

Deutsche Philologie

Stimmen im Neuen Hörspiel

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Ingo Kottkamp

aus Baden-Baden

2001

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Februar 2002

Dekan: Prof. Dr. Thränhardt

Referent: Prof. Dr. Geulen

Korreferent: Prof. apl. Dr. Althaus

Inhalt

Einleitung	7
 <u>FERDINAND KRIWET: ONE TWO TWO</u>	
I. Wege zum Werk	10
Von vorn anfangen	10
Arbeit mit dem Sprachmaterial	12
Autor und Publikum	15
Information	16
Pop	19
Multimedia	20
Stimmtheorien	22
II. Höranalyse	25
1. Die ersten 68 Sekunden von One Two Two	25
2. Voraussetzungen der Konzeption	31
Die Quellen und ihre Generierung	31
Horizontale und vertikale Montage	32
Reihung und Schichtungen	33
Zur Künstlichkeit reproduzierter Klänge	34
Montagedramaturgie	35
Orientierung im Hörraum	38
3. Hörfiguren	40
Klangblöcke	40
Geräusch- und Stimmenhaufen	40
Minimalistische Stimmenstudien	52
Generalpausen	56

Klangreden	57
Lautfügungen	59
Wörterfügungen	60
Thematische Fügungen	62
Wiederkehrende Stimmen	64
a) Kollektivwesen	65
b) Einzelne Figuren	67
Kontraste	67
Resümee	69
III. Nach <i>One Two Two</i>	72
<u>JÜRGEN BECKER/ RAOUL WOLFGANG SCHNELL: <i>HÄUSER</i></u>	
I. Wege zum Werk: Poetik der Stimme	75
Texte zum Lesen, Texte zum Hören	75
Einflussmacht kollektiver Sprachmuster	78
Verarbeitung sinnlicher Reize in der Erinnerung	80
Stimmutopien	81
II. Höranalyse	83
1. Anfang und Schluss: die Rahmenteile von Häuser	83
2. Wie <i>Häuser</i> hergestellt wurde	89
3. Hörfiguren	91
Listen als Grundbausteine des Hörspiels	91
Listen in der Literatur	91
Das Prinzip Liste als zentrale Organisationsform der <i>Häuser</i>	92
Listenartige Zellen in den <i>Häusern</i>	94
Resümee	99
Inszenierung von Stimmen, Geräuschen und Musik	102
Stimmen	102

Chargieren und Typisieren	103
Vereinheitlichung innerhalb von Listen	104
Kontextlosigkeit – Irritation von Rollenerwartungen	105
Stimmenwechsel innerhalb eines Redeabschnitts	108
Mehrschichtigkeit	107
Geräusche und Musik	110
Kohärenz und Makrostruktur	112
4. Interpretation: Was sagen die Stimmen?	114
Fragmentarizität, Unvollständigkeit, Getrenntheit	114
<i>Allgemeine Unlustgefühle</i> : Artikulation diffusen Unmuts	116
Bekanntes und Unbekanntes	116
<u>PAUL PÖRTNER: ALEA</u>	
I. Wege zum Werk	119
Vorbemerkung	119
Mit der Literatur weg von der Literatur	120
Regionalsprache	122
Improvisation und Mitspiel	124
Stimme	123
<i>Zwischen logos und melos</i>	126
<i>in statu nascendi</i>	129
Technische Bearbeitung	130
Grenzen der Spontaneität	131
II. Höranalyse	134
Die ersten 94 Sekunden von <i>Alea</i>	134
Zu Pörtners Übertragung und Hörspieleinrichtung	137
Makrostruktur	138
Deformationen des Wortes	141
Technik, Emotion und Improvisation	143
Schwierigkeiten wortreicher Schallspiele	144

Schluss **146**

Wege zum Werk 146

Resultate der Höranalysen 147

Hören 148

ANHANG

Zur Zitierweise und den Hörbeispielen 150

Verlaufsprotokoll *Häuser* 152

Verlaufsprotokoll *Alea* 163

Literatur und Hördokumente 166

Einleitung

Stimmen im Hörspiel sind traditionell Träger des Wortes. Zusätzlich enthalten sie aber eine Vielzahl weiterer Informationen. Aus Stimmen sprechen psychische Energien, soziale Konstellationen, internalisierte Rollen und vieles mehr. Als Schallgebilde hat jede Stimme rhythmische, melodische und andere klangliche Strukturen, die im weitesten Sinne musikalisch rezipierbar sind. Und weil Stimmen im Hörspiel maschinell aufgezeichnet und verarbeitet werden, sind sie auch immer technische Reproduktionen: Schall aus Schallwiedergabegeräten.

Diese Eigenschaften gelten prinzipiell für jede Art von Hörspiel, ob traditionell oder modernistisch, narrativ oder collagierend. Es war aber eines der Anliegen des „Neuen Hörspiels“, diese Komplexität zu nutzen und zu erschließen: andere Stimmen und andere Aspekte von Stimmen hörbar zu machen. In offensiverer Weise als zuvor wurden Stimmen zum Kompositionsmaterial. Es handelt sich bei diesen Kompositionen um die Arbeit von Hörspielmachern, nicht von Musikern (bei gelegentlichen Grenzfällen wie im Fall von Mauricio Kagel). Deswegen sind die Untersuchungen von wortlosen Stimmklängen, von Montagetechniken und von der Organisation des Stereoraums, die sich in dieser Arbeit finden, immer semantisch gerichtet. Es sind Gegenstände der Philologie.

Behandelt werden drei Hörspiele aus dem 1969 von Klaus Schöning herausgegebenem Band „Neues Hörspiel“, der der heterogenen Bewegung den Namen gab: *One Two Two* von Ferdinand Kriwet, *Häuser* von Jürgen Becker in der Realisation von Raoul Wolfgang Schnell und *Alea* von Paul Pörtner.

Gemeinsam ist diesen Arbeiten die Tatsache, dass sie in Darstellungen des Neuen Hörspiels häufiger erwähnt werden (auch wenn längst nicht alle Rundfunkarbeiten ihrer Autoren dem Neuen Hörspiel zuzurechnen sind), der Entstehungszeitraum um 1968 und eine Phase im Verlauf des Experimentierens, die man vielleicht als Zwischenresümee bezeichnen könnte: der Versuchscharakter ist noch da, aber er ist schon mit Erfahrungen gesättigt. Ansonsten sind es sehr unterschiedliche Hörspiele, und ihre Auswahl ist vollkommen subjektiv. Es sind ganz einfach Arbeiten, die mich interessiert haben und von denen ich glaube, dass sie auch mehr als dreißig Jahre nach

ihrer Entstehung von Bedeutung für die Theorie und Praxis des Hörspielmachens sein können.

Auch wenn Stimmen der Ausgangspunkt sind, hat die intensive Auseinandersetzung mit Autoren und Werken den Untersuchungshorizont geweitet. Es ergaben sich die folgenden Fragen:

Wie kamen die Autoren vom Schreiben und von anderen künstlerischen Aktivitäten zum Hörspiel? Wie erprobten und veränderten sich dort ihre Konzepte?

Welche Möglichkeiten der Stimmenkomposition und generell: welche Möglichkeiten der Radiophonie haben die Hörspielmacher entwickelt? Was kann man mit ihnen darstellen und gestalten, und wie können diese Verfahren heute für die zeitgenössische Hörspielarbeit fruchtbar gemacht werden?

Wie kann ein Hörverstehen strukturiert sein, dass sich mit experimentellen Hörspielen möglichst produktiv auseinandersetzt?

Dieser letzte Punkt ist mir der wichtigste, mit seiner Einlösung steht und fällt diese Arbeit. Es geht mir darum, die Konsequenz aus der allseits bekannten Tatsache zu ziehen, dass Hörspiele sich in erster Linie dem Abhören der Aufnahmen und erst in zweiter Linie den sie begleitenden schriftlichen Quellen erschließen. Dieser Anspruch ergibt sich auch aus meiner Lektüre der bisherigen Forschung zum Thema. Entscheidende Einblicke in Geschichte und Zusammenhänge des Neuen Hörspiels habe ich bei Reinhard Döhl gefunden. Die spezielleren Untersuchungen, die mich beeinflusst haben, stammen von Antje Vowinckel, Petra Maria Meyer und Martin Maurach.¹ Von allen habe ich Anregungen übernommen, was Theorie und Analyseansätze und auch was die Kenntnis der in ihrer Gesamtheit schwer zugänglichen Produktionen des experimentellen Hörspiels und der Akustischen Kunst angeht. Sie werden in der Arbeit immer dort festgehalten, wo sie relevant sind. Mein Schwerpunkt unterscheidet sich von diesen Vorbildern. Er liegt bei Analysen, die die einzelnen Hörspiele nicht nur streifen oder heranziehen, sondern sich ihnen in umfassender Weise zu widmen versuchen. Intensive Einzelanalysen sind für

¹ Reinhard Döhl: Das Neue Hörspiel. Darmstadt 1988. [=Geschichte und Typologie des Hörspiels. Hg. von Klaus Schöning. Bd. 5.] Künftig zitiert: Döhl. Martin Maurach: Das experimentelle Hörspiel – eine gestalttheoretische Analyse. Wiesbaden 1995. [Zugl. Siegen, Univ.-Diss. 1994.] Künftig zitiert: Maurach. Petra Maria Meyer: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker. Düsseldorf/ Bonn 1997. Künftig zitiert: Meyer. Antje Vowinckel: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg 1995. [Zugl. Univ. Diss., Bielefeld 1994] Künftig zitiert: Vowinckel.

den Bereich der gedruckten Literatur selbstverständlich. Ich trete an experimentelle Hörspiele mit der Grundannahme heran, dass auch sie eine eingehende Prüfung aushalten. Es empfiehlt sich daher, nicht nur die Analysen dieser Arbeit zu lesen, sondern auch die Hörspiele selbst anzuhören.²

Höreindrücke analysieren heißt, sie zunächst in Sprache zu holen. Keimzellen der Untersuchungen sind Beschreibungen von ausgewählten Stellen, die das Gehörte möglichst genau erfassen, es aber auch schon mit Hörerwartungen, Assoziationen und Hintergrundkenntnissen in Beziehung setzen. Ich halte es für unmöglich, Deskription, Reflexion und Interpretation scharf zu trennen. Hören heißt immer auch interpretieren, und der Verlauf von Hörinterpretationen hängt von individuell unterschiedlichen Dispositionen ab. Der einzige Weg, sie gesprächs- und anschlussfähig zu machen, besteht in der Transparenz ihrer Darstellung.

Das Bestreben, die Interpretation immer wieder am akustischen Text rückzuversichern, führt zu häufigen und ausführlichen Beschreibungen. Vielleicht wird man sie stellenweise ermüdend finden oder sie als Zeichen ungenügender Distanz zum Thema bewerten. Sie waren aber notwendig, um die Untersuchungsmethode am Werk zu erarbeiten. Dementsprechend werden sie im Laufe der Arbeit kürzer. Die Erfahrungen mit der Analyse von Kriwets sehr vielschichtigem „Hörttext“ haben sich bei Becker und Pörtner in der Herausbildung eines genaueren Fokus und einer strengeren Selektion niedergeschlagen. Dieser Prozess gehört zur Arbeit und ist nicht durch nachträgliche Streichungen verschleiert worden. Denn wenn man diese Arbeit mit dem generellen Interesse liest, experimentelle Hörspiele besser verstehen (oder auch: erfinden) zu können, dann wird der Prozess des Hinhörens, wie ich ihn schildere, mitunter anregender sein als die Systematisierungen und Schlussfolgerungen, die ich aus ihm ableite.

² Zur Erreichbarkeit von Hörproben vgl. www.neueshoerspiel.de und das Kapitel *Zur Zitierweise und den Hörbeispielen*.

FERDINAND KRIWET: ONE TWO TWO

I. WEGE ZUM WERK

Von vorn anfangen

Jede Avantgarde trägt eine Wunschvorstellung vor sich her, die sie nie einlösen kann: die tabula rasa. Kriwet, der in den 60er Jahren auf eine umfangreiche Avantgardevergangenheit zurückblicken kann (und muss), sieht sich in besonderem Maße der Spannung zwischen Neuerungsbedarf und Neuerungstraditionen ausgesetzt.

Praktisch jede Arbeit Kriwets sendet vom ersten Augenschein an Signale des entschiedenen Neuerungswillens aus. Die Rundscheiben³ sprengen das rechteckige Format konventioneller Texte, die Hörtexte funktionieren konsequent nicht-narrativ, und auch der im klassischen Buchformat gedruckte Text *Rotor* zeigt sich in seinem absatz- und interpunktionsfreien Wörterstrom als Versuch, an die Grenzen der Literatur vorzudringen. So liest ihn auch Bazon Brock in einer zeitgenössischen Rezension, nach der „es eine der großen Vorzüge der Kriwetschen Arbeit ist, nun einmal wirklich das Total eines vorliegenden Materials dem Kontingenten auszuliefern.“⁴

Kriwets theoretische Äußerungen zur Frage der Avantgarde verwenden die der Moderne eigenen Metaphern der Zukünftigkeit und Zeitgenossenschaft, stellen aber nicht wie noch die Futuristen die Fiktion eines voraussetzungslosen und alle Ketten der Tradition abschüttelnden Neuanfangs her.

Versucht man, sich des gegenwärtig theoretisch notwendigen Standes literarischer Produktion inne zu werden, offenbart einem der historisch erreichte, daß der in diesem zwar vorbereitete theoretische Stand seiner Realisation noch harret. Doch einige Werke der jüngsten Vergangenheit haben die Zukunft schon beginnen lassen.⁵

³ Auf drehbaren Pappscheiben angeordnete Wörter- und Letternkompositionen Kriwets. Übersicht über die veröffentlichten Rundscheiben in: Holger Schulze: Das aleatorische Spiel. München 2000. Künftig zitiert. Schulze 2000. 371.

⁴ Diskus 11/1961. H. 6/7. 12. Spalte 3.

⁵ Ferdinand Kriwet: Sehtexte – Hörtexte. In: Diskus 11/1961. H. 5. 10. Künftig zitiert: Sehtexte – Hörtexte. Sp. 1.

Zu den theoretisch flankierenden Maßnahmen seiner künstlerischen Innovationsbemühungen gehört das Einfordern einer neuen Begrifflichkeit.

Daß die 'zeitgenössische' Literatur, inclusiv ihrer Kritik und Theorie, nicht umhin kann, Begriffe wie 'Lyrik', 'Gedicht', 'Roman', 'Fabel' etc. für sich zu verwenden, verweist sie in den längst überholten Bereich, in dem die so erfaßten Kunstformen angesiedelt sind.⁶

Im Geist der Informationsästhetik sollen die neuen Begriffe der Kunst alles Pastorale austreiben. Kriwet spricht im Ton des *dégouts* über literarische Tröstungen, die den Adressaten für dumm verkaufen.

[Strukturelle Literatur, I.K.] fabuliert nicht mehr aus dem vollen Menschenleben zur Kurzweil sich mit seiner ach so traurigen 'Gestaltung' Abmühenden; ihr kommt es nicht mehr aufs Histörchen an, dem Stilmittel und -kniffe sich unter- oder beizuordnen haben. Kurz: es findet keine sprachliche Reproduktion mehr statt. Und daß Sprache mit festgelegten, mehr- oder vieldeutigen Bedeutungen versehen und mit einem syntaktischen System ausgerüstet ist, zwingt sie ja nicht in diesem unausweichlich zur Story zu petrifizieren. Sprachkunst ist Kunst der Sprache und weder Lebenskunst oder eine Anleitung zu ihr.⁷

Die Geste der Befreiung ist da, nicht aber die der genialischen Neuschöpfung. Stattdessen präsentiert sich Kriwet mit mehreren detaillierten Auflistungen von vorbildhaften Kunstwerken als *poeta doctus* der Avantgarde.⁸ Diese Listen sind nicht nur Legitimierungsrhetorik, sie richten sich an den Studierwilligen mit der Aufforderung, die entsprechenden Werke kennenzulernen. Zu seinem Avantgardekanon zählt Kriwet vor der literarischen Moderne unter anderem den literarischen Manierismus des 16.-18. Jahrhunderts. Für die klassische Moderne führt er mehrmals Mallarmé an, wobei er jedesmal Benjamin als Vermittler zitiert.⁹ Weiter nennt er, wie in solchen Argumentationszusammenhängen üblich, Dada und frühe Unsinspoesie von Christian Morgenstern und Paul Scheerbar. Er weist aber bewusst auch auf vergessene Werke hin: für seine visuellen Arbeiten sind ihm typographische Werke des Futurismus von Filippo

⁶ Ebd.

⁷ Ferdinand Kriwet: Dekomposition der dynamischen Einheit. Notizen zu einer visuell wahrnehmbaren Literatur. In: *Diskus*. 14/ 1964. H. 5 (Extrablatt). 24f. Künftig zitiert: Dekomposition der dynamischen Einheit. 24. Sp. 3.

⁸ Wo nicht anders vermerkt, sind alle unten angeführten Namen den folgenden drei Listen entnommen: Sehtexte – Hörtexte, Sp. 4; Dekomposition der dynamischen Einheit, Absätze IV–VI; *Diskus* 12/1962, H. 1, 9f. (*Diskus-Umfrage*).

⁹ Vgl. Anm. 15.

Tomaso Marinetti, Carlo Carra, Armando Mazza und Fortunato Depero wichtig. Mit Benjamin und Karl Kraus¹⁰ sucht er auch solche Denker als Kronzeugen, die nicht ausdrücklich den Stempel der „Avantgarde“ tragen. Das meiste Augenmerk verwendet er auf zeitgenössische oder der unmittelbaren Vergangenheit angehörende Arbeiten, wobei er Musik, Bildende Kunst, Literatur und deren Grenzüberschreitungen einbezieht. Neben elektronischen Kompositionen von Karlheinz Stockhausen und Maurizio Kagel fallen regelmäßig die Namen Hans G Helms und Franz Mon. Schließlich nennt er anregende Theoretiker aus den Bereichen Linguistik und Wahrnehmungstheorie: Colin Cherry, William Grey Walter und Friedrich Kainz.

Kriwets Ausführlichkeit in diesem Punkt zeigt das Doppelgesicht einer fortgeschrittenen Moderne. Für den Außenstehenden erscheinen ihre Vertreter immer noch als Bilderstürmer, als Freaks, die bewusst einen exzentrischen Standpunkt suchen. Nach innen (in den zitierten Beiträgen der Frankfurter Studentenzeitschrift Diskus spricht Kriwet zu potentiell Eingeweihten) bemühen sie sich um Bündelung, Systematisierung und Fortführung der bisherigen Errungenschaften. Sie wollen keine Schockwirkung und keinen Exotenbonus, ihr Plan ist überlegt und nicht einfach nur ‚experimentell‘. Was ist es aber, das neu und anders gemacht werden muss; welche Gewohnheiten sind es wert, gebrochen zu werden? Das sollen die folgenden Kapitel darstellen.

Arbeit mit dem Sprachmaterial

Von vorn anfangen heißt, sich auf die Ausgangsvoraussetzungen von Kunst neu zu besinnen. Jeder wird eine andere Meinung darüber haben, worin ihre Elemente bestehen. Für Kriwet ist es das Material. Kunst ist Arbeit mit dem Material der jeweiligen Kunstform, ihr oberstes Ziel ist eine Praxis, die dem Material und keinen außer ihm liegenden Zwecken gerecht wird.

Jedes Material hat, um in den Worten der 60er Jahre zu sprechen, eine bestimmte Struktur. Dementsprechend unterscheidet Kriwet zwischen dynamischem und strukturellem Vorgehen, womit er alte und neue Kunst meint.

¹⁰ Er zitiert Kraus zustimmend in: Dekomposition der dynamischen Einheit, Absatz III.

Ein dynamisches Kunstwerk ist schlicht eines, dessen Konzeption nicht von den strukturfähigen und strukturbildenden Eigentümlichkeiten der jeweiligen Parameter ausgeht, sondern diese ausschließlich funktionell mitbenutzt, um etwas möglichst plausibel und wirkungsvoll auszusagen, einen außersprachlichen Sachverhalt sprachlich festzuhalten und zu übermitteln.¹¹

Mit Dekomposition der literarischen Einheit meine ich die Emanzipation der literarischen Parameter, der einzelnen sprachlichen Konstituenten: Lautstärke, Tonhöhe, Klangfarbe, Dauer sowie Typengröße, Typenstärke, Schriftart und Ausdehnung der Schriftelemente.¹²

Ein solcher Gegensatz provoziert den Vorwurf, es gehe nur noch um Formen und nicht mehr um Inhalte. Kriwet entgegnet dem mit zwei historischen Argumenten. Zum einen muss am Anfang der Avantgarde eine formalistische Phase stehen, in der sie sich ihr Vokubular erschließt. Experimentieren ist notwendig, um neue Grundlagen zu erarbeiten. Deswegen fordert Kriwet in seiner Zeit der teuren und exklusiven Tontechnik das Mäzenatentum der Rundfunkanstalten ein.

Und vornehmlich von ihm [einem noch zu entwickelnden elektro-akustischem Hörtext, I.K.] will ich sprechen, wenngleich ich gezwungen bin, mich an der elektronischen Musik zu orientieren, und mich auf ihre Entwicklung und Methodik zu besinnen; gezwungen von einem geschichtlichen Augenblick, dem die elektronische Musik schon nahezu klassisch ist, während die vergleichbare elektro-akustische Poesie über dürftige Ansätze und bedingt dilettantische Heimarbeit nicht hinausgediehen ist.¹³

Zum anderen macht Kriwet sich das Formalismusargument ausdrücklich zueigen, sobald er nach innen zu Kollegen der Konkreten Kunstszene spricht. Bei vielen beklagt er ein Stehenbleiben im richtungslosen Collagieren.

Zum Katalog austauschbarer, beliebig ersetzbarer und beliebig gefahrlos manipulierbarer Einzelteile mit gleicher oder eben gar keiner Physiognomie wird dem Materialfetischisten was immer ihm nur in seinen Trichter (zu)fällt.¹⁴

¹¹ Dekomposition der dynamischen Einheit. 24. Sp. 2.

¹² Ebd., Sp. 3.

¹³ Ferdinand Kriwet: Elektronische Musik und Hörtexte. In: Diskus 15/ 1965. H. 5. 12f.

Künftig zitiert: Elektronische Musik und Hörtexte. 12. Sp. 3.

¹⁴ Dekomposition der dynamischen Einheit. 24. Sp. 1.

Den Schlüssel zu triftigerem Arbeiten sieht Kriwet in einem Materialbegriff, der die Wahrnehmung einbezieht. Lautstärke, Tonhöhe, Klangfarbe und Dauer werden erst im Ohr des Hörers manifest. Kriwet prägt für seine visuellen Arbeiten eine Formel, die sich auch auf die Hörtexte übertragen lässt.

Die Komposition eines SEH-TEXTES ist weniger die eines verbalen Textes, als die des SEHENS, weniger die eines Objektes, als die seines sinnlichen Erlebens.¹⁵

Entsprechend dieser Auffassung fällt Kriwets Terminologie aus. Er unterscheidet zwischen Seh- und Hörtexten; die letzteren werden weiter ausdifferenziert in Sprechtexte, Vortragstexte, Vorlesetexte und so fort.¹⁶ Die Bezeichnungen haben sich nicht durchgesetzt, erfüllen aber ihren Zweck darin, Kriwet den Weg für seine Arbeiten zu bahnen und dem Publikum das Verständnis zu erleichtern.

Wenn das Komponieren des Hörens zur Aufgabe des Hörtextmachers zählt, öffnet sich seine Arbeit vom rein Studienhaften hin zu gesellschaftlichen Realitäten. Denn nun zählt nicht nur das, was das Material potentiell hergibt, es zählt auch das, was mit ihm bereits gemacht wurde. Als ungewollte Pioniere Konkreter Kunst erweisen sich die Populärmedien, die in der Presse das Layout und im Rundfunk das Sendedesign erfunden haben.¹⁷ Solche Praktiken in Hörtexten spielerisch zu verarbeiten heißt, die Idee des Radios mit seiner zeitgenössischen Wirklichkeit zu verschmelzen. Die Spannung zwischen der Wiedergabe vertrauter und der Herstellung alternativer Hörereignisse, die letztlich die Spannung von Satire und Utopie ist, wird sich im Verlauf der Untersuchung noch als produktiv für die Generierung des Hörtextes erweisen.

Kriwets Ansichten werden weitgehend referierend wiedergegeben, um den Zusammenhang seiner Arbeiten aus seinem Denken heraus verständlich zu machen. Dennoch soll hier kritisch eingewandt werden, dass es trotz Kriwets quasiwissenschaftlicher Argumentation absolute Materialgerechtigkeit nicht gibt. Kriwet geht, in den 60er Jahren gewiss zurecht, gegen das Pathos von

¹⁵ Sehtexte – Hörtexte. Sp. 2.

¹⁶ Ebd. Sp. 4 und passim.

¹⁷ Kriwet zitiert an zwei Stellen einen Satz Benjamins, der das Augenmerk auf Populärmedien affirmiert: „Mallarmé, wie er mitten in der kristallinen Tradition seines gewiß traditionalistischen Schrifttums das Wahrbild des Kommenden sah, hat zum ersten Male im ‘Coup de dés’ die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet.“ (Walter Benjamin: Einbahnstraße. Frankfurt a.M. 1955. 40. Zit. nach: Sehtexte – Hörtexte, Sp. 1 und: Dekomposition der dynamischen Einheit, 24, Sp. 4.)

Bedeutung und Aussage an, das in der Literatur oft genug missbräuchlich verwendet wurde. Wer könnte aber behaupten, Prosodie sei kein materialgerechter Umgang mit der Sprache und diene nur dazu, ihr irgendwelche Inhalte überzustülpen? Kriwets Leistung besteht nicht in der Einführung einer neuen Materialgerechtigkeit, sondern darin, einen neuen Aspekt des Materials gesprochene Sprache erschlossen zu haben: ihre technische Reproduzierbarkeit. Auch muss gesagt werden, dass das Komponieren des Hörens auf Grenzen stößt. Die Kontrolle über einzelne Parameter des Sprechens bedeutet keine unumschränkte Macht über das Hören. Rudolf Kersting sagt dazu in seiner Monographie über die Montage im Film: „Entweder Schock (blitzartiges Verstehen) gelingt selbsttätig (und Montage verhält sich dazu als Geburtshelfer) oder er ist Terror.“¹⁸

Autor und Publikum

Ein Baustein von Kunstwerken, den Kriwet neu definieren möchte, ist das Verhältnis von Autor und Publikum. Kunstwerke kommen selten ohne Autorennamen aus. Das Bild, das die Selbstinszenierung des Verfassers und seine Fremdingszenierung durch Kritik, Berichterstattung, Verlagspolitik und vieles mehr herstellen, wird vom Publikum zusammen mit dem Kunstwerk rezipiert und kann von diesem nicht scharf getrennt werden. Ein klassisches Beispiel ist Thomas Mann, ein Autor, der in jahrelanger Arbeit sich selbst als Großschriftsteller etabliert hat, der zu seiner Gemeinde spricht.

Dass Kriwet als Vertreter der Avantgarde und Kind der 60er Jahre von diesem Modell denkbar weit entfernt ist, versteht sich von selbst. Ich behaupte aber, dass er die öffentliche Rolle des Autors nicht einfach abschafft, sondern lediglich die ihm gemäße Variante davon prägt. Andy Warhol hat an dem Mythos des gesichtslosen Autors gearbeitet, der wie ein Verstärker die Bilder, Töne und Signale seiner Zeit empfängt und unkommentiert weitergibt. Sein Name ist deswegen nicht vergessen worden. Und auch Kriwet, der das „Ich“ in seinen Arbeiten nicht kennt, weil er auf Erzählerfiguren verzichtet, hat einen Personalstil. Seine Hör-, Seh- und Spieltexte sind im Ton unpersönlich, aber

¹⁸ Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/ Films. Stroemfeld/ Roter Stern: Basel, Frankfurt a.M. 1989. 448.

wer sich auch nur wenig mit ihnen beschäftigt, erkennt sie unter vergleichbaren Arbeiten als von Kriwet hergestellte wieder. Vorlieben der Quellenauswahl und Manieren der Verarbeitung lassen sich nicht unterdrücken, auch wenn sie ausdrücklich nicht dem Zweck dienen, das Innenleben des Künstlers preiszugeben. Zudem spricht Kriwet wie viele andere Autoren über sich und sein Werk. Die Texte in der Zeitschrift *Diskus* und in Klaus Schönings Anthologie des Neuen Hörspiels sowie die gesprochene Einleitung zu seinem Hörtext *Voice of America* sind in didaktischer Absicht für das der neuen Formen noch unkundige Publikum verfasst. Sie prägen aber als Nebeneffekt eine selbstgewählte Rolle ihres Autors aus.

Worin besteht nun Kriwets Autorenrolle, und was gibt sie seinen Arbeiten mit? Ich schlage als Kurzformel das Modell einer alternativen Information vor. Kriwet fordert das Publikum auf, an seiner Erkundung der gegenwärtigen Zeichenwelt teilzunehmen, und er verlangt ihm dabei einige Studienbemühungen ab. Der Stil seiner Erläuterungen und Begriffe vermeidet Romantisierungen und emotionale Färbungen. Wie dieses Konzept zu verstehen ist, untersucht das folgende Kapitel.

Information

Das Wort *Information* enthält eine Eigenschaft des dazugehörigen Vorgangs, die man sich nicht immer klar macht. Die Wörter, Zeichen, Bilder und Töne, die beim Informierten eintreffen, formieren ihn, sie verändern oder zementieren sein Wissen und Denken, aber auch seinen Charakter und seine Pläne. Alles, was mit den Sinnen aufgenommen wird, ist Information, und jede Information hinterlässt Spuren bei ihrem Empfänger. Für tiefgehende und grundlegende Informationen wird die Metapher der *Bildung* benutzt. Beide unterscheiden sich in diesem Punkt aber nur graduell.

Obwohl Information also ein kaum einzugrenzendes Phänomen ist, obwohl jeder Informationen gibt und nimmt, liegt der professionelle Umgang mit ihr in der Hand zweier Berufsgruppen: der Wissenschaftler und der Journalisten. Die Kunst der 60er und 70er Jahre hat die Glaubwürdigkeit dieser Informationseliten immer wieder in Frage gestellt. Meine These ist, dass Kriwet sich an den Intentionen von Wissenschaft und Journalismus orientiert, den Frei-

raum der Kunst aber nutzt, um alternative Ausprägungen für sie zu entwickeln und über die Bedingungen ihrer Möglichkeit nachzudenken. Er betreibt also Praxis und Grundlagenforschung in einem, mit verschiedenen Gewichtungen in verschiedenen Phasen seiner Entwicklung. Sein Thema ist die Zeitgeschichte, sein Fokus ihre mediale Vermitteltheit.

Zum Beleg skizziere ich aus der Folge der „Texte“ zwei Arbeiten, die wie alle anderen ihre eigenen Techniken reflektieren und erproben, dabei aber den Anteil an zeitgeschichtlicher Information besonders hoch gewichten. Dabei verleihen sie tradierten Publikationsformen eine neuartige Prägung.

Der Bildband *Com.Mix*¹⁹ schließt an die schon im Mittelalter gepflegte Tradition der Musterbücher an. Musterbücher dienten dazu, „Form- und Bildvorstellungen oder Figuren- bzw. Kopftypen oder auch Moden zu fixieren und zu konservieren, die man als mustergültig ansah [...]“²⁰. Kriwet spielt mit dieser Form, indem er nicht Muster aus einem bestimmten kunsthandwerklichen Bereich versammelt, sondern seine Beispiele praktisch der gesamten visuellen Welt entnimmt und dabei mit Vorliebe sehr alte neben sehr junge Traditionen stellt. Charakteristisch ist etwa die Doppelseite 114f.: Links sieht man zwei Bild-Wirkteppiche aus dem 14./15. Jahrhundert, rechts zwei Bilder aus Comic-Strips. Die symmetrische Gegenüberstellung lenkt den Blick auf Analogien der historisch so weit entfernten Darstellungen, etwa auf die holzschnittartige Schematisierung der Figuren oder auf die Verwendung von Text im Bild. Kriwet erweitert das Genre Musterbuch von der handwerksbezogenen zur globalen Dokumentation. Die Heterogenität der versammelten Abbildungen macht auf Analogien aufmerksam, aber auch darauf, in wie umfassender Weise unser Leben von Zeichen bestimmt ist.

Voice of America schließt an das im Radio geläufige Feature an. Das Feature ist eine journalistische Mischform aus Reportage, Essay und dokumentarischem Hörspiel. Idealerweise behandelt es ein Thema, zu dem es einen unmittelbaren akustischen Zugang gibt, das man also selbst und nicht über den Umweg von Kommentaren und Referierungen hörbar machen kann. Antje Vowinckel hat darauf hingewiesen, dass dem Feature eine gewisse Vorläuferfunktion in der Geschichte des Neuen Hörspiels zukommt. Namentlich Alfred Andersch hat in den 50er und 60er Jahren die vermittelnde Erzählerstimme zunehmend durch Interviewauszüge, Außenaufnahmen, stimmungsvolle Zwi-

¹⁹ Ferdinand Kriwet: *Com.Mix. Die Welt der Schrift und Zeichensprache. Communication mixture/ mixtum compositum.* Köln 1972. Künftig zitiert: Kriwet: *Com.Mix.*

²⁰ Musterbuch. In: *Lexikon der Kunst.* Bd. 5. Leipzig 1993. 63f. Hier 63.

schenmusiken und andere Akustika ersetzt, die ‚für sich sprechen‘.²¹ Diese Form greift Kriwet in *Voice of America* auf und interpretiert sie neu.

Voice of America [...] soll den Eindruck eines Eindrucks vermitteln, und zwar den Eindruck, den ich seinerzeit in New York von einer der mächtigsten Stimmen Amerikas hatte, von der des Fernsehens. [...]

Ausgangsmaterialien der Manifestationen 1 und 2 von *Voice of America* sind [...] Tonbandmitschnitte amerikanischer Fernsehprogramme.²²

Kriwet präsentiert Auszüge aus den über 70 Stunden Material, das er in einem New Yorker Hotelzimmer aufgenommen hat, zunächst geordnet nach Themengebieten und Tagesabschnitten, dann als frei komponierter Hörtext. Insofern verfährt er wie ein Featureautor: er sammelt Material, selektiert daraus und ordnet es in einer Weise an, die ihm am sachdienlichsten erscheint. Und doch gibt es Unterschiede. So versucht Kriwet nicht in der für Journalisten typischen Weise, seinen Informationsvorsprung auszuspielen. Journalisten eignen sich durch ihre Recherchen einen (manchmal nur vermeintlich) höheren Wissensstand an als die Kunden, an die sich wenden. Von diesem Niveau aus geben sie ihre Informationen didaktisch gefiltert weiter: sie wählen aus, kürzen, stellen um, vereinfachen und illustrieren, ohne über diese Maßnahmen Rechenschaft abzulegen. Kriwet hingegen bemüht sich um Systematik und Transparenz. Seine Versuchsanordnung teilt er mit penibler Genauigkeit mit, bis zur Angabe der Zimmernummer in seinem New Yorker Hotel. Abgesehen von wenigen Ausnahmen benutzt er ausschließlich eine einzige Quelle, eben die Mitschnitte des laufenden Fernsehprogramms, und teilt sie und den Prozess ihrer Gewinnung vor der Sendung mit, anstatt immer neue Überraschungen aus dem Hut zu zaubern. Freilich verschwindet die gestaltende Bearbeitung nicht. Sie verschiebt sich auf die Ebene der Montage und wird dort deutlich ausgestellt. Das Material wird vor allem durch Aneinanderreihungen ähnlicher Äußerungen konzentriert (ein Beispiel sind ganz am Anfang die Morgengebete der verschiedenen Sender); zum Teil werden durch Kontraste implizite Kommentare erzielt.²³ Dennoch: hat man sich erst einmal an das hohe Schnitttempo gewöhnt, merkt man, dass die Präsentation des Materials bis auf wenige dramaturgische Zuspitzungen sehr sachlich ausfällt. Die Formel könnte

²¹ Vowinckel 93f.; zu Andersch 100f.

²² Aus der vom Autor gesprochenen Einführung zur Erstsendung von: *Voice of America*. Hörtext VII. WDR/ SWF 1969.

²³ Zu Kriwets Schnitt- und Montageverfahren vgl. ausführlich das *One-Two-Two*-Kapitel, besonders den Abschnitt *Klangreden*.

lauten: Ein Ethnologe präsentiert die Ergebnisse seiner Feldforschung in konzentrierter und transparenter Form, nicht: ein Journalist bereitet seine Rechercheergebnisse in der genretypischen Weise auf.

Pop

Auffällig an Kriwet ist sein Interesse an Erzeugnissen der Populärkultur. *Com.Mix* zeigt unter anderem Leuchtreklamen (130), Werbelogos (176f.) und billige Anstecker (156).²⁴ Schlager durchziehen seine Hörtexte und lenken, so verstümmelt sie auch sind, die unmittelbare Aufmerksamkeit auf sich – ihr Signalcharakter überlebt auch die stärksten tontechnischen Eingriffe, ja, er wird dadurch eher verstärkt. Die MIXED-MEDIA-Veranstaltung sollte ursprünglich ein Rockkonzert der Gruppe *The Mothers of Invention* integrieren.²⁵ Die von Kriwet selbst verfassten Texte in *One Two Two* sind voll von Produktnamen und (ebenfalls der Populärkultur zugehörigen) Gossenausdrücken. Überhaupt durchziehen Figuren des Ikonoklasmus seine Arbeiten. Auch sie gehören in den Umkreis einer Trivialkultur, der ‚nichts mehr heilig ist‘.

oh jesus du mein bräutigam der du aus lieb am kreuzesstamm für mich den
tod gelitten hast eine tasse kaffee genommen²⁶

Solche Beispiele könnten die Auffassung hervorrufen, hier ginge es nur um eine Umkehrung der Werte, um eine Abjektkunst, die sich in der provokativen Verwendung anstößigen Materials erschöpft. In die gleiche Richtung geht der Vorwurf, Kriwet übernehme in parasitärer Weise die Reizwirkung seiner populären Materialien, halte für sich selbst aber die Attitüde des Kritischen aufrecht. Kann man eine Sprache, eine Mode, einen Stil kritisieren, *indem* man sie selbst benutzt?

Es ist keine falsche Beobachtung, dass Kriwet das Grelle seines Materials den eigenen Arbeiten zueigen macht, aber sie berührt noch nicht den Kern seines Vorgehens. Es hilft, auch hier die strukturellen Eigenschaften der ge-

²⁴ Kriwet: *Com.Mix*.

²⁵ Vgl. das Kapitel „Die Quellen und ihre Generierung“.

²⁶ Ferdinand Kriwet: *Rotor*. Mit einem Nachwort von Konrad Boehmer. Köln 1961. Unpaginiert. [21. Blatt vom Textbeginn an gezählt.]

wählten Medien mitzubedenken. Trailer, die akustischen und visuellen Äquivalente von Buchtiteln und Vorsatzblättern, gehören zu Radio und Fernsehen, so wie unterschiedliche Typenstärken zum Erscheinungsbild der Presse gehören. Beides ist für Kriwet Material, wenn er mit dem jeweiligen Medium, mit Tonbändern oder Papierformaten, arbeitet. Die Massenmedien machen das vor, was Kriwet Komponieren der Wahrnehmung nennt. Ihre Verfahren sind niederschwellig angelegt; sie wenden sich nicht an hochdifferenzierte und geschulte Sinne, sondern an den groben, aber vitalen Wahrnehmungsapparat. Ebenso verhält es sich mit Schlagern: sie wollen direkt beim Publikum ankommen und suchen dazu den jeweils zeitgemäßen Kanal. Schließlich zieht die mediale Darbietungsart auch solche Figuren und Ereignisse in ihren Bann, die zunächst nicht Bestandteil der Popkultur sind. Unsere Zeit hat noch klarer ausgeprägt, was Kriwet schon geahnt hat: auch Politikerreden werden zu Pop, wenn sie, zu kurzen Statements zurechtgestutzt, durch die Nachrichtensendungen geistern. Eben diese rasche und direkte Vermittlung interessiert Kriwet, und zwar zunächst noch vor der Frage, ob sie auch ihren Inhalten gerecht werde. Erforschung und Erkundung von Sprachlichkeit ist sein Projekt; hier ist ein Feld, das von der Kunst noch zu bestellen ist. Die Frage, wie diese Art von Sprachlichkeit kritisch dargestellt werden kann, hat Kriwet von vorneherein mit der Entscheidung für ein implizites Verfahren beantwortet. Seine Wirkung, wenn sie gelingt, ist nicht die eines Beobachters, sondern eines *agent provocateur*, der sich ins Getümmel mischt und dabei unmerklich Veränderungen anregt.

Multimedia

Multimedialität ist ein altes Thema der Avantgarde, auch wenn sie nicht immer diesen Namen trägt. Seit es Film- und Tonaufzeichnungen gibt, werden diese in ambitionierte Bühnendarbietungen integriert. Das tut auch Kriwet, etwa in dem programmatisch betitelten MIXED MEDIA, das zahlreiche, von Kriwet detailliert aufgezählte technische und leibhaftige Mitstreiter an einem Aufführungsort zusammenführt und eine der Grundlage für *One Two Two* bildet.²⁷

²⁷ Vgl. das Kapitel „Die Quellen und ihre Generierung“.

Dass die gleichzeitige Verwendung verschiedener Übertragungsmedien aber nicht von vorneherein ein zukunftsweisendes Konzept ist, merkt man heute, wo sie und der dazugehörige Begriff zum modischen Gemeinplatz geworden sind. Nicht immer befördert sie tatsächlich die Anschaulichkeit ihrer Gegenstände, und es haftet ihr der Verdacht an, dass sie zu regredierter und reflexionsarmer Reflexion einlädt – dass sie also die Sinne abstumpft, indem sie in vorausschaubarer Weise ein Reizverlangen befriedigt, anstatt sie beweglich zu halten, indem überraschende Konstellationen zu differenzierter, stets wacher Aufmerksamkeit herausfordern. Entscheidend ist nicht die Massierung technischen Aufwands, sondern das zugrundeliegende Konzept.

Kriwets Konzept von Multimedialität lässt sich gerade an den Arbeiten gut zeigen, die nur *ein* Medium benutzen. *Rotor* ist ein Buch, das sich vorwärts und rückwärts lesen lässt; die *Rundscheiben* sind drehbare Objekte, die dem neugierigen Benutzer Einblick in die Welt der Typographie geben; *ComMix* lenkt die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit von Zeichen aus völlig unterschiedlichen Lebens- und Funktionsbereichen. Aus diesen Beispielen wird deutlich, dass es Kriwet zunächst nicht um die Vielfalt von Medien geht, sondern um Einblicke in ihre jeweiligen Eigenheiten. Dazu gehören die Trägermedien wie Papier, Druckerschwärze, Tonband und Leinwand, aber auch das, was mit Hilfe dieser Medien reproduziert wird, also Bilder, Töne, Zeichen und schließlich andere Medien. All das wird in seinem Eigenleben betrachtet, dem, was es seinen Inhalten hinzufügt, und dem, was es von ihnen abzieht. Medialität ist der Ausgangspunkt; Multimedialität ist lediglich eine höhere Komplexitätsstufe, und sie ist in Kriwets Spielart nicht Darreichungsform, sondern Thema. Allerdings ist das komplexe Zusammenspiel verschiedener Medien in unserem Alltagsleben Standard: während jedes Stadtgangs werden alle unsere Sinne von den unterschiedlichsten Zeichenträgern beansprucht.²⁸

Kriwet ist mit seinen monomedialen Arbeiten, insbesondere seinen Hörtexten, stärker in der öffentlichen Erinnerung geblieben als mit seinen multimedialen Happenings. Das mag damit zusammenhängen, dass diese Happenings aufwändiger herzustellen sind, dass es für sie keine Institution wie den Rundfunk gibt, in dem sie regelmäßig und angemessen dargeboten werden könnten, und dass sie schwer zu dokumentieren sind. Mir scheint aber auch, dass

²⁸ Kriwet bringt das Beispiel einer Busfahrt, während der dem Passagier die unterschiedlichsten zeichenhaften Mitteilungen mittels Fahrplänen, der Zeitung des Nachbarn und vielem anderem gemacht werden, in: *Leserattenfaenge*. Köln 1965. 14f. Zitiert nach: Schulze 2000. 270. Hier finden sich Studien zu Kriwets Künstlertheorie und eine detaillierte Interpretation seines Buch-, Film- und Hörtextprojektes *Apollo Amerika*.

die Vielstimmigkeit der Zeichen stärker wirkt, wenn sie nur innerhalb eines Mediums gezeigt werden. Hier wird plötzlich ein Terrain unübersichtlich, von dem man geglaubt hat, es sei leicht zu handhaben.

Stimmtheorien

Obwohl er sehr intensiv und auf eigenwillige Weise mit Stimmen arbeitet, finden sich bei Kriwet keine Bemerkungen zur Phänomenologie oder Poetik der Stimme. Er arbeitet mit Stimmen, aber sie sind nicht sein Thema. Sein Thema ist ihre mediale Vermittlung.

Eben in diesem Fehlen von Mystifizierungen und metaphorischen Überhöhungen liegt der eigentliche Gehalt von Kriwets Stimmauffassung. Einige Titel und Untertitel von Hörtexten machen die Diskrepanz zwischen traditionellen Konnotationen und Kriwets Verständnis deutlich. *Voice of America* heißt ein Hörtext, ein Teil von CAMPAIGN ist *Voices* betitelt. Erwartet man nun ein Fabelwesen Amerika, dem durch die Kunst des Hörspielmachers Stimme verliehen wird, so stellt Kriwet diese Erwartungen auf die Füße:

Voice of America ist kein Bild der Stimmungen Amerikas, kein Stimmungsbild, auch kein Stimmbild. *Voice of America* ist einzig der Versuch der Vermittlung eines subjektiven Eindrucks, wie er jedem ähnlich oder anders zuteil werden könnte, der in einem New Yorker Hotel fernsieht.²⁹

In dieser Einleitung wiederholt er auch die Maxime, die er schon im Aufsatz *Elektronische Musik und Hörtexte* ausgegeben hat. Im Bezug auf Hörtexte müsse es nicht heißen „Sprich, damit ich dich sehe“ sondern „Sprich, damit ich dich höre“.³⁰ Stimme ist also nicht die akustische Repräsentation eines Menschen. Sie ist das, was in den Medienkreislauf eingespeist wurde und dort zirkuliert.

²⁹ Aus der vom Autor gesprochenen Einführung zur Erstsending von: *Voice of America*. Hörtext VII. WDR/ SWF 1969.

³⁰ *Elektronische Musik und Hörtexte*. 12. Sp. 3f. Kriwet nimmt Bezug auf die 1960 erschienene Hörspielanthologie „Sprich, damit ich dich sehe“ von Heinz Schwitzke. Ihr Titel und die Einleitung des Herausgebers werden gleichsam als Manifest des „Hörspiels der Innerlichkeit“ rezipiert, zu dem Klaus Schönings Anthologie „Das Neue Hörspiel“ das Gegenmanifest ist.

Angesichts einer so nüchternen Auffassung könnte man ein dementsprechendes Ergebnis erwarten: akustische Protokolle ohne Aura und Suggestivität. Das Gegenteil aber ist der Fall. Die Stimmwelten von Kriwets Hörtexten sind phantastisch und farbenreich in zuvor ungeahntem Maß. Die Illusion einer realen Kommunikationssituation verschwindet, aber die charakteristischen Stimmfarben lassen sich auch durch extreme Zerstückelung nicht tilgen. Das Gehörte eröffnet eine eigene Welt, ganz gleich, ob diese sich aus visuellen oder anders gearteten Assoziationen aufbaut. „Die Technik der Autoren wird oft übertroffen von der Technik der Ingenieure: die Erfindungen der Physiker sind phantastischer als die Spekulationen der Metaphysiker. Dichter, die sich etwas einbilden, geraten in die Sphäre der bloßen Einbildung, die sinnlos wird angesichts der immanenten Phantastik der heutigen Realität.“³¹ So schreibt Paul Pörtner, ein Autor, der Erfahrungen gleichermaßen in der konventionellen Literatur und im Hörspielexperiment hat.

Die Behauptung, es werde bloß noch gehört, und das einführende Verständnis für die Urheber der Stimmen verschwinde mitsamt den sich einstellenden Bildern, ist eine Vereinfachung in der strategischen Absicht, eine eigene Position in der Reflexion über das Hörspiel zu beanspruchen. Vielmehr geht es auch hier um eine – allerdings folgenreiche – Akzentverschiebung. Stimmen, die auf Tonträgern festgehalten sind, stehen immer in der Schwebelage zwischen dem Verweis auf ihre Urheber und ihren Status als technische Reproduktion. Kriwet kommt es darauf an, den letzteren Aspekt zu stärken, der in vorherigen Produktionen meist verschleiert wurde.

Zwei Aspekte von Kriwets Stimmenkompositionen verdienen noch Erwähnung. Der eine ist die Arbeit mit Sprechern. Seine frühen Hörtexte enthalten noch keine Originaltöne. Ihre Stimmen werden wie im klassischen Hörspiel im Studio von professionellen Sprechern aufgenommen, aber bereits in der für Kriwet typischen Weise schnitt- und tontechnisch bearbeitet. Daraus ergeben sich Differenzen zwischen den Intentionen der Schauspieler und denen des Autors.

Das aus kompositorischen und technisch-praktischen Gründen im Studio erforderliche Detailsprechen steht ja in schroffem Gegensatz zur rhetorisch ge-

³¹ Paul Pörtner: Schallspiel-Studien. In: Klaus Schöning (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970. Künftig zitiert: Schöning 1970. 59f.

bundenen, dynamischen Rede, wie Schauspieler sie gewöhnt sind, aus denen sich die Hörtextinterpreten hauptsächlich rekrutieren.³²

Kriwet erscheinen die Schauspielerstimmen ähnlich unnatürlich wie vielen Hörern seine Hörtextstimmen. Er nimmt die ‚dynamische Rede‘ als ein Idiom wahr, das auf der Bühne zuhause ist, nicht aber im Tonstudio und auch nicht im täglichen Leben. Die Medialität von Stimmen, ihre Wirksamkeit in und Gemachtheit für bestimmte Zwecke und Situationen beginnt also nicht erst mit den technischen Reproduktionsverfahren.³³

Des weiteren reiht sich Kriwet in eine noch junge Tradition von Annäherungen zwischen gesprochener Sprache und Musik ein. Stockhausens *Gesang der Jünglinge* und Mauricio Kagels *anagrama* sind bekanntere Beispiele; auf die Vorläuferfunktion der Neuen Musik wurde bereits hingewiesen.³⁴ Mir scheint der Begriff *melos* passend für das, was sowohl Komponisten als auch experimentelle Hörspielmacher am Stimmklang interessiert. Er bezeichnet melodische Abläufe, also Tonhöhenbewegungen, die im weitesten Sinne musikalisch rezipiert werden, ohne aber den Formgesetzen und Traditionen der *Melodik* anzugehören, und er wird sowohl in musikalischen als auch in rhetorischen Zusammenhängen gebraucht.³⁵ So bezeichnet er ein Grenzgebiet, das ästhetisch erfahren wird, ohne sich je ganz von der Semantik zu lösen. Es geht um eine stimmliche Präsenz vor ihrer Diversifizierung und Spezialisierung in den Mitteilungscharakter gesprochener Sprache einerseits und die Konventionen gesungener Melodien andererseits. Dass diese gewiss nicht faktische, aber doch geahnte oder mutmaßliche Ursprünglichkeit mit den jeweils avanciertesten Mitteln der Technik angestrebt wird, gehört zur Dialektik der Avantgarde.

³² Elektronische Musik und Hörtexte. 13. Sp. 1.

³³ Natürlich ist diese Gegenüberstellung zu schematisch. Die Sprechkultur im Theater ist bereits lange vor Kriwet neue Wege gegangen. Es gibt Lautpoesie auf der Bühne, und es gibt Konzepte von Theaterregie, die von der Montagetechnik des Kinos beeinflusst sind. In die Hörspielstudios der ARD hatten diese Tendenzen aber am Ende der 60er Jahre noch wenig Eingang gefunden.

³⁴ S. Elektronische Musik und Hörtexte. 13. Sp. 1. Dort führt Kriwet die beiden genannten sowie weitere Kompositionen von Bruno Maderna, Luciano Berio, Herbert Eimert und Györgi Ligeti an.

³⁵ „Der Begriff *Melos* ist neutral und im Gegensatz zu *Melodie* nicht an westeuropäische Harmonievorstellungen gebunden [...]. Auch im Umkreis der Neuen Musik bedient man sich des Begriffs: Dort, wo die ‚schöne‘ *Melodie* ihre beherrschende Rolle innerhalb der Musik verliert, auf die Kategorie *Melodie* jedoch nicht verzichtet werden soll, wird vom *Melos* gesprochen.“ (Nicole Schmitt-Ludwig: *Melos*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zw., Neub. Aufl. Hg. v. Ludwig Finscher. Künftig zitiert: MGG. Sachteil. Bd. 6. Kassel u.a.: Bärenreiter/ Metzler 1997. 118-121. Hier 120f.)

II. HÖRANALYSE

1. Die ersten 68 Sekunden von One Two Two

In der folgenden Einleitung werden die ersten 68 Sekunden von *One Two Two* möglichst genau beschrieben.³⁶ Aus den darin angedeuteten Reflexionen resultiert die Gliederung der nachfolgenden Untersuchung. Dann werden auch andere Passagen des Hörtextes herangezogen.

Es wurde gesagt, dass diese Arbeit sich vor allem im genauen Hinhören auf die Stücke bewähren soll. Erst dann kann eine Analyse triftig sein. Dabei stellen sich die bekannten hermeneutischen Probleme: man bringt ein gewisses Vorwissen mit, es verändert die Wahrnehmung; man reflektiert und hört dann anders. Bei *One Two Two* ist das Vorwissen besonders stark im Verdacht, die 'pure Wahrnehmung' zu verfälschen, denn es liegt vor in Gestalt einer Renotation Kriwets. Sie macht Einzelheiten kenntlich, die das bloße Hören nie zutage gefördert hätte. Ich kann mich aber nicht in eine naive Position zurückversetzen und wüsste auch gar nicht, wo sie anzusiedeln wäre. Wenn man gar nichts weiß, hört man auch so gut wie nichts. Deswegen benutze ich alle Informationen und auch Meinungen, die mir zur Verfügung stehen, und mache erst gar nicht den Versuch einer objektiven Darstellung. Mein subjektiver Höreindruck kann nichts anderes sein als Beschreibung und Interpretationsansatz zugleich.

Auf Zahlen, auf Zählen und auf die englische Sprache hat die Titelanündigung *One Two Two* bereits vorbereitet. Am Beginn des Stückes hört man gleichzeitig eine Anzahl von Stimmen, die auf englisch Zahlen skandieren: „one two three“, „five six seven“, „nine ten eleven“. Dass es genau drei Stimmen sind und wie die Zahlen exakt lauten, erkennt man wohl erst nach mehrmaligem Hören oder nach der Lektüre der Renotation. Das Ohr kann noch nicht so schnell sortieren und differenzieren. Was man aber sofort wahrnimmt, ist das musikalische Idiom, in dem diese Stimmen sich bewegen. Halb sprechen sie, halb singen sie; klar definierte Tonhöhen sind erkennbar. Sie zählen auf rhythmisch prägnante Weise. Im Hintergrund nimmt man den dumpfen Akzent eines Schlagzeugs wahr und vielleicht schemenhaft andere

³⁶ Hörbeispiel *Kriwet 1, CD 2, Track 76*. Zu allen Hörbeispielen vgl. das Kapitel "Zur Zitierweise und den Hörbeispielen".

Instrumente einer Rock-'n'-Roll-Band, beziehungsweise: man nimmt das alles nicht in dem Sinn wahr, dass man es identifiziert und benennt; es teilt sich dem Höreindruck mit, es grundiert ihn, durchsetzt ihn mit Assoziationen. Man hört auch Wiederholungen, ohne genau erkennen zu können, was hier an welcher Stelle wiederholt wird. Wenn man schon einmal etwas von dem Verfahren gehört hat, realisiert man, dass hier Tonbandschleifen benutzt werden. Und entweder sofort oder nach ein, fünf, zehn oder zwanzig Sekunden werden wohl die meisten Radiohörer von 1969 und auch die meisten Hörer von heute die Herkunft dieser Stimmen erkannt haben: *Rock around the clock* von Bill Haley. Hört man sofort, dass Bill Haley hier mit sich selbst geschichtet ist, dass drei Passagen aus dem Anfang seines Lieds übereinandergelegt und als Tonbandschleife ständig wiederholt werden? Vielleicht nimmt man nur wahr, dass die vertraute Stimme aus dem Radio irgendwie multipliziert und dadurch verfremdet ist. Durch Veröffentlichung einer Schallplatte hat Bill Haley seine Stimme dem Publikum zur Verfügung gestellt. Durch deren Erfolg ist eine sehr große Hörergemeinde in gemeinsamer Kenntnis dieser Stimme verbunden. Jetzt werden fragmentierte Tonbandmitschnitte dieser Schallplatte zu einem flirrenden, unwirklichen Chor zusammengefügt. Hört man, dass die drei entnommenen Passagen „one two three“, „five six seven“, „nine ten eleven“ im Original auf den Tönen *as*, *c* und *es* skandiert beziehungsweise gesungen werden und sich durch ihre Schichtung eine Atmosphäre von *As-Dur* ergibt? Vielleicht kann man auch das nicht gleich benennen, doch der Dreiklang, der im vielstimmigen Sprechsingsang mehr erahnt werden kann, als dass er eindeutig ausmusiziert würde, prägt wie ein Orgelton die nachfolgende Passage.

In den ersten fünf Sekunden senkt sich die Lautstärke der immer noch weiterlaufenden Tonbandschleifen. Relativ zur Vielschichtigkeit des bisher Gehörten setzt eine gewisse Beruhigung ein. Etwa bei Sekunde zehn ereignen sich mit dem Wiederansteigen der Lautstärkekurve zwei Neuerungen. Die Bill-Haley-Stimmen scheinen sich zu beschleunigen und noch dichter aufeinanderzufolgen. Das vorherige Absenken der Lautstärke kann rückwirkend als ein Herunterfahren der Intensität (auf der Ebene des Schalldrucks) interpretiert werden, das ihr rasches Hochfahren (auf der Ebene der Reizdichte) vorbereitet – als verlangsame ein fahrendes Auto während des Schaltens in einen höheren Gang, um dann ruckartig zu beschleunigen. Ein Blick auf die Renotation unterrichtet über die Ursache dieses Effekts: es wurde einfach eine zweite, identische Tonbandschleife – Kriwet nennt sie „Vormischung“ – über die erste

gelegt. Zur gleichen Zeit wird eine weitere Männerstimme hörbar. Auch sie ist eine amerikanische Stimme, man erkennt es an ihrer Klangfarbe und am Tonfall ihrer allerdings unverständlichen Worte. Weitere Parallelen zu Bill Haley sind hörbar. In rhythmisch-monotoner Weise werden Laute auf den Tonhöhen *as* und *es* skandiert. Die Stimme bewegt sich zwischen Sprechen und Singen. Man erkennt wohl, dass hier eine von Bill Haley unterschiedliche Tonquelle hinzugemischt wird, aber durch die genannten klanglichen Parallelen fügt sie sich in das *melos* der Tonbandschleife ein. In der Renotation ist die neue Stimme als „«Singer» auf den Tabakmärkten Amerikas“ identifiziert. Hört man die Stelle mit dieser Information noch einmal, so wird noch klarer, dass beide Quellen aus ganz unterschiedlicher Herkunft ähnliche Charakteristika mitbringen. Die Stimmgebung zwischen Sprechen und Singen verdankt sich im einen Fall der lässigen Musizierhaltung des Rock-'n'-Roll-Sängers, im anderen Fall dem singenden Tonfall, den ein Marktschreier annimmt, wenn er seine Ware in der immer gleichen Formulierung anpreist. Die repetitive Struktur des Gesagten ist im einen Fall durch die Tonbandschleife künstlich hergestellt, im anderen ist sie durch die Situation des Auktionsverkäufers bestimmt. Die Stimme eines Marktschreiers ist ein Archetyp für die monotone Wiederholung akustischer Formeln.

Die erste Singer-Stimme weicht, durchsetzt von Rufen, Hintergrundgeräuschen und den immer weiter laufenden Haley-Schleifen, einer zweiten, tiefen und gutturalen Stimme, die tonhöhenmäßig weniger fixierbar ist. In rasendem Tempo stößt sie ihre Silben hervor; wieder ist ihre natürliche Diktion kaum von der maschinell hergestellten der Tonbandschleife zu unterscheiden. War sie für einen Moment in den Vordergrund des Höreindrucks geraten, so holt sich bei Sekunde 20 eine weitere Vormischung der Bill-Haley-Schleife die Aufmerksamkeit zurück. Es ist jetzt die dritte Tonbandschleife, die gleichzeitig läuft; drei mal drei Bill Haleys zählen zur selben Zeit ihr Lied an. Diese dritte Vormischung ist zusätzlich gefiltert; „Höhen anheben“ und „Tiefen raus“ ist in der Renotation vermerkt.³⁷ Der noch komplexer gewordene Stimmenchor erhält so eine metallische Farbe. Man meint ein vielstimmiges Roboterwesen zu hören, und die abrupt angeschnittene, nicht eingeblendete dritte Vormischung lässt an einen Schalter denken, mit dem dieser Roboter angestellt wird. Den Zumischungen der Singer konnte man so etwas wie eine weiche, gleitende Metamorphose von Klangbild zu Klangbild entthören. Die Bill-Haley-Schleifen

³⁷ „Filtern“ bezeichnet die Anhebung oder Senkung bestimmter Frequenzspektren. Man kann dadurch ein akustisches Perzept beispielsweise dumpf oder hell färben oder es wie aus dem Telefonhörer klingen lassen.

folgen einem Prinzip des harten, abrupten Übergangs. So hatte das Hörstück auch angefangen: hart und direkt, ohne Einleitung.

Inzwischen kann man keine Silbe des Stimmengewirrs mehr verstehen. Man weiß vom Anfang noch, dass es Zahlen sind, doch was nun hörbar wird, sind sprachähnliche, rhythmisch organisierte Laute, die aus den Verfilzungen der ununterscheidbaren Spuren resultieren und an die *patterns* der Minimal Music erinnern. Ich höre etwas wie „Da Tai Tschik“, rhythmisch wiederholt. Dann wird die Gesamtdynamik der Schleifen wieder heruntergefahren, in Vorbereitung einer neuen Zuspelung. Diesmal ist es eine britische Männerstimme, die sich nach vorne schiebt. Zwischen unverständlichen Worten hört man „controlling it beautifully“ heraus. Gemeint ist wohl der Ball, denn es ist eine Fußballreportage, wie man an der typischen Sprechweise des Sportreporters im Radio erkennen kann – wieder, ohne es vielleicht sofort benennen zu können. Überhaupt ist manchem Hörer vielleicht schon jetzt die Lust am Identifizieren und Zuordnen der Klänge vergangen. Man ahnt, dass die dichte Folge von Zuspelungen auch weiterhin keine Zeit lassen wird, sich alle Quellen zu vergegenwärtigen. Sie blitzen vorbei, man registriert, was auffällig ist, und nimmt den Rest wie eine Art von Moment zu Moment unterschiedlich gefärbtes Grundrauschen wahr. Was nicht heißt, dass man nicht trotzdem ein Verhältnis oder Geschmacksurteil dazu herstellen würde. Nur fehlt die Zeit, dieses im einzelnen zu reflektieren: man wird von den Klängen überrumpelt.

So verhält es sich mit der folgenden Passage zwischen Sekunde 32 und 40. Über die letzten Worte der Reportage – im Höreindruck aber: sich mit ihr vermischend – ertönt nun ein kaum mehr erkennbares, nicht sehr lautes Geräusch. Vage ortet man eine Frauenstimme, die lärmende Akustik eines hallartigen Raumes deutet sich an. Dass es sich um „Pressluft und Zeitansage“ handelt, wie die Renotation sagt, hört man beim besten Willen nicht. Eben diese Unverständlichkeit verstärkt den jahrmartartigen Eindruck, der sich die ganze Zeit schon andeutet. Es ist ein Klangwust, gespeist aus den Eindrücken, die man bisher empfangen hat: ein bekannter Rock'n-Roll-Song, Fußball, Radio, geschäftiges Markttreiben. Dies alles wird jedoch nicht mimetisch nachgestellt, sondern ausgestellt und inszeniert in einer Collage, die ihre Gemachtheit mit den tontechnischen Mitteln der Zeit nicht verhehlt. Das Künstliche und Collagierte kommt zwischen Sekunde 40 und 47 zu einem vorläufigen Höhepunkt, wenn die Bill-Haley-Schleifen – eine vierte, künstlich verhallte hat sich noch hinzugesellt – ein letztes Mal allein erklingen. Die Stimmen verflechten sich in unüberschaubarer polyrhythmischer Weise, so dass man

bei mehrmaligem Hören jedesmal anders sich konfigurierende Einheiten wahrnehmen kann. Wenn man will, kann man zum Beispiel ein einzelnes „Two“ in regelmäßigen Abständen heraushören, so, wie man in einer vollbesetzten Gaststätte eine Stimme am anderen Ende des Raumes dann noch heraushören kann, wenn sie ein bestimmtes, Aufmerksamkeit auf sich ziehendes Reizwort ausspricht. Ansonsten verschmilzt der Hall die ohnehin nicht mehr voneinander zu trennenden Stimmen zu einer Einheit, einem paradoxerweise zugleich flirrendem und kompaktem Bill-Haley-Klang. Ein schnelles Auf und Ab der Dynamikregler in den ersten beiden Vormischungen tut ein übriges, um die Transparenz der Einzelstimmen zu verwischen.

Dann hört man zum ersten mal in diesem ARD-Hörspiel einen deutschen Sprecher. Eine junge Männerstimme – Kriwet selbst – zählt in neutralem Tonfall einen Countdown: „vier und zehn, drei und zehn, zwei und zehn, eins und zehn, zehn, neun“. Man versteht die ersten Worte nicht; erst, nachdem drei der Vormischungen abgebrochen sind und nur die ursprüngliche zurückbleibt, tritt die Stimme klar hervor. Vielleicht ist es von diesem Text her möglich, die vorher gehörte Frauenstimme rückwirkend als die einer Zeitansagerin zu deuten. Kriwets nüchterne Stimme wird dramatisch grundiert von der noch verbleibenden Vormischung. Möglicherweise ist diese in den Tiefen angehoben (was in der sonst sehr genauen Renotation nicht vermerkt ist), denn nun stehen nicht die Stimmen im Vordergrund, sondern der dumpfe, von Bill Haleys Begleitband herrührende Akzent auf es, der, in langsamem Metrum wiederkehrend, den Charakter eines Marsches oder feierlichen Zuges erhält. Er wird unter Kriwets Zählen ausgeblendet. Nun treten gesprochene Worte an die Stelle der musikalischen Textur.

Wenn man den Hörtext nicht nur unter klanglichem Aspekt, sondern auch semantisch, auf der Suche nach ‘Sinn’ hört, fallen einem abermals die häufigen Nennungen von Zahlen auf. Sie setzen sich fort bei Sekunde 58. Ein Gong springt in die klangliche Lücke, die die Vormischungen hinterlassen haben. Zeitgleich hört man die Worte eines deutschen Boxreporters, der den Fall eines der Kontrahenten meldet, und dieselbe Stimme, die, die nacheinanderfolgenden Ereignisse parallelisierend, den am Boden liegenden Verlierer anzählt.

Die Zahlenkette scheint außer Rand und Band. Um sie noch einmal von Anfang an nachzuzeichnen: die ersten Zahlen sind einem Schlager entnommen, der mit dem in der Rockmusik geläufigen Anzählen eines Liedes vor dessen Beginn („one, two, three, four“) und gleichzeitig mit den 12 Stunden

eines Tages spielt, die nach angelsächsischer Stundenzählung (A.M. und P.M.) alle 24 Stunden, also „rund um die Uhr“ bedeuten. Bill Haley sagt mit seinen Zahlen: ‘Jetzt geht es los, und rund um die Uhr geht es weiter.’ Kriwet wirbelt diese Zahlen durcheinander, so dass es keinen Anfang mehr gibt (denn mit der eins erklingen auch schon fünf und neun) und die Stunden rund um die Uhr alle gleichzeitig da sind. Innerhalb dieses potentiell unendlichen Kontinuums, das man nicht zu einem Schlussakkord führen, sondern nur abrechnen oder ausblenden kann, finden weitere Zahlenoperationen statt. Die Vormischungen und die Singer, nicht aber die anderen Zuspelungen, setzen jeweils nach fünf, zehn, zwanzig und vierzig Sekunden ein. Das kann kein Zufall sein. Hat Kriwet hier serielle Techniken der Neuen Musik rezipiert? Nach welchen Kriterien werden die Einzelteile zusammengesetzt? Im hörbaren Text zählt ein Countdown von 14 auf 9 – um was zu eröffnen? Vielleicht die Boxrunde mit dem Gong, in dem die Zahlen, die das Schicksal des Verlierers besiegeln, nun wieder von der entgegengesetzten Richtung aus aufwärts gehen: von fünf nach neun. Es heißt „Aus, aus, aus“, weil der Kampf zuende ist, und fast zeitgleich endet mit der nächsten Einspielung auch ein anderer Kampf mit den gleichen Worten: die Fußballweltmeisterschaft von 1954 mit der weithin bekannten Reporterstimme von Herbert Zimmermann, die begeistert den Sieg der deutschen Mannschaft ausruft. Das Hörstück ist damit noch lange nicht „aus“; es geht übergangslos weiter mit einer Begrüßung. Nur diese Analyse bricht hier ab, weil sie irgendwo abrechnen muss.

2. Voraussetzungen der Konzeption

Die Quellen und ihre Generierung

In seinen „Bemerkungen zur Produktion“ gibt Kriwet Auskunft über den Entstehungsprozess von *One Two Two*. Bei den verwendeten Quellen lassen sich eigens generierte und vorgefundene unterscheiden.

Die vorgefundenen Quellen entstammen transmissiven Medien und Speichermedien. Es sind Mitschnitte aus Radio und Fernsehen, aus Schallplatten und Archivbändern. Über die Kriterien ihrer Auswahl wird in der Analyse noch einiges zu sagen sein. An dieser Stelle lässt sich nur ihre Komplexität konstatieren: klangliche wie auch semantische Assoziationen und Kontrapositionen gehören dazu. Wortfelder wie Zahl, Deutschland, Politik und Geist haben ebenso zur Auswahl beigetragen wie der Kontrast verschiedener Kultur Ebenen. Schließlich spielt die Popularität der Quellen eine Rolle, ihre Verankerung in der akustischen Welt eines deutschen, Medien konsumierenden Hörers im Jahr 1969. Diese Popularität macht einen großen Teil der Wirkung des Hörtextes aus und bewirkt, dass die vorfertigten Quellen stärker wahrgenommen werden.

Die eigens generierten Quellen haben einen komplexen Entstehungsprozess. Am Anfang steht nach Kriwet die Partitur zu „MIXED MEDIA“, einer „Komposition für acht Vokalsolisten, Tonbänder, Filme, Dias, Informationsmedien, Akteure und Gäste“³⁸, aufgeführt 1968 im Olympia-Lichtspiel-Theater Essen. Ein Primat der Schriftlichkeit lässt sich daraus nicht ableiten. Allein die Vielzahl der eingesetzten Geräte deutet darauf hin, dass auch hier zu einem guten Teil die Quellen ihre Anordnung motiviert haben und nicht umgekehrt. Teile aus MIXED MEDIA wurden im Studio zusätzlich aufgezeichnet; dem in der unwiederholbaren Aufführungssituation Entstandenen wurde quasi als akustische Reinschrift die Studiofassung an die Seite gestellt. Zusätzlich vermerkt Kriwet zwei weitere Quellen, die nach der Essener Aufführung produziert wurden: ein Konzert von Frank Zappas Rockgruppe *The Mothers of Invention*, das ursprünglich Teil von MIXED MEDIA sein sollte, und weitere Sprechtexte, aufgenommen mit deutschen und amerikanischen Jugendlichen.

³⁸ Schöning (Hg.) 1969. 367.

Was ebenfalls zur Herstellung der Quellen gehört, ist ihre Transkription und Einsortierung in Karteien. Hier macht Kriwet sich das Material disponibel, und hier beginnt seine Segmentierung in sekundenkurze Schnitteinheiten, die das Tempo von *One Two Two* so wesentlich bestimmen. Auf der Basis dieser Transkriptionen entsteht eine schriftliche Partitur. Sie wird bei ihrer Realisierung im Studio fortwährend modifiziert, entsprechend der dort gemachten akustischen Erfahrungen, wo manches Vorhaben sich als untauglich erweist und dafür andere Möglichkeiten auftauchen. Die Modifikationen sind in Form handschriftlicher Eintragungen ins Manuskript auf den Rückseiten der Partitur abgedruckt. Auf den Vorderseiten findet sich die Renotation: das, was sich vom akustischen Endergebnis schriftlich und graphisch darstellen lässt.

Schaffensprozesse sind immer ein komplexes, 'intermediales' Spiel aus Anregungen, Konzeptionen, Realisierungen und Überarbeitungen. In Kriwets Fall gibt es zwei Besonderheiten: die Verwendung unterschiedlicher Reproduktionsmedien und die sorgfältige Dokumentierung des Arbeitsprozesses. Kriwet schildert seine Arbeitsweise nicht nur. Er will sie auch als Modell verstanden wissen für seine Art, künstlerisch mit Medien umzugehen. Somit gehört die Dokumentation zum Werk, beziehungsweise: sie fügt dem Hörtext zwei Schwesterprodukte hinzu, den Renotations- und den Dokumentationstext. Wie so häufig im Neuen Hörspiel haben die Werke ihre Kampagne für sich selbst gleich mitgebracht.

Horizontale und vertikale Montage

Die bisherigen Annäherungen an Kriwets Hörtext kamen von zwei entgegengesetzten Seiten: von Kriwets Theorie zur eigenen Kunst und von einem ersten Hörprotokoll. Beides soll nun zusammengeführt werden anhand des zu beobachtenden Handwerks. Erst die genaue Untersuchung der konkreten Verfahren macht den Blick frei für Inhalte. Die Analyse lässt sich von der Frage leiten, wie produziert und rezipiert wird.

Hörstücke werden im Studio mit den Verfahren Schnitt und Mischung hergestellt. Beides setzt Kriwet in auffälliger und bewusst traditionsbrechender Weise ein, wie die theoretischen Äußerungen und die Hörprobe bereits gezeigt haben. Um sein Verfahren der Analyse zugänglich zu machen, bediene ich

mich der zwei formalen Parameter, die von der Renotation suggeriert werden: der Gleichzeitigkeit und der Nachzeitigkeit von montierten Klängen. Ich benutze die Begriffe *Schichtung* und *Reihung*. Der erstere ist unter Tontechnikern üblich, den zweiten präge ich als Komplementärbegriff, wobei ich den von der Neuen Musik vor allem der 60er Jahre in Beschlag genommenen Begriff der *Reihe* vermeide. Wenn ich im folgenden nach ihren Eigenschaften und Verwendungsmöglichkeiten frage, so sind diese Überlegungen an Kriwets Praxis orientiert. Sie sind also kein Organon des Hörspielmachers. Trotzdem sollen sie über den speziellen Fall hinausblicken und die Perspektive für vergleichbare Arbeiten öffnen. Nach den grundsätzlichen Überlegungen werden wiederkehrende Typen von kombinierten Reihungen und Schichtungen in *One Two Two* analysiert. Indem dort das verarbeitete Material thematisiert wird, schreitet die Untersuchung von der Gestaltung zu den Inhalten fort.

Reihung und Schichtungen

Eine *Reihung* ist das diachrone Aufeinanderfolgen von Klängen. Man erreicht es durch Aneinanderkleben von Tonbandabschnitten oder (etwa seit den 90er Jahren) durch das Verbinden digitaler Klangsequenzen.

Eine *Schichtung* ist das gleichzeitige Abspielen verschiedener Klänge. Die Klänge werden Speicher- und Reproduktionsmedien wie Schallplatte, Magnettonband, CD, Festplatte, Mikrophon entnommen und im Mischpult zusammengeführt.

Für den Toningenieur ist ein zeitgleiches Abspielen mehrerer ungeschnittener Bänder eine reine Schichtung und ein einspurig hergestelltes Tonband eine reine Reihung. Betrachtet man die Phänomene aber aus einer allgemeineren Perspektive und mit Rücksicht auf die erzielten Klangphänomene, so kann es gar keine reinen Reihungen und Schichtungen geben. Übereinandergeschichtete Klänge bewegen sich in der Zeit; kleinste Klangeinheiten, analog oder digital gespeichert, werden aneinandergereiht. Und selbst eine reine Sprachaufnahme setzt sich aus zahlreichen Teiltönen zusammen, die erst die Klangfarbe einer Stimme oder eines Geräusches ausmachen. Die Klangfarbe ist eine der wesentlichen Unterscheidungsmerkmale des Hörspiels von der Literatur, und sie ereignet sich auf der vertikalen Ebene. Bereits die simpelste Sprachaufnahme enthält prinzipiell andere und ungleich mehr Informationen als ein Schriftdokument des gleichen Textes. Diese einfache Tatsache spielt eine bedeutende Rolle bei der Entscheidung der Frage, ab wann die Komplexität eines Hörstücks die Grenzen der Aufnahmefähigkeit überschreitet.

Zur Künstlichkeit reproduzierter Klänge

Doch zurück zu Reihungen und Schichtungen im (studio-)technischen Sinne. Ihnen gemeinsam ist die Eigenschaft, gespeicherte Klänge zu verbinden, die in der Natur nicht zusammen vorkommen (müssen). Was bei der Aufnahme beginnt, nämlich die Überführung natürlicher Klänge in Klangmatrizen, die diesen Klängen ähnliche akustische Ereignisse hervorrufen, wird von Reihungen und Schichtungen sowie von weiteren Arbeitsschritten in den verwendeten Materialien wie Filterung, Veränderungen der Bandgeschwindigkeiten etc. fortgeführt. Das Klanggeschehen spielt sich ganz in der Welt der Reproduktionsmedien ab. Obwohl Menschen dem Hörspiel während der Produktion ihre Stimme leihen, steht am Ende seines Fertigungsprozesses ein Tonband. Die Verknüpfung in der Natur heterogener Klänge ist bloß die ohrenfällige Konsequenz ihrer vorherigen Überführung ins Medium.

Reihungen und Schichtungen gehören zum elementaren Handwerk der Hörspielproduktion, sie strukturieren das akustische Material und prägen entscheidend die Dramaturgie des Hörspiels. Paradoxe Weise werden sie aber oft umso mehr als unnatürlich oder störend empfunden, je mehr sie wahrzunehmen sind. Schnitte gegen den Sprachrhythmus und Schichtungen gegen die Textverständlichkeit geraten in den Verdacht, vom Eigentlichen abzulenken. Dagegen wird das Herausschneiden von Versprechern, unter Tontechnikern „Putzen“ genannt, in der Regel nur dann wahrgenommen, wenn es ausbleibt. „Manipuliert“ werden die Klänge also immer, nur werden die Manipulationen in unterschiedlicher Weise wahrgenommen. Hinter solchen Hörgewohnheiten steht die Auffassung von einer Inszenierungskunst, die durch sparsamen und unauffälligen Einsatz ihrer Mittel ganz hinter ihren Inhalten verschwindet bzw. sie optimal zur Geltung bringt. Dass eine solche neutrale Inszenierung Fiktion ist, gehört zu den wesentlichen Erkenntnissen des Neuen Hörspiels.³⁹ Reihungen und Schichtungen eines Hörspiels gehören immer auch zu dessen Inhalten.

Entstehungszeit und Genre entscheiden mit über die Rolle von Reihungen und Schichtungen. Seit der Zeit des Neuen Hörspiels wird die Grenze der Häufigkeit von Schnitten und der Anzahl von Tonspuren ständig nach oben

³⁹ Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, dass es im bundesdeutschen Hörspiel erst spät und im Gefolge anderer Künste zu dieser Erkenntnis kam. Neben den gängigen Verweisen auf Lettrismus, Dadismus, Futurismus, Konkrete Poesie etc. sei hier stellvertretend eine Beobachtung von Antje Vowinckel zitiert: „Möglicherweise ist das Hörspielpublikum von heute erst durch das Fernsehen trainiert worden, Sprünge im Geschehensablauf als selbstverständlich hinzunehmen und nachzuvollziehen.“ (Vowinckel 107)

erweitert, auch wenn dies nur in bestimmten, meist experimentellen Genres geschieht. Eine natürliche, nicht mehr zu überschreitende Grenze ist nicht abzusehen, zumal die Technik immer feinere Aufspaltungen des akustischen Materials erlaubt. So besteht in der heute gängigen Digitaltechnik eine Sekunde Klang aus 44100 *samples*. Das ermöglicht zumindest theoretisch die entsprechende Anzahl an Schnitten, und es ist nicht undenkbar, dass ein künstlerisches Konzept ein solches Verfahren auch einmal sinnvoll macht. Es gibt also keine ästhetisch begründbare Maxime, wie häufig man im Hörspiel schneiden und wie hoch man die Schichtungen auftürmen darf.⁴⁰ Ein kritisches Urteil darüber kann nur für das jeweils besprochene Stück gelten und auch dann nur, wenn es aus der Konzeption eben dieses Stückes entwickelt wird.

Montagedramaturgie

Reihungen und Schichtungen wirken sich auf die Makrostruktur eines Werkes aus. Passagen mit besonders vielen Schichten (bis hin zur Kakophonie) und besonders wenigen (bis hin zur Stille) stechen innerhalb der Klangdramaturgie eines Hörstücks hervor. Ebenso verhält es sich mit Passagen, die entweder besonders häufige Schnitte aufweisen oder über einen langen Zeitraum hinweg ungeschnitten sind. Dies wird bei *One Two Two* besonders deutlich, weil hier narrative Signale weitgehend fehlen und die Schnitt- und Mischtechnik stark ausgestellt ist.

Wenn die Montage nicht als Geburthelfer der inhaltlichen dramatischen Abläufe fungiert, sondern selbst auf der Bühne steht, dann eröffnet sie ein Grenzgebiet, das erst wenig ausgelotet ist. Als Hörer vollzieht man Spannungskurven mit und hört je nach Dichte der Montage Erregungs- und Ruhephasen. Das Dilemma dabei ist, dass die angewandten Kategorien solche des Erlebens sind, sich also besser für Figuren eignen als für strukturelle Ereignisse. Die Folgen sind Enttäuschung und Unverständnis beim Rezipieren von Collagen. Sie lassen sich nur vermeiden, wenn man ein Gespür entwickelt für ihre spezifische Redeweise und sich immer mehr von den vertrauten dramatischen Modellen löst.

⁴⁰ Ein Argument für mögliche Obergrenzen wäre die Frage nach der Grenze zur Musik: wie kann man von einem Hörspiel sprechen, wenn keine Worte mehr zu hören sind? In der Tat sind hier die Grenzen schwer zu ziehen, was ja auch zu den Intentionen der Moderne gehört. Doch sind auch Klangfarbe, Artikulation und Rhythmus Bestandteile der Sprache; sie werden in vielen Hörkunstwerken in den Mittelpunkt gestellt. Wenn das Spiel mit den nicht in Buchstaben faßbaren Aspekten der Sprache weitergetrieben wird, ist nicht abzusehen, inwieweit bestimmte Klangtopoi ins Bewußtsein des Publikums rücken und dann wieder ein semantisches Verweisungsrepertoire ausbilden, das dem der Worte ähnelt.

Jedes Hörspiel ist ein flexibles Ineinandergreifen von Reihungen und Schichtungen. Überlappungen kombinieren ihre Eigenschaften. Sie binden aneinandergereihte Klänge stärker zusammen, indem sie sie vorübergehend schichten, und verstärken so den Eindruck von der Zusammengehörigkeit des Gereihten.

Was sind nun typische Eigenschaften von Reihungen und Schichtungen? *Reihungen* bedeuten den linearen Verlauf von Klängen. Diese Linearität ist mit dem Vorgang des Lesens, mit dem Denkmodell der Kausalität und mit dem Genesemodell der Teleologie konnotiert. Wenn B auf A folgt, liegt die Vermutung nahe, dass B auch *aus* A folgt. Man versucht, in den Klängen zu lesen, sie zu kohärenten Einheiten zusammenfügen. Diese kohärenten Einheiten können Handlungen oder gedankliche Zusammenhänge sein. Doch ist das Lesen nur ein Annäherungsmodell. Man kann die Klänge nicht anhalten, so wie man beim Lesen innehält. Selbst man die Radiosendung aufgezeichnet hat und eine Kassette anhalten, vor- und zurückspulen und nochmals an einer gewünschten Stelle abspielen kann, kann man sich immer noch nicht über ein Wort oder einen Satz beugen und ihn mit einem Blick erfassen. Man muss die Stelle nochmals in der Zeit ablaufen lassen. Auch sind die aneinandergereihten Materialien ungleich heterogener als Buchstaben auf einer Seite. Es ist, als würden in Form und Farbe ganz unterschiedliche Objekte die Buchstaben ersetzen; Objekte, die man nicht auf den funktionalen Informationsgehalt eines Buchstabens zurückführen kann.

Man kann das Lesemodell auch unterlaufen. Wenn extrem ähnliche oder extrem unterschiedliche Klänge aneinandergereiht werden oder wenn die gereihten Klänge durch Kürzung oder klangtechnische Bearbeitung verunklart werden, dann wird die Kohärenzerwartung des Lesens enttäuscht. Reihungen bekommen dann einen Charakter, wie man ihn eher Schichtungen zuspricht.

Schichtungen neigen dazu, den imaginativen Teil der Wahrnehmung zu aktivieren. Wenn Klänge, Stimmen und Geräusche so zusammenpassen, wie man es aus selbst erlebten Hörsituationen kennt, dann stellt sich im Kopf schnell ein Bild ein: Gespräche auf einer Festgesellschaft, melodramatische Musik zu einer Liebesszene, Besuch auf einem Jahrmarkt. Wenn aber die Schichtungen aus heterogenen, nach Prinzipien der Collage zusammengefügt Materialien bestehen – wie meistens bei Kriwet –, dann fällt es schwer, sich Szenerien vorzustellen. Deswegen liegt es oft näher, sich musikalische Zusammenhänge zu vergegenwärtigen und auf die Ähnlichkeiten von Klangfarbe, Tonhöhe, Lautstärke und Rhythmus zu achten. Der analysierende Geist

kommt auch deswegen oft nicht zum Zug, weil er überfordert ist: manche vielschichtigen Mischungen machen es unmöglich, alles, was erklingt, mit gespannter Aufmerksamkeit aufzunehmen. Der Hörer muss, wie im Alltag, das Gehörte selektieren: einige akustische Signale muss er ignorieren, auf andere fokussieren; er muss das Gehörte in Vorder- und Hintergrund ordnen und das, was untergeht, gegebenenfalls nach Maßgabe seines akustischen Erinnerungsschatzes ergänzen. Freilich sind auch das idealtypische Eigenschaften. Der imaginativen Perzeption von Schichtungen kann man entgegenwirken, indem man die Schichten vor ihrer Zusammenführung einzeln vorstellt und/ oder die Aufschichtung sukzessiv erfolgen lässt. Dadurch wird die Kombiniertfähigkeit geschult und Platz für die analytische Reflexion geschaffen. Auch nähert sich eine Schichtung dann einspurigen Passagen an, wenn ihre Bestandteile sich eindeutig in Vorder- und Hintergrund gliedern lassen.

Der nichtrationalistische Aspekt des Hörens, den viele Schichtungen herausgefordert, war von jeher wichtig für Verfechter und Theoretiker des Neuen Hörspiels. An ihm machen sie seine Legitimation fest, hier sehen sie eine Öffnung für zuvor unerschlossene Bereiche der Wahrnehmung. Ich gebe hier kurz zwei Deutungsansätze von Petra Maria Meyer wieder. Sie verbindet Hörspielbeschreibungen mit zeitgenössischen Kulturtheorien, die auf die letztlich unlesbare Eigendynamik der Zeichen und auf die Bedeutung des Körpers bei der Performanz von Sprache hinweisen. Hinsichtlich der Zeichentheorie spricht sie wiederholt von der „Energie der Zeichen“ und beruft sich auf Julia Kristevas Unterscheidung von *Symbolischem* und *Semiotischem*. Das Symbolische steht für referentielle, auf das jeweilige Signifikat hindeutende Sprache, das Semiotische für die unaufhörliche Verweissbewegung der Zeichen untereinander. Dem Neuen Hörspiel, so Meyers These, gelingt mit seiner stereophon angeordneten Mehrschichtigkeit von Texten eine Versinnlichung dieser semiotischen Bewegung.⁴¹ Als Mittler der Körperlichkeit von Sprache sieht sie die Stimme. „Nach Lacan ist gerade die verbale Sprache Schauplatz einer Spaltung zwischen Bewusstem und Unbewusstem. Die Stimme ist Medium beider Schauplätze, ein Umwandler des einen in den anderen, ein Schalter, am besten noch ein Scharnier, da es sowohl dort wie hier, sowohl Körper wie Sprache ist, beides verbindet und gleichsam trennt [...]. Als ein solches Scharnier ist die Stimme Medium des kulturellen Gedächtnisses, aber auch Stimmenführer in ein ‘Gegengedächtnis’ [...] körperlicher Einschreibungen.“⁴² Hier

⁴¹ Meyer 153f.

⁴² Meyer 92.

bezieht sie sich vor allem auf eine Tradition der Artikulationsperformance, in der Kunst und Therapie zusammenkommen.⁴³ Schließlich ist als Gegenentwurf zum rationalistischen Hören noch die Hemisphärentheorie zu nennen. „In der westlichen Gesellschaft dominiert die linke Hirnhälfte, in der das Depot der sprachlichen Grammatik, der mathematischen Grundsätze und der Schrift lokalisiert wird. Die rechte Hirnhälfte umfasst dagegen die nonverbalen Vorstellungen, die Musikalität und das Raumgefühl.“⁴⁴ Die Collagen des Neuen Hörspiels sind demnach eine Erziehung zur stärkeren Akzentuierung der rechten Hirnhälfte.

Diese Theorieansätze beeinflussen meine Arbeit, ich beziehe mich aber im weiteren nicht mehr darauf. In der Einleitung habe ich bereits dargelegt, dass man mit ihnen oft zu schnell bei der Hand ist. Vor der Deutung muss ein hörspielphilologisches Instrumentarium entwickelt werden, mit dem man die Klangereignisse überhaupt zur Kenntnis nehmen kann, bevor man sie in zeitgenössische Theorien integriert.

Orientierung im Hörraum

Die Anfangspassage hat gezeigt, von welcher Bedeutung komplexe, heterogene Schichtungen in Kriwets Arbeit sind. Deswegen soll nun noch etwas über die unterschiedlichen Strategien gesagt werden, mit denen man sich in ihnen orientieren kann.

Grundsätzlich gilt, dass Hören und Zuhören Phänomene mit vielen Abstufungen sind. Niemals bekommen alle Teile eines vorgetragenen Textes, eines Hörstückes oder anderer Perzepte die gleiche Aufmerksamkeit. Das konzentrierte, aufmerksame, gespannte Zuhören, wie es der Professor von den Besuchern seiner Vorlesung erwartet – in seiner reinen Form ohnehin Fiktion –, ist nur eine von vielen möglichen Hörweisen. Auch flüchtiges Hören ist Hören, und auch die emotionale Resonanz, die Lust, einen bestimmten Ausschnitt des Gehörten stärker wahrzunehmen als andere, ihn als farbiger und interessanter als seine Umgebung zu empfinden, ist ein Teil des Hörens. Man kann diese unterschiedlichen Hörverhaltensweisen nur dann in eine Werteskala einordnen, wenn man ein dem Hören äußeres, normatives Kriterium zugrundelegt: etwa die fehlerfreie Aufnahme von Informationen oder auch der Grad

⁴³ Antonin Artaud und Roy Hardt stehen dafür Pate, Paul Pörtner und Franz Mon sind wichtige Vermittler und Propagandisten; heute vertritt beispielsweise die amerikanische Sängerin Diamanda Galás diese Bewegung.

⁴⁴ Meyer 154.

von Ergriffenheit oder emotionaler Angerührtheit, wie er oft zum Ideal des Musikhörens erklärt wird.

Es gibt zwei idealtypische Möglichkeiten, sich in einer komplexen Schichtung zu orientieren. Ich nenne sie die *naturalistische* und die *formale*. Naturalistisches oder gestalthaftes Hören neigt zu der Annahme, das Gehörte bilde einen akustischen Raum ab, erfüllt von Gestalten. Bei der Beschreibung werden entsprechende Metaphern benutzt: Hörraum, Vorder- und Hintergrund und so weiter. Beim formalen Hören erscheinen die einzelnen Perzepte als Klangobjekte, denen man in der Beschreibung zwar physische Attribute wie kompakt, fluid, grell oder matt beilegen kann, die aber keine Gegenstände aus der Lebenswelt repräsentieren. Dem naturalistischen Hören entspricht visuell eine gegenständliche Abbildung, dem formalen Hören eine Partitur.⁴⁵

Um Missverständnissen vorzubeugen: diese Begriffe beziehen sich auf die Wahrnehmung von experimentellen Hörstücken, nicht auf die von Musik. Dort kann ein struktureller Hörer im Sinne Adornos beim Hören eines Musikstückes dessen architektonischen Grundriss erfassen und zu tradierten musikalischen Formgesetzen in Beziehung setzen. Von einer derart kulturell überformten Wahrnehmung möchte ich bei dem noch jungen Genre der Hörcollage, die ihre Gesetze gerade erst ausbildet, nicht sprechen. Es geht um die Schärfung der Wahrnehmung, nicht darum, einen Formenkanon anzuwenden.

Ebenso wie es Hörer gibt, die mehr zu naturalistischem, und solche, die mehr zu formalem Hören neigen, legen auch Hörstücke die jeweils eine oder andere Hörweise nahe. Natürlich gibt es sie nie in reiner Form. Und es wäre ein Missverständnis, formales Hören als eine grundsätzlich abstrahierende Haltung zu verstehen. Auch Bewegungsformen und Anordnungen von Tönen sind oft emotional und semantisch aufgeladen. Der Analyseteil wird dafür zahlreiche Beispiele bringen.

Wesentlich für die Hörorientierung scheint mir, dass sie andere Sinne zuhelfe nimmt. Pures Hören gibt es nicht. Die Verarbeitung akustischer Signale geschieht mit allen Fähigkeiten, die dem Gehirn zur Verfügung stehen. Dazu gehören auch Erfahrungen der anderen Sinne, Vergleiche, Vorwissen und Reflexionen. Es erscheint mir daher unerlässlich, bei der Höranalyse mit Metaphern und mit Interpretationen zu arbeiten. Maßgeblich für die wissenschaftliche Redlichkeit dieses Verfahrens ist seine Transparenz.

⁴⁵ Bei der heute gängigen digitalen Produktionsweise ist die Visualisierung der Klänge in partiturähnlichen Systemen zum Alltag geworden. Sie erscheinen als Berge auf dem Bildschirm, wobei die jeweilige Höhe für die Lautstärke und die Breite für die Dauer steht. Wie diese ständige optische Begleitung des Hörens die Ästhetik von Radiosendungen verändert hat, wäre eine eigene Untersuchung wert.

3. Hörfiguren

Klangblöcke

Geräusch- und Stimmenhaufen

Reizüberflutung ist eine Konstituente von *One Two Two*. An manchen Stellen wird sie besonders intensiv. Dann gerät das Hörstück, je nach Perspektive, aus den Fugen, oder es kommt ganz zu sich selbst. Ich spreche in solchen Fällen von Geräusch- und Stimmenhaufen – aufgrund der Fülle und Dichte des Materials, das innerhalb einer kurzen Zeitdauer zu hören ist, und aufgrund seiner schweren Fasslichkeit, die einen bewussten Affront Kriwets gegen die ästhetischen Prinzipien der Ökonomie und Transparenz darstellt. Entscheidend ist dabei nicht die schiere Menge aufgeschichteter Spuren. Es kommt auch auf die emotionale Qualität, sozusagen den Affekt der Passage an. Die Töne scheinen den Hörraum sprengen zu wollen. Für den Hörer wird eine Grenze überschritten, an der ruhiges Zuhören aufhört und etwas anderes beginnt: Verwirrung, Erregung, plötzliches Aufhorchen oder auch Langeweile, Unverständnis, Überdross. Auch wenn man mit der Haltung hört, die oben naturalistisch oder gestalthaft genannt wurde, stellt man sich die hörbar gemachte Situation als eine vor, die aus den Fugen gerät und bestimmte Grenzen überschreitet. Erregung, Extase, Panik, Furor, Eskalation können hier Leitwörter der Vergegenwärtigung sein.

Geräusch- und Stimmenhaufen sind der Kern von Kriwets Gestaltung und neben dem Einsatz populären Materials der Grund für das Aufsehen, das *One Two Two* erregt hat. Manchem Hörer mag der gesamte Hörtext wie ein einziger Geräusch- und Stimmenhaufen vorgekommen sein. Aus diesen Gründen räume ich dem Thema breiten Raum ein. Zunächst werden einige Beispiele von Materialverdichtungen geschildert, um Sinneseindrücke sprachlich wiederzugeben, deren gemeinsamer Nenner von keiner Definition bestimmt werden kann. Eine theoretische Annäherung trägt den Begriff der *Groteske* an den Gegenstand heran und liefert so eine Interpretationsfolie. Ausgehend von diesen perzeptiven und theoretischen Voraussetzungen bemühe ich mich schließlich darum, den ersten Eindruck des Chaotischen und

Überladenen genauer zu fassen und die Gegenprobe auf ihn zu machen. Ich frage, wie stark die Reizüberflutung tatsächlich ist, welche spezifische Qualität sie hat und welche Art von Hörräumen Kriwet damit konstruiert.

Die geschilderte Anfangspassage kann zumindest stellenweise als Stimmenhaufen bezeichnet werden. Die Bill-Haley-Schleife allein ist mit wenigem, homogenen Material in strenger Weise konstruiert; sie wirkt dicht, aber nicht überladen. Reizüberflutung wird von den weiteren Zumischungen generiert, spätestens bei 32“, wo Fußballübertragung, Singer, „Essen“ und drei Schleifen gleichzeitig zu hören sind.

Bei 2, 42“-79“ artikulieren mehrere Sprecher verschiedene, in einer Partitur festgelegte Vokale. Sie tun das simultan, aber jeder in anderem Modus: so müssen sie eine „A“-Artikulation zeitgleich „klagen“, hysterisch kreischen, „plappern“, crescendieren und so weiter. Diese verschiedenen Affekte und Artikulationsmodi summieren sich zu kollektiven Rufen. Die Einzelkomponenten sind nicht mehr unterscheidbar – ich habe sie lediglich den Angaben der Renotation entnommen. Zusammen ergeben sie eine durch und durch künstliche, nur auf dem Tonband lebensfähige Menge. Inhalt und Affekt dessen, was sie rufen, bleibt diffus. Ihre Kollektivartikulationen laufen in bestimmten Pausen, rhythmischen Einheiten und Überschneidungen ab, die teils vorher mit Hilfe einer Partitur, teils nachträglich mit Hilfe des Mischpults komponiert sind. Am Ende wird ein „indianischer Kult-Tänzer“ hinzugemischt, der ähnlich wie die „Singer“ der Bill-Haley-Schleife den Gruppenartikulationen klanglich sehr nahe steht. Mit ihm wird gleichsam das parodierte in ein wirkliches Ritual übergeblendet.

Mehrmals in *One Two Two* sind Ausschnitte aus Hitlers Reichstagsrede vom März 1933 zu hören, die zum Erlass des Ermächtigungsgesetzes führte. Jedes Mal ist das Material stark bearbeitet und wird stellenweise Teil eines Stimmenhaufens. Ein Beispiel ist die Passage 6, 6“-20“. Ihr voraus gehen zwei gestaffelt einsetzende Spuren mit aus der Rede isolierten und aneinandergeschnittenen Worten. Kriwet nennt das Schnittverfahren „statistisch“, womit wohl die Extraktion besonders häufiger Wörter gemeint ist: „Nein“, „Volk“, „deutsche“, „Willen“ und andere. Die nun hinzugemischte dritte Spur führt das Essener Kino ein, in dem die gleichen ‚statistischen‘ Montagen mit den im psalmodierenden Ton vorgetragenen liturgischen Formeln „Der Herr sei mit Euch“ „und in deinem Geiste“ kontrastiert werden. Die spezifische Akustik der Veranstaltung, diffuse Stimmen, die wohl vom Publikum des turbulenten Happenings kommen, und die infolge der Dreispurigkeit

angewachsene Zahl der Schallquellen machen den überbordenden Charakter dieser Stelle aus.

Bei 9, 0“-25“ wird ein von Kriwet vorbereitetes Stück konkreter Poesie von mehreren Sprechergruppen artikuliert und im Mischpult nach und nach zu einem Stimmenhaufen verdichtet. Das Sprachmaterial besteht aus den Worten „RECHTS“, „LINKS“, „SCHWARZ“ und „WEISS“ sowie daraus abgeleiteten Kürzungen, Umstellungen und Sequenzierungen der Buchstabenfolge. Die Dramaturgie ist die einer Steigerung oder Erregung: „Artikulationserregung“ könnte eine Typenbezeichnung sein, die sich auch für andere Stellen im Neuen Hörspiel eignet. Ein gedehntes „SSSS“ von „WEISS“ markiert den Übergang von textverständlicher Deklamation zu geräuschhafter Artikulation. Die folgenden Lauteinheiten werden in rascher Folge wiederholt. Der Frequenzumfang erweitert sich nach unten, weil vermutlich eine weitere Gruppe hinzutritt, die etwas in den Hintergrund gemischt wird. Während die Folge der Wiederholungen sich beschleunigt und die Stimmen erregter werden, mischen die gleichen, während MIXED-MEDIA aufgenommenen Artikulationen einmal mehr unterschwellig tumultuarischen Raumklang bei. Die Stimmen kulminieren zum Haufen, der mit den nun wieder einzeln erklingenden Worten „WEISSER“ und „WEISS“ abrupt endet.

Am Ende des Stücks mehren sich die furiosen und hoch aufgeladenen Klangräume. Man kann geradezu von einem Finale sprechen. Die letzte dieser Stellen (10, 137“- ca. 164“) wird kontrastiv vorbereitet von der abgeschnittenen Kennung der deutschen Tagesschau: Inbegriff einer überschaubaren und vertrauten Medienwelt. Dann folgen, im Abstand von drei Sekunden übereinandergeschichtet, zwei Aufnahmen von „Essen“. Beide enthalten Gitarrenimprovisationen in der Akustik eines turbulenten Rockkonzertes; eine davon stammt vom Konzert der *Mothers of Invention*. Zwei Spuren mit generatorerzeugtem Rauschen werden hinzugemischt und stehen für kurze Zeit frei. Dann kommt eine weitere „Essen“-Atmosphäre mit Hupenlärm und nur erahnbaren Zuschauerrufen. Eine dritte Rauschspur tritt hinzu, ab ca. 164“ steht sie frei und beendet den Hörtext.

Mit den Suchkriterien für Geräusch- und Stimmenhaufen wurde ihre Interpretation bereits vorbereitet. Es ist unverkennbar, dass Kriwet in der Tradition des Grotesken steht. Dessen künstlerische Praktiken werden von allen Lesern und Interpreten immer auch moralisch gedacht: als Ausdruck und Perfomanz eines

bestimmten, eben grotesken Weltbildes. Die Frage ist aber, wie sie im konkreten Fall realisiert werden.

Der Hörer von Stimmenakkumulationen kann nicht mehr alles entziffern, was die Stimmen sagen. Worte werden akustisch verschüttet oder durch Artikulationsfragmente ersetzt. Unsemantische Laute ahmen magisches Raunen nach, aber nichts verbirgt sich hinter ihnen. Sinnhafte und sinnentleerte Äußerungen werden ununterscheidbar.

Zugleich mit dem Hörraum entgrenzt sich auch die Physiognomie der Stimmen, Laute und Geräusche. Sie werden fragmentiert und beschnitten, aufgebläht und hyperbolisch gemacht, sie gehen Hybridverbindungen mit anderen Stimmen, Lauten und Geräuschen ein. Auf der Ebene gespeicherter, weitgehend dem öffentlichen Gedächtnis angehörender Klänge vollzieht sich das, was in der Tradition der Groteske mit Körperteilen, Lebensgewohnheiten oder Institutionen geschieht.

Auf diese Weise werden die Grenzen der bislang gewohnten Hörspielwelten verlegt. Andere als die vertrauten Schauspielerstimmen finden Eingang, und der Grundsatz der Textverständlichkeit wird preisgegeben. Weil sich auch das reale Leben selten danach ausrichtet, ob jeder alle Stimmen seiner Umgebung verstehen kann, geht damit ein gewisser naturalistischer Zug einher. Der Hörtext beleuchtet ein anderes Segment der Wirklichkeit als das Hörspiel. Stärker aber ist die Phantastik der Groteske, die von Michail Bachtin, ihrem wichtigsten Theoretiker, positiv beurteilt wird. „In Wirklichkeit eröffnet die Groteske [...] die Möglichkeit einer ganz anderen Welt, einer anderen Weltordnung, eines anderen Lebens. Sie führt über die Grenzen der scheinbaren Einzigartigkeit, Unabdingbarkeit und Unerschütterlichkeit der bestehenden Welt hinaus. Die von der volkstümlichen Lachkultur geborene Groteske stellt immer [...] die Rückkehr des Goldenen Zeitalters dar, sie spielt die lebendige Form dieser Wiederkehr vor.“⁴⁶

Doch alles, was sich affirmieren lässt, lässt sich auch kritisieren. Man kann dem Künstler, der Tonbänder schneidet und klebt, auch Verantwortungslosigkeit vorwerfen. Es führt dabei zum gleichen Ergebnis, ob man den fehlenden Respekt vor dem Material meint, mit dem Stimmen und Klänge unterschiedslos durch den Fleischwolf gejagt werden, oder den fehlenden Respekt vor der Form, der ästhetische Dekadenz und geistige Degenerierung mit grellen Farben überdeckt. Oswald Spengler prophezeit in

⁴⁶ Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969. 26f.

seinen „Tafeln zur vergleichenden Morphologie der Weltgeschichte“ für die Kultur des Abendlandes „seit 2000“ das „Ende der Formentwicklung überhaupt. Sinnlose, leere, erkünstelte, gehäufte Architektur und Ornamentik. Nachahmung archaischer und exotischer Motive“.⁴⁷

Dass der Rahmen einer Stelle gesprengt wird, dass sie nicht mehr einzuordnen ist, dass der Hörer die Kontrolle über sie verliert: diese Eigenschaften wurden als konstitutiv für Geräusch- und Stimmenhaufen ausgemacht. Um die Qualität dieser Entgrenzungen bestimmen zu können, nähere ich mich ihnen von der entgegengesetzten Seite: welcher Rahmen wird dennoch gesetzt, welche alternative Ordnung formiert sich, wie sehen neue Möglichkeiten der Kontrolle aus?

Bei der Collagierung von Hitlers Reichtagsrede geht die erste, offenkundige Begrenzung vom Thema und vom Material aus. Beide schließen an zuvor Gehörtes an: der O-Ton ist eine wörtliche Wiederholung von 4, 0“-102“; verwandte Assoziationsräume wurden von Zitaten bekannter Politiker, Ausschnitten aus deutschen Fernseh- und Radiosendungen und verschiedenen Artikulationen des Wortes „Deutschland“ (1, 104“-120“) geöffnet.

Indem er sein Material auswählt, muss Kriwet sich den Vorgaben stellen, die es mitbringt. Er hätte sich kaum für ein noch stärker belastetes und aufgeladenes entscheiden können. Die Hitlerrede lässt an Demagogie und ihre Folgen Schreckensherrschaft, Krieg und Massenmord denken. Die Tonaufnahmen dürften den meisten Hörern – wenn sie sie nicht zur Zeit des Dritten Reichs und damit unter den entgegengesetzten Vorzeichen gehört haben – aus Radio- oder Fernsehdokumentationen bekannt sein. Deren oft stereotyper Gebrauch dokumentarischer Belege stellt die vermeintliche Eindeutigkeit des zu Asoziiierenden her. Der Redeausschnitt hat ein Format: das des historischen Tondokuments. Man hört also nicht Hitler, sondern einen weithin bekannten Hitler-O-Ton. Es ist wichtig, diese Vermitteltheit klar zu sehen, um Kriwets Collagierung beurteilen zu können. Denn die journalistischen Gewohnheiten des Umgangs mit bekannten historischen Tondokumenten ziehen Hörgewohnheiten nach sich. Der Hörer lernt, das akustische Zitat als abgekürzten Verweis auf Hitlers Schreckensherrschaft zu hören. Diese Gewohnheit wird bald zum Reflex, der genau die Auseinandersetzung verhindert, um derer willen solche Dokumente eigentlich

⁴⁷ Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München 1972. Unpaginierter Einschub (zw. S. 70 u. 71): „II. Tafel «gleichzeitiger» Kunstepochen“, „Zivilisation“.

herangezogen werden. Kriwets Entgrenzung ist also keine totale. Sie hat eine Gerichtetheit, indem sie einer bestimmten Konvention der Berichterstattung zu entkommen sucht.⁴⁸

Das Material wird in mehreren Phasen verarbeitet: einer Einführung (0“-6“) mit voller Textverständlichkeit folgt eine Verdichtung (6“-20“), der Stimmenhaufen.⁴⁹

Die einführende Phase kann man als Studie der klanglichen, rhythmischen und agogischen Aspekte von Hitlers Rhetorik hören.⁵⁰ Einer syntaktisch gebundenen Rede haftet immer noch etwas von Kultiviertheit und Dignität an. Kriwet zerreißt diese Bindungen und fokussiert damit auf den Hass, das Pathos und die Erregung in Hitlers Stimme. Die aus dem ‚statistischen Schnitt‘ der Rede resultierenden Worte „Nein“, „Volk“ und später „Willen“ sind jeweils ähnlich intoniert. Einem berscharfen Akzent am Wortanfang folgt eine fallende Intonationslinie. Die laute gepresste Stimme bewegt sich in hoher, vom normalen Sprechton entfernter Lage. Die Wörter klingen wie Geschosse. Kriwet montiert daraus eine Salve, indem er sie aus dem Redekontext isoliert und als Wiederholungen auf zwei Spuren abspielt, die leicht gegeneinander versetzt sind. Die Kontrastierung zweier verschiedener Intonationen von „Volk“, beide gebrüllt, jedoch um etwa eine Quarte voneinander entfernt und mit unterschiedlicher Klangfarbe, zeigt den pathetischen, für heutige Ohren auch antiquierten Redestil. Zugleich übt sie in ihrem verfremdendem Charakter einen gewissen musikalischen Reiz aus.

Diese einander widersprechenden Effekte lassen sich in dem schillernden Begriff *melos* bündeln. Es ist ein *melos* des Hasses, von dem Kriwet ein Konzentrat und zugleich einen Kommentar herstellt. Zugleich aber zeigt der verfremdende Zusammenschnitt eine eigenartige Rhythmik und Melodik, eben den Aspekt des *melos*, der, so unangemessen das dem Gegenstand auch ist, so etwas wie eine musikalische Rezeption von Hitlers Stimme ermöglicht. Von dieser Grenzüberschreitung wird noch zu reden sein. Und auch Lachen gehört

⁴⁸ Vgl. das Kapitel „Information“.

⁴⁹ über die dritte und auffälligste Phase, die minimalistische Stimmstudie, spreche ich im folgenden Kapitel.

⁵⁰ Wenn ich von klanglicher Rhetorik spreche, meine ich die Gesamtheit der akustischen Aspekte einer Rede. Die klassische Rhetorik fat sie mit dem Begriff der *pronuntiatio*, dem „Halten der Rede mit der Stimme und den begleitenden Gesten“, die dem Erdenken, Gliedern, Ausarbeiten und Erlernen (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*) nachfolgt. (Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. Ismaning 1963. 10. Aufl. 1990. §§ 39-45.) Heutzutage sind bei der *pronunciatio* auch der Distributionsort (Radio, Fernsehen, lokale Beschallungsanlage) und gegebenenfalls die Nachbearbeitung der Tonaufzeichnung zu berücksichtigen. Daraus ergibt sich ein ganz neuer Sachverhalt: Die *pronunciatio* ist nicht abgeschlossen und kann immer neu verändert werden, solange eine Aufzeichnung der Rede vorhanden ist.

zu den Rezeptionsangeboten. Die Montage zeigt deutliche Verwandtschaft zu Charlie Chaplins Hitlerparodie in dem Film *The Great Dictator*. Kriwet kommentiert Hitler als geifernden Schwätzer. Die Information, die er damit gibt, ist: so hört sich eine Stimme an, der man nicht trauen darf – egal, was sie sagt.

Die einführende Phase lässt also Hass, bizarre Klangwirkungen und unfreiwillige Komik in der Aufbereitung von Hitlers *melos* hörbar werden. Der nun folgende Stimmenhaufen wird von zwei gegenläufigen Montagepraktiken bestimmt. Die eine nimmt Klang und Rhythmus der Stimmen auf; sie neigt dazu, den Hörer stumm und horchend zu machen. Die andere schreibt semantische Assoziationen fort; sie kommentiert und regt so den Hörer an, seinerseits zu kommentieren und zu interpretieren.

Hitlers Stimme wird derart vervielfältigt, dass sie sich zu einem fluiden Klangraum transformiert – ähnlich wie bei der Schichtung von Bill-Haley-Schleifen. Das Format des historischen Tondokuments ist gänzlich aufgehoben. „Das deutsche Volk ist wieder stark geworden“ setzt sich als verständlicher Text noch durch. Schwächere Echos aus Schleifen von „Ertragen aller Opfer“ und „Willen“ treten hinzu und vernebeln das Klangbild. Die in Phase eins betonten rhythmischen Stöße sind immer noch da, etwa in der Schleife von „Willen“. Doch ist diese Folge von Stimmgeschossen nur noch eine von vielen Spuren. Sie erinnert an die aggressive Rhythmizität des vorher Gehörten, vermag aber das jetzt sich auflösende Klangbild nicht maßgeblich zu prägen. In diesem Nebel sind die Stimmen Hitlers und die der Akteure und Zuschauer von MIXED MEDIA kaum noch zu unterscheiden. Sie verschwimmen mit der Raumakustik des Veranstaltungsortes. Ein Kollektivwesen von unförmiger Gestalt entsteht: die Teilnehmer des Happenings, der Raum, in dem es stattfindet, und die Aufnahmegeräte, mit dem es aufgezeichnet wird, sprechen gemeinsam mit Hitlers Stimme.

Diese entgrenzte Stimmenflut ist aber nur die eine Hälfte des Hörgeschehens. Schon bei 4, 50“-68“ wurde Hitlers Anrufung des Herrn mit der des Priesters („Der Herr sei mit Euch“) und Hitlers Beschwörung des Geistes („Das deutsche Volk ist wieder stark geworden; stark in seinem Geiste“) mit der der Gemeinde kontrastiert. Jetzt wird diese Pointe innerhalb eines Stimmenhaufens, gegen den sie sich durchsetzen muss, wiederholt. Man kann das als einen Kommentar verstehen: Hitlers Rede und die katholische Liturgie werden unter dem Zeichen von Demagogie, Ideologie, Autoritätsgläubigkeit und Gebrauch metaphysischen Wortschatzes in eins

gesetzt. Man kann dadurch lernen, dass auch Hitler der christlichen abendländischen Kultur angehört und sich auf sie bezieht. Zumindest scheint Kriwet diesen Standpunkt zu vertreten. Dabei gesteht er seiner Pointe bei ihrem zweiten Einsatz weniger Raum zu als beim ersten. Dieses Mal muss sie sich die Aufmerksamkeit mit dem über sie geschichteten Stimmengewirr teilen. Außerdem gesellt sich mit dem Essener Kinosaal ein dritter Raum zu Kirche und Reichsparteitagsgebäude. Die Gegenüberstellung wird dadurch verkompliziert, die Pointe verunklart. Es ist, als würde jemand einen Witz falsch oder ungeschickt erzählen.

Die Klangeffekte des Stimmengewirrs und die Kommentierung mit einem liturgischen Zitat haben eines gemeinsam: die Entgeschichtlichung des Historischen, seine Collagierung in die Gegenwart hinein. Friedrich Knilli, Wegbereiter und später Kritiker des Neuen Hörspiels, ist der Ansicht, dass dem Dokument damit seine Brisanz genommen wird. Seine Kritik bezieht sich auf Kriwets vorangegangenen Hörtext *Oos is Oos*, ist aber auf *One Two Two* übertragbar:

Durch die anfängliche akustische Parallelführung und schließlich durch die Mischung der beiden Texte verwandelt er erregtes Sprechen, Massengeschrei, verbale Hysterie und Diskant in akustische Synonyma von «Hitler», «Krieg», «Deutschland» und weitet damit den Bedeutungsumfang dieser Dokumente so aus, daß ihre Ausweitung einer totalen Entgeschichtlichung und Entpolitisierung gleichkommt. Kriwet verwandelt Geschichte in Naturlaute und erzeugt das radiophone Mythologem Hitler, Krieg, Deutschland. Er leugnet nicht Hitler, er leugnet nicht den Hitler-Krieg, er leugnet nicht das Hitlerdeutschland. Kriwets Leistung besteht im Gegenteil darin, immerzu von Hitler, Hitler-Krieg und Hitlerdeutschland zu sprechen, ja sogar das Aktuellste, Apo und Apollo-Landung, in seine Äußerungen einzubeziehen. Nur, er benutzt die Dokumente, um ihnen die Geschichtlichkeit zu nehmen, sie zu entleeren, sie klangvoll zu machen. Er gründet sie in der Natürlichkeit und Ewigkeit der Akustik, er gibt ihnen eine akustische Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung.⁵¹

Auf diese Kritik möchte ich mit zwei Argumenten reagieren.

⁵¹ Friedrich Knilli: Inventur des Neuen Hörspiels: «Oos is Oos» von Ferdinand Kriwet. In: Schöning (Hg.) 1970. 147-152. Hier 149f.

Ähnlich äußert sich auch Martin Maurach zu der unmittelbar nachfolgenden Stelle: „reicht dieses ‚Signal‘ zu einer Einordnung in historische Realitäten aus oder kann es nur dazu benutzt werden, einen neuen dämonisierenden Mythos um die Person zu schaffen? Die Schleife als Verfahren der Originaltonbearbeitung hat offensichtlich Teil am Dilemma der Reduktionsversuche des Pop.“ (Maurach 196)

Zum einen benennt sie eine Grundtendenz und ein unauflösliches Dilemma von *One Two Two*, das hier schon mehrfach angesprochen wurde. Indem Kriwet Materialien unterschiedlichster Herkunft zusammenwirft und dabei ihre Konturen verwischt, zeigt er, wie die Medien in ihrem System der ständig aufs Neue zu füllenden Programmplätze eben dies tun. Da er aber (fast) ausschließlich immanent verfährt, zeigt er es nicht nur, sondern vollzieht es auch mit. Kritik und Affirmation werden schwer unterscheidbar; die Collage hat bei aller Vielstimmigkeit etwas Sprachloses. Oder, anders gesagt: Kriwet hat sich auf ein Terrain gewagt, das keinen festen Standpunkt mehr kennt, und irritiert dort den Hörer mit einem Material, das einen Standpunkt erfordert.

Zum anderen setzt die Kritik der fehlenden historischen Analyse am falschen Stück an. In der Tat ist die beschriebene Verwendung von O-Tönen an zwei Stellen in *One Two Two* nicht geeignet, eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Herrschaft anzuregen. Dazu wäre aber auch derselbe, ohne Schnitt und Mischung dargebotene O-Ton nicht geeignet. Für eine ernsthafte Beschäftigung mit der deutschen Geschichte bedürfte es einer viel ausführlicheren Darstellung, für die es dann ganz unterschiedliche Möglichkeiten gäbe. Sie ist aber nicht Kriwets Ziel. Er befindet sich nicht im Stadium der Etablierung alternativer Darstellungsverfahren, sondern ihrer experimentellen Erprobung.

Die Fülle, Unordnung und Fragmentarizität des Materials wiederholt sich in den Rezeptionsangeboten, die von der Montage ausgehen. Es sind mehrere; sie widersprechen einander, und keines von ihnen wird konsequent durchgeführt.

Der Stimmenhaufen bietet eine rhetorisch-stimmliche Analyse von Hitlers Reichstagsrede. Er bietet einen gesellschaftlichen Kommentar mit dem Inhalt, dass der größte Verbrecher der Deutschen auf seine Weise ein Kind der christlichen Kultur ist. Er bietet die Entgrenzung und Verschmelzung von verschiedenen Räumen, Stimmen und Zeiten. Damit setzt er dem primär inhaltlichen und auf bekannte Meinungen verweisenden Gebrauch eines historischen Tondokumentes den primär klanglichen und selbstbezüglichen Gebrauch desselben Dokumentes entgegen. Das ernste Thema wird mit Elementen des Komischen versetzt, aber auch dies so inkonsequent, dass das Komische nicht die Oberhand gewinnt und vom Ernst ununterscheidbar wird. Intentionale, textorientierte Kommentierung findet gleichzeitig mit atmosphärischer, klangorientierter Gestaltung statt. Im Sinne des Hemisphärenmodells gesprochen: linke und rechte Hirnhälfte werden an-

gesprochen. Es liegt also, um im Bild der Tonbandcollage zu bleiben, eine Mehrspurigkeit der Intentionen vor.

Betrachtet man am Ende dieser Analyse die Einbettung der Passage in den Gesamtzusammenhang des Hörstücks, so wiederholt sich der Befund der divergenten Intentionenvielfalt. Trotz der assoziativ verwandten Parallelstellen kann man nicht sagen, der Hörtext hätte Hitler zum Thema. Hitlers Geifern bleibt ein Streiflicht unter anderen Streiflichtern.

Der zweite Geräusch- und Stimmenhaufen, den ich untersuche, steht am Ende von *One Two Two*. Hier sind Rahmen vielleicht am schwersten zu setzen, weil kein Text mehr zu hören ist. Wortlose Turbulenz im Konzertsaal mischt sich mit Weißem Rauschen; das Stück scheint sich aufzulösen. Wo liegen die Grenzen, was ist noch fassbar?

An die Stelle sprechender, singender oder sich sonstwie artikulierender Figuren treten nun Räume. Sie sind zwar noch von Menschen erfüllt, aber diese treten weder in den Vordergrund noch sind sie als Individuen fassbar. Ähnlich wie bei der Engführung von Hitlers Stimme mit den Teilnehmern von MIXED MEDIA wird ein Kollektiv aufgebaut. Aber es ist kein Kollektiv, das gemeinsam agiert und mit einer Stimme spricht. Es ist nur schemenhaft oder indirekt vernehmbar. Weit im Hintergrund hört man rhythmische, an Sprechchöre von Fußballfans erinnernde Rufe (149“- ca. 164“). Nur bei sehr genauem und mehrmaligen Hören erkennt man sie als Bruchstücke schon einmal gehörter Artikulationen Konkreter Poesie wieder.⁵² Ansonsten kann man auf die Anwesenheit von Menschen nur rückschließen. Es werden wohl Zuschauer da sein, für die das Gitarrensolo gespielt und die Hupe betätigt werden. Die Präsenz der Menge äußert sich nicht mehr in Aktionen. Die Erregung des Happenings – so kann man mutmaßen – hat ihren Zenit überschritten, die Zuschauer sind müde und ‚nicht mehr ganz da‘. Passivität und nachlassende Konzentration sind im Fokus. Indem nachlässige und fahrig-Äußerungen gezeigt werden, rückt die Peripherie in den Mittelpunkt: als würde jemand vor versammeltem Publikum vor sich hin murmeln.

Der klingende Raum setzt aber insofern einen Rahmen, als er während des Hörstücks, das nun zu Ende geht, viele Male hörbar geworden ist. Wie in dem „Bemerkungen zur Produktion“ erwähnt, standen Kriwet viele Aufnahmen sowohl in der gereinigten Akustik des Aufnahmestudios als auch in der

⁵² Die Liste von mit „general“ beginnenden Wortverbindungen (1, 129“-156“); vielleicht auch andere.

turbulenten Version des Essener Kinos zur Verfügung. Diesen Kontrast hat er immer wieder genutzt, um Hörereignisse zu verdichten und zu intensivieren. Die Raumakustik hat das Hörstück immer wieder dem näher gebracht, was ich Stimmenhaufen nenne.⁵³ Auch wenn man als Hörer nicht die Information hat, welche Veranstaltung hier stattfand, so wird man den Raum doch, bewusst oder halbunbewusst, als einen Ort identifizieren, wo eine typische Happening-Veranstaltung am Ende der 60er Jahre mit den Medienzitaten und Klangaktionen Kriwets zusammenfinden. Und man wird die Verwandtschaft dieses Raumes mit anderen Räumen von *One Two Two* wahrnehmen: den verschiedenen Sportarenen, dem NSDAP-Parteitag, wo die Heil-Rufe skandiert werden (4, 10“-20“), der Tabakauktion, wo die Singer ihre Waren anpreisen. Bisher haben diese Räume als Schauplätze fungiert: nun, am Schluss des Hörtextes, ist der Schauplatz zur Figur geworden.

Ähnlich verhält es sich mit dem Weißen Rauschen. Schon vorher, am Ende einer „Klassik“- und „Evergreenmischung“ (10, ca. 54“-59“), ertönt ein hohes Fiepen, verwandt oder identisch mit dem Geräusch, das ein Radio im Kurzwellenempfang manchmal von sich gibt. So wie die Aktionen in der Halle allmählich zum Dröhnen der Halle selbst übergehen, münden die Medienausschnitte in die akustische Phantasie eines totalen und selbstreferentiellen Radio- und Fernsehempfangs. Weißes Rauschen vereint alle hörbaren Frequenzen. Hier, wo ständig Medienmaterial angehäuft wurde, vereint es alle empfangbaren Programme.

Diese letzte Montage stößt an eine ganz reale Grenze, an das Ende des Hörtextes. Dass ein in der Zeit sich ereignendes Kunstwerk einen Anfang und ein Ende hat, stellt ihn automatisch in die Tradition unzähliger Vorgängerwerke, die allmählich das herausgebildet haben, was wir als Ablauf des klassischen Dramas kennen. Wo immer ein Anfang und ein Ende eindeutig festzumachen sind, misst man ihnen besondere Bedeutung bei und wendet unwillkürlich Modelle wie Exposition, Einleitung, Ouvertüre an bzw. Finale, Schluss, Coda. Dass Kriwet solche Rezeptionsfolien als dem Material äußerliche Formungen ansieht, als ‚dynamische Einheit‘, die ‚dekomponiert‘ werden müsse, wurde in den Anfangskapiteln gezeigt.⁵⁴ In dem Buch *Rotor* hat er mit der Vorwärts- und Rückwärtslesbarkeit sogar ein Verfahren entwickelt, die Rahmung durch Anfangs- und Schlussteile zu unterlaufen. Hier aber gibt

⁵³ Beispiele: Bei der Eröffnungssequenz (1, 47“-58“); bei der Fortspinnung der Zählerregung (5, 6“-13“; vgl. das Kapitel „Minimalistische Stimmenstudien“); bei der oben besprochenen Hitlersequenz (6, 6“-20“); am Ende der „LINKS-RECHTS-SCHWARZ-WEISS“-Artikulation (9, ca. 18“-25“).

⁵⁴ Vgl. das Kapitel „Von vorn anfangen“.

es keinen Ausweg; der Sendeplatz ist irgendwann zuende und die Stille vor der Abmoderation unausweichlich.

Also produziert er tatsächlich eine Art Finale. Entgrenzung war ein zentrales Movens über das gesamte Stück hinweg – nun führt er sie an ihr Extrem, er zeigt sozusagen die Grenze des Entgrenzens. In den Konzertaufnahmen hört man, wie die Turbulenz der vielen Massenszenen von *One Two Two* sich totgelaufen hat. Kriwet hätte auch Ausschnitte wählen können, die einen Höhepunkt suggerieren. Stattdessen versendet die allgemeine Erregung. Das Weiße Rauschen markiert die Grenze des Prinzips Schichtung, indem alle hörbaren Frequenzen vereint werden. In beiden Fällen schlägt die Überfülle in Leere um.

Aber auch diese Leere hat Charakter, Richtung und Intention. Es ist eine Leere, die sich gegen Pathos und forcierte Bedeutungshaftigkeit ausspricht. Während des gesamten Hörtextes war Kriwet mit der Demontage (seiner Ansicht nach) hohler Bedeutungsgesten beschäftigt. Diese Intention wird am Ende des Stückes noch einmal zentral und radikal: im völligen Vermeiden jeglicher Sprachintention. Kriwet ist da angelangt, wo er hinwill: am Nullpunkt. Sein Finale ist also in gewisser Hinsicht klassisch und traditionell, weil es die Intentionen des Stückes noch einmal aufnimmt. Es spitzt nicht zu, sondern versendet, so wie das zuspitzende Hervortreten einzelner Intentionen immer vermieden wurde. Es klärt die Unübersichtlichkeit nicht, sondern treibt sie weiter. Es wird nichts gesagt, und so wird das viele, was vorher gesagt wurde, noch einmal negiert. Gerade die Erfüllung des Finaleschemas stellt eine Irritation dar, indem die Zerfaserung, die den Hörtext geprägt hat, auch an seinem Ende nicht aufhört.

Wie lassen sich diese Befunde auf die angeführten Vorstellungen vom Grotesken anwenden?

Bachtins positive Deutung des Entgrenzens läuft darauf hinaus, dass den Dingen die Schwere ihrer Faktizität genommen wird. Dass alles auch ganz anders sein könnte, verleiht der vorgeführten Welt eine schwebende, deswegen aber nicht apollinische Leichtigkeit. Zum Teil findet man sie auch bei Kriwet wieder: im clownesken Charakter von Hitlers sinnfreiem Gebell oder im Strom der ineinander verschwimmenden Wortschleifen. Im selben Moment aber stößt man auf die Grenzen der grotesken Komödie. Hitler bleibt Realität, wie sehr man seine Stimme auch zum Objekt der Travestie macht. Diese Realität schlägt auf die groteske Szenerie zurück und nimmt ihr die

Fröhlichkeit. Ebenso verhält es sich mit dem Schlussteil. Die grotesken Verwicklungen müssen nicht notwendig Teil einer ‚Lachkultur‘ sein; ihr Affekt kann auch in Verwirrung, Erschöpfung, Unübersichtlichkeit und Undurchdringlichkeit bestehen.⁵⁵

Spenglers Prophezeiungen treffen einen Aspekt der Hybridform „Stimmenhaufen“. Man kann von einem Ende der Formentwicklung insofern sprechen, als die Gesetze der Architektur hier keine Anwendung mehr finden. Die Teile des Ganzen stimmen nicht zusammen wie bei einem Gebäude, sie fließen ineinander wie im Ätherrauschen. Freilich ist diese Formlosigkeit nicht aus einem geistigen Hohlraum heraus entstanden. Sie reflektiert auf das reale Phänomen der unterschieds- und bewusstlosen Vermischung der medialen Sinnesreize. Insofern kann man nicht von sinnlosen, erkünstelten und ornamentalen Formen sprechen. Jede Einzelheit der Montage folgt einem Konzept, das sich innerhalb des Hörstückes an anderen Stellen wiederfindet. Diese Konzepte versuche ich in den bisherigen und den folgenden Analysen nachzuweisen. Sie sind aber so arrangiert, dass sie einander nicht stützen, sondern überlagern und stören: eine Pointe wird konstruiert und von Nebengeräuschen korrumpiert; die klangliche Aufweichung einer Stimme streitet mit ihrer untilgbaren Semantizität. Oder die Formlosigkeit wird wie im Schlussteil gerade zum Telos der Darstellung. Kritiker der grotesken Form übersehen ihren produktiven Gehalt. Sie halten die Bewusstlosigkeit der Form für die des Autors und sehen nicht, dass sie eine kalkulierte sein kann. Und sie übersehen die Fähigkeit des Chaos, Labor für neue Konfigurationen zu sein. Kriwet konnte in seinen nachfolgenden Hörtexten auf den Verfahren aufbauen, die er in *One Two Two* experimentell entwickelt hatte.⁵⁶

Minimalistische Stimmenstudien

In einer generell auf Reizüberflutung angelegten Collage fallen einspurige, auf eine einzelne Stimme konzentrierte Passagen besonders auf. Unwillkürlich horcht man hin, so wie beim Liedvortrag eine Stelle im pianissimo die Aufmerksamkeit oft zwingender ergreift als eine im fortissimimo. Weil sich eine

⁵⁵ In diese Richtung gehen auch neuere Forschungen zur Groteske in der Nachfolge Bachtins.

⁵⁶ Vgl. das Kapitel „Nach *One Two Two*“.

einzelne Stimme ohne Nebengeräusche zeigt, kann die Illusion entstehen, man käme nun näher an diese Stimme heran, man könne ihr intim begegnen, sie offenbare wie im Hörspiel der Innerlichkeit ihre Seele. Doch in ihrer Verarbeitung erweist sich die Einzelstimme bei Kriwet als komplementär, nicht als gegensätzlich zum Stimmenhaufen. Nicht die Stimme zeigt sich unverstellt, sondern die Praxis der Dekomposition.

Bei diesem Verfahren werden kurze Passagen aus einer längeren Tonaufnahme herausgeschnitten, und zwar so, dass der Schnitt deutlich hörbar, ja betont ist.⁵⁷ Eine der auffälligsten Beispiele (6, 20“-46“) verarbeitet wieder Aufnahmen von Hitlers Reichstagsrede und folgt direkt auf den oben besprochenen Stimmenhaufen. Verschiedene Artikulationen des Wortes „stark“ werden zu einer Vierergruppe montiert, die ihrerseits viermal wiederholt wird. Die Anfangs- und Schlusskonsonanten sind nicht zu verstehen, das Wort klingt wie „darr“, mit bellendem Ton, den die rhythmische Montage hervorhebt, und stark rollendem r.⁵⁸ Es folgen jeweils viermal „Wir lassen nicht von dir“ und „Vaterland“, wobei die Abstände zwischen den Einspielungen leicht variieren und das letzte „Vaterland“ nach der Hälfte abgeschnitten wird.

Häufiger als dieses freie Kombinieren verschiedener Sequenzen ist das einfachere Verfahren des Binnenausschnitts. Beim ein- oder mehrmaligen Abspielen eines Tonbandausschnittes wird zwischendurch die Wiedergabe unterbrochen, um eben gehörte Binnenabschnitte zu wiederholen. Manchmal wird nur eine Stelle wiederholt. Aus der Textzeile „Oh in the sky“ in einem Lied der Mothers Of Invention erklingt das in markantem Falsett gesungene „Oh“ wie bei einem Sprung in der Schallplattenrille mehrmals.⁵⁹ Nicht weniger als 27 Mal wird das Wort „Silent“ aus Frank Sinatras Interpretation von „Silent Night“ wiederholt (4, 177“-259“). Diese Schleife ist nicht eigentlich entstellend. Zwar wird die Fortsetzung des bekannten Liedes verweigert, aber der Schnitt bleibt im richtigen Rhythmus, und der arpeggierte Dur-Akkord einer Gitarre im Hintergrund kann bei jeder Wiederholung voll ausgespielt werden. Ein kurzes, sanftes, monotones Lied entsteht, dessen musikalischer Charakter dem aus einem Wort bestehenden Text durchaus entspricht. Da die Komposition redundant bleibt, wird zunehmend Aufmerksamkeit für Sinatras Glissando auf dem Diphong der ersten Silbe und seiner weichen Abphasierung auf „-lent“

⁵⁷ Vgl. das Kapitel „Reihungen und Schichtungen“

⁵⁸ Vgl. Maurach 196. Dass er die Stelle in seiner kursorischen Besprechung von *One Two Two* erwähnt, belegt ihre Einprägsamkeit. Sie, die unten besprochene Sinatrastelle und die Anfangspassage werden wohl bei den meisten Hörern haften geblieben sein.

⁵⁹ 3, 49“-53“ und 58“-76“. Vgl. Anm. 19.

frei. Das Lied endet ebenso sanft mit einer Ausblendung. Es ist möglich, hier mit Maurach „künstliche Sentimentalität und falsches Pathos“⁶⁰ als Darstellungsabsicht der Montage zu hören. Ebensogut könnte man aber sagen, dass die Montage eben diese Aspekte zurückdrängt. Die Chöre, die beim ersten, längeren Ausschnitt vor der Wiederholung der Binnenausschnitte zu hören sind, geben einen Ausblick auf das, was den Hörer beim vollständigen Abspielen des Liedes erwartet hätte. Dagegen hat Kriwets Schleife etwas Selbstgenügsames, wie ein improvisiertes Kinderlied.

Manche Stimmstudien verwenden auch mehrere verschieden lange Binnenausschnitte. Meist ist der Gebrauch unsystematisch und scheint aus einem improvisierenden Spiel mit den Tonbändern hervorgegangen zu sein. Hervorhebenswert ist die gleichsam ‚analytische‘ Verarbeitung des Schlagers „Volare“ (7, 133“-ca. 160“). Der Refrain wird zuerst nur für den Bruchteil einer Sekunde angespielt und äußert sich als unidentifizierbares, ersticktes Stimmgeräusch. Die folgenden Ausschnitte werden immer mehr verlängert, bis das Lied zu erkennen ist.

Unverkennbar rezipiert Kriwet hier verschiedene, zur damaligen Zeit in der Luft liegende Praktiken der Neuen Musik. Neben den Arbeiten von Kollegen, die wie er in den 60er Jahren im Siemens-Studio für elektronische Musik produziert haben, fällt zum Beispiel die Nähe zu den statisch wiederholten *patterns* der amerikanischen Minimal-Künstler Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich und Philip Glass auf. Auch sie haben Tonbandschleifen verwendet. Doch sind Kriwets Minimalstudien gegenüber diesen kompositorisch durchgearbeiteten Werken nur Episoden des Amateurs, als der sich Kriwet im Hinblick auf Musik ja auch versteht. Die Montagen greifen vor allem in den zeitlichen Ablauf und in die Klangfarben der Ausgangsbänder ein. Die Zeit der Wiedergabe wird verlängert. Was in der Natur nicht möglich ist, wird an der Reproduktion vorgeführt: ein Schritt zurück in die Vergangenheit. Hinsichtlich der Klangfarbe entsteht das Phänomen eines eigenartigen, von den ursprünglichen Stimmen losgelösten und doch aus ihnen hergestellten *melos*. An zwei Stellen artikuliert eine Frauenstimme englische Satzketten, die mit mehreren sehr kurzen Binnenviederholungen abgespielt werden.⁶¹ Die Isolierung winziger Ausschnitte zeigt die ständige glissandoartige Bewegung einer normal intonierenden Sprechstimme. Aneinandergereiht gleichen diese Ausschnitte einer Achterbahnfahrt ständig hoch- und niedersausener

⁶⁰ Maurach 194.

⁶¹ 3, 135“-155“ („never be hungry or fat again“) und 4, ca. 115“-ca. 121“ („Dear God“)

Tonhöhen. Man fühlt sich an fotografische Schnappschüsse einer Laufbewegung erinnert, die normal wirkt, wenn man sie in der Natur sieht, während die Sequenzierung von Momentaufnahmen den Eindruck eines permanenten Fliegens und Fallens hervorruft. Das fremde und zugleich suggestive *melos* kann weder mit semantischem Verstehen noch mit der Kenntnis traditioneller Musikidiome reflektiert werden. Deswegen lösen die Stimmstudien hypnoseartige Effekte aus – auch die Minimal Music wurde zuweilen als Hypnotic Music bezeichnet.⁶² Neben den auffälligen Verfremdungseffekten kann diesen Montagen aber auch so etwas wie eine mimetische Funktion zugesprochen werden. Manchmal lauscht man einer Stimme, ohne ihren Worten zuzuhören. Die mangelnde Konzentration auf die Sprache kann dabei als erhöhte Konzentration auf den Klang verstanden werden. Dieses Hören unterläuft einem normalerweise in Momenten der Unaufmerksamkeit. Hier wird es dem Hörer vorgeschrieben.

Alle genannten Wirkungen entsematisieren das Material und richten es auf eine nichtanalytische Wahrnehmung aus. Sprache wird zu Klang. Für den Hörer liegt darin eine Enttäuschung. Er hört sehr nah, wie unter der Lupe, eine Stimme und erwartet nun das, was man von einer Stimme erwartet: dass sie etwas sagt. Doch indem sie sich zeigt, verstummt sie. Die Nähe, die die technischen Eingriffe bewirkt haben, entzaubern die Stimme, als hätte man Schillers Bild zu Saïs entschleierte. Kriwet macht aus Sprache etwas, das mit Sprache nicht mehr zu fassen ist. Schon in seinem Buch *Rotor* war es sein Bestreben, redend über das Reden hinauszukommen. Das Irritierende dabei ist, dass er dieses Spiel mit historisch bekannten und konnotativ hoch aufgeladenen Dokumenten treibt: wieder einmal ist Hitler das Extrembeispiel. Er stellt also eine Falle. Man kann sich dem Klanggeschehen nicht arglos hingeben, weil es Dokumente enthält, die man üblicherweise nicht als abstraktes Klanggeschehen rezipiert. Zugleich ist man aber zu einer nichtanalytischen Rezeption gezwungen, weil die Montage das zusammenhängende Reden verstümmelt. Kriwet stellt damit den Hörer vor Antinomien. Die Stimme spricht, und sie spricht nicht; es ertönt Sprache und keine Sprache, was man hört, kommt aus dem Lautsprecher und doch ursprünglich von einem Menschen. Das didaktische Ziel besteht nicht darin, den Hörer aus diesen Antinomien zu befreien, sondern, ihn erst richtig in sie hineinzuführen und sie bewusst zu machen. Sprache schafft Kommunikation und verhindert sie. Stimmen sind historisch und überzeitlich. Diese Antinomien sind durch die

⁶² Vgl. MGG. Sachteil. Bd. 6. 1997. 295.

Reproduzierbarkeit des Schalls wenn nicht geschaffen, so doch verschärft worden. Kriwet betreibt also eine Fundamentalkritik des Hörens von Tonbandstimmen, eine Untersuchung der Bedingungen seiner Möglichkeit. Aber auch dies nur cursorisch, bevor der Hörtext zu neuen Sinnesreizen weiterleitet.

Generalpausen

Dreimal kommen in *One Two Two* längere Pausen vor. Das erste und auffälligste Mal: eine Frauenstimme, dieselbe, die im vorigen Kapitel als Sprecherin englischer Satzteile erwähnt ist, stößt nach den Worten „Dear God, these are things I like“ mit erregter Stimme die englischen Ordnungszahlen von „first“ bis „seventh“ hervor (4, 259“-307“). Nach jedem der mit starkem deutschen Akzent artikulierten Worte folgt eine Pause, zunächst irritierende neun Sekunden lang, dann zunehmend kürzer. An dem abgeschnittenem Atem der Frau nach jedem ausgesprochenen Wort und an der vollkommenen Stille der Pausen merkt man, dass sie keine Kunstpause der Schauspielerin wiedergeben, sondern unbespielte Tonbandsequenzen. Das gilt für alle Generalpausen in *One Two Two*. Sie sind das genaue Gegenteil einer Sprechpause auf der Theaterbühne.

Während bei dieser Passage die Nennung der durch die Ordnungszahlen angekündigten „things“ verweigert wird, hat die zweite Pause (5, 32“-35“) die Funktion eines Gliederungszeichens. Sie trennt zwei thematische Musikcollagen, die das Thema „Weihnachten“ in jeweils einer deutschen und einer US-amerikanischen Version behandeln. Die kontrastierenden Stellen werden nicht wie sonst hart aneinandergeschnitten, sondern wie auf einer Schautafel deutlich voneinander abgesetzt und so der Reflexion zugänglich gemacht.

Die dritte Pause trennt etwas mehr als eine Minute vor Schluss zwei identische Riffs der Mothers of Invention (10, 117“-125“), wovon das zweite, nach der Pause, um die Hälfte gekürzt ist. Über den turbulenten Charakter der Schlusspassage ist oben schon gesprochen worden. Die acht Sekunden lange Pause ist darin der einzige Moment der Ruhe, mithin eine Art Erinnerung an ein retardierendes Moment. Auch die erstgenannten Pausen sind unter

dramaturgischen Aspekten rezipierbar. Sie folgen unmittelbar auf die ruhige „Silent“-Schleife von Frank Sinatra und setzen den umliegenden Passagen der Reizüberflutung eine extreme Reizarmut entgegen. Doch können diese Begriffen aus der klassischen Dramentheorie nicht in ihrem vollen Bedeutungsumfang gebraucht werden, weil man keineswegs von einer auf organische Entwicklung und Finalität ausgerichteten Gliederung des Ganzen sprechen kann.

Die Pausen erfüllen also verschiedene Funktionen im Rahmen des Hörtextes: semantische Gliederung, Ausgleichen und Abfangen der allgemeinen Reizüberflutung. Doch erschöpfen sie sich nicht in diesen Funktionen, sie verweisen vor allem auf sich selbst. Wenn die minimalistischen Stimmstudien zeigen, was Tonbandstimmen im Gegensatz zu Stimmen in der Natur sind, dann nehmen die Pausen dieselbe Funktion für den Unterschied von natürlicher und künstlicher Stille wahr. Schweigen kann mit Spannung und Bedeutung angefüllt sein; die Funkstille, die Kriwet verbreitet, kennt diese Kategorien nicht. Neun Sekunden Stille im Radio sind nicht leicht zu ertragen. Schnell können sie zum Abschalten verleiten, wodurch das ohnehin wenig kohärente Stück in noch viel direkterer Weise zerhackt wird als durch jeden dramaturgischen Kunstgriff bei weiterhin laufendem Empfang. Es scheint, als wolle Kriwet die Gewohnheit der Radioberieselung so sehr verstärken, dass sie in ihr Gegenteil umkippt. Dafür, dass man nur halb zuhört, ist es notwendig, dass etwas ertönt. Mit den Generalpausen geht also Kriwet in seiner Fundamentalkritik am Radiohören noch weiter: er rüttelt an seinen Grundsteinen. Nach neun Sekunden aber geht die Sendung weiter. Größere Konsequenz hätte das Werk aufgehoben.

Klangreden

Montierte Klänge entwickeln Bewegungsenergie, sie treiben den Klangfluss in verschiedene Richtungen. Bisher wurden Verbindungen untersucht, die aus dem Hörstück hinausführen. Der Klangfluss in der Zeitachse wird mit den komplementären Tricks der Über- und Unterinformation unterlaufen. Das Hörstück scheint an solchen Stellen festzustecken, entweder, weil die Reize den Hörer sturmartig umtosen, bis er keine Richtung mehr erkennt, oder, weil

die Welt der Klänge in eine Zeitschleife geraten oder zum Stillstand gekommen zu sein scheint. Das Ergebnis der horizontalen Stockung ist, dass die Klänge sich einprägen. Sie fallen aus dem Klangstrom heraus und werden isoliert zu Bestandteilen der akustischen Erinnerung.

Anders ist es bei den nun zu untersuchenden Reihungen. Die Aufmerksamkeit fällt jetzt auf die Scharniere, mit denen nacheinander abgespielte Klänge verbunden werden. Die Metaphern „verbinden“ und „Scharnier“ beziehen sich dabei auf den subjektiven Höreindruck, nicht auf den Vorgang der Montage selbst: denn Schnitt und Blende können ja benutzt werden, um alle möglichen Klangverbindungen herzustellen, nicht nur die, die dem Hörer als zusammenhängend oder auch überhaupt von irgend einem Belang erscheinen. Gefragt ist nach dem Kitt des Stückes, nach dem, was seine Ausstrahlung als *ein* Hörtext unter *einem* Titel rechtfertigt. Und da die differenzierten Verknüpfungsmöglichkeiten, die unsere Sprache für die Verbindung von Wörtern ausgebildet hat, bei der Montage nicht zur Verfügung stehen, geht die Frage weiter: sie sucht nach Grundzügen einer Syntax der Montage oder, bescheidener, von Kriwets Montage.

Die Collage ist schon lange nichts Neues mehr. In vielen Sendeformaten von Funk und Fernsehen gehört sie zum Alltag, und längst nicht nur in den als „künstlerisch“ ausgewiesenen. Gerade in Radiofeatures ist es gängig, eine Sendung über ein bestimmtes Thema „induktiv“ mit allerlei O-Tönen einzuleiten, die mit diesem Thema zu tun haben. Meist bleibt das Thema auch das einzige Verbindungsglied zwischen den montierten Elementen: eine einsichtige, schnell fassbare, in der Regel redundante Klammer, weil dieses Thema durch die Ankündigung vor der Sendung bzw. in der Programmzeitschrift meist schon bekannt ist. Kriwets Klammern sind dagegen nicht nur vielfältig, sie existieren auch häufig simultan: während eine Form des Zusammenhangs zwischen zwei Klängen offen zutage liegt, erschließt sich eine andere erst der weiteren Reflexion. Dieses Geflecht von Darstellungszwecken und Fügungsprinzipien versuche ich darzustellen, indem ich die einzelnen Beziehungsfäden in heuristischer Absicht getrennt zeige. Erst dann kann ein Bewusstsein für ihre Simultaneität geweckt werden.

Jeder Schnitt ist ein Einzelfall und könnte Gegenstand weitläufiger Ausdeutungen werden. Um einen Überblick zu gewinnen, lege ich an die Montagen eine Skala an, die am einen Ende Zusammenhänge in einem ganz oberflächlichen, klanglichen und materialen Sinne anzeigt, auf der anderen Seite Zusammenhänge, die sich nicht auf die Klänge selbst beziehen, sondern

auf das, was sie bedeuten: die Personen, die sprechen, die Wörter und Sätze, die gesprochen werden, die Situation, in der gesprochen wird. Auf diese Weise gelange ich zu drei Klassen: Lautfügungen, Wörterfügungen, thematische Fügungen.

Lautfügungen

Die Lautfügung ist eine elementare Kompositionstechnik gerade bei Collagen, die wie diese kein thematisches Zentrum haben. Ihr Prinzip ist simpel: zwei ansonsten heterogene Klänge, die einen charakteristischen Laut oder eine rhythmische Struktur gemeinsam haben, werden aneinandergereiht. Von jeher werden in Prosa und Dichtung Assonanzen und Reime eingesetzt, um dem Redefluss Einheit und Geschmeidigkeit zu verleihen. Ein Blick auf einen der im Studio aufgenommenen Sprechtexte zeigt, wie sehr sich die Lautfügungen der Konkreten Poesie von dieser Tradition unterscheiden. Die Durchexerzierung einer Lautreihe auf „[...]ick“ („bick dick fick gick hick kick“ usw., 2, 81“-92“) schnurrt schematisch ab: nicht die Metamorphose von Wortgestalten ist hier das Vorbild, sondern die Serienproduktion.⁶³ Der zweite wichtige Unterschied zur klassischen Prosodie besteht in der Atomisierung des Sprachmaterials. Hier etwa wird mit „ick“ eine Buchstabenverbindung unterhalb der Silbengrenze isoliert, um mit ihr neben bekannten Wörtern auch Neologismen zu bilden.

Viele der verwendeten Lautfügungen bemerkt man beim Hören gar nicht. Trotzdem sind sie mitverantwortlich dafür, ob man die Collage als „rund“ empfindet. Sie entgehen einem auch deshalb, weil die Kette der Lautfügung oft nur zwei Glieder hat. Die O-Laute der minimalistischen Stimmstudie über „volare“ werden vom Refrainbeginn des Schlagers „Oh mein Papa“ aufgefangen (7, ca. 150“). Beide Vokale überlappen sich, auf diese Weise kann der Hörtext fast übergangslos zur nächsten Einheit fortschreiten. Zusätzlich zur Funktion der unmittelbaren Verknüpfung wirkt das „Oh“ auch in die Ferne, indem es die etwa 17 Sekunden später einsetzende Laut- und Wortfügungsreihe über „Oh

⁶³ Bei dieser literaturhistorischen Phase muß es aber nicht bleiben. Viele Texte von Ernst Jandl etwa suchen einen Grenzbereich zwischen technizistischer und traditioneller Kompositionskunst mit Sprachlauten. Auch die Rapper zerscratchen nicht nur Samples, sondern bilden in ihrem Sprechgesang eine rhapsodische Deklamationsmanier aus.

come“ antizipiert. Lautfügungen werden dann zum Thema, wenn die Ketten länger werden und sich aus dem amorphen Tönen als Hörgestalten herausheben. So ein Fall ist die wiederum Ohs verarbeitende Reihe von 9, 25“ bis 9, 62“; ein Hördramolett, das am Ende wieder zu abstrakter Lautpoesie wird. Frank Zappa grüßt in einer zweieinhalb mal abgespielten Schleife mit „Hello“ und erhält Antwort von einem gemischten Chor, der mit „Oh dear“ den Anfang eines Folksongs interpretiert. Zappa gesteht, „problems“ zu haben „with the“ – man weiß nicht, womit. Vielleicht geht es um Probleme mit der Abspielung seines Tonbands, denn auch diese Sequenz läuft zweieinhalb mal. Der Chor beschwichtigt: „what can the matter be, dear, dear“. Nachdem aber Zappa die baldige Behebung des Problems angekündigt hat (“it will be fixed shortly”), quittiert von einem auf mögliche, aber unbekannte zotige Hintergründe anspielenden Lachen, verselbständigen sich die Reaktionen. Die bisherige Aussage des Chors schrumpft in einer Schnittfolge nach dem Prinzip der mimimalistischen Stimmstudie zum bloßen „Oh“, darin den zuvor dreimal hintereinander gehörten Vokal von „Hello“ aufnehmend. Eine zuvor schon gehörte Frau stimmt mit ihrem „Oh“ aus der Stimmstudie ein, und schließlich, als der Folksongchor schon fertig ist, singt auch Paul Anka seine Version des Vokals. Eine solche Montage nimmt ihren Platz im Grenzbereich zwischen Klang und Wort, den das Neue Hörspiel mit erschlossen hat, ganz nahe am Klang ein. Im Vorfeld eingeführte Figuren und der Ansatz zu einer Spielszene wecken Erwartungen an eine hörspielartige Dramaturgie, die im weiteren Verlauf heruntergefahren werden auf die Ebene einer kindlichen Perzeptionsstufe. Man kann sich vorstellen, wie ein Kind eine Redewendung, die es gerade eben noch ernst gemeint hat, aus Vergnügen an ihr so lange nachplappert, bis sie jeden situativen Kontext verloren hat.

Wörterfügungen

Wenn eine Fügungsreihe auf einem bestimmten Wort basiert, dann muß sich der Collageur mit dem Konnotationsraum dieses Wortes auseinandersetzen. Die Wiederholung kann seine Bedeutungsschwere zurücknehmen, indem sie mit jedem neuen Schnitt das Sprechen in ein Plappern und Brabbeln überführt. Man kann die Bedeutung aber auch zu Aussagen im Rahmen der sprachlichen

Möglichkeiten der Collage nutzen. Die Reihe über das Wort „Geist“ (4, 56“-81“) ist ein Beispiel dafür. Hitler ruft die wiedergewonnene Stärke des deutschen Volkes „in seinem Geiste“ aus. Die Kirchengemeinde, hier per Montage in die Rolle des deutschen Volkes gedrängt, nimmt es als Segen und erwidert ihn mit der liturgischen Formel „und in deinem Geiste“. Gemeint ist nicht nur Hitler, sondern auch Franz Josef Strauß, der den Geist, zeitgleich mit seiner Beschwörung durch die Gemeinde, mit dem Adjektiv „deutschen“ ergänzt und im folgenden mehrspurig über diesen deutschen Geist redet. Innerhalb seines Stimmengewirrs will er erst festsetzen, dass der Geist nicht links steht; dann spricht er ihm die Beliebigkeit seines Ortes zu, wobei er, durch Hochpassfilter verfremdet, selbst als Geist agiert. Er schließt mit der zuvor unterbrochenen Frage, wer den deutschen Geist eigentlich repräsentiert; diese Frage wird mit der Rückkehr von Hitlers Stimme beantwortet.

In dieser Wortreihe geht Kriwet auf die ideologische Vorbelastetheit des Wortes „Geist“ ein. Es ist ein Wort, mit dem man höhere Dinge beschwört, oftmals, um irdische Ziele zu erreichen. Zusätzlich bringt er aber seine Meinung zu Hitler, Strauß, dem Katholizismus und ihren sprachlichen Gemeinsamkeiten Ausdruck durch die Einrichtung einer fingierten Spielszene, die die einzelnen Sprecher in bestimmte Rollen und ihre Aussagen in bestimmte Redezusammenhänge drängt. Mit den dafür ungelenten Mitteln der Montage versucht er die Syntax der Sprache zu imitieren.

Die Reihe über das zunächst unscheinbare Wort „Kommen“ (7, 167“-213“) geht einen anderen Weg: sie zerstört die herkömmliche Syntax und spricht eine Sprache der leeren Wiederholungen. Dabei wirkt sie zunächst wie eine bloße Etüde, eine Vorübung des Collageurs, um seine Fertigkeit im Auffinden und Zusammenschneiden ähnlicher Tonquellen zu schulen. Der Gegenstand, eben deutsche und englische Flexionen des Verbuns „kommen“, scheint zufällig, seine Verarbeitung oberflächlich, eine bloße Aneinanderreihung.

Im Einzelnen: Der Beginn des Liedes „Oh come all y' faithful“ wird mehrmals versetzt eingespielt. Es ergeben sich kanonartige Effekte und ein mehrfacher Wechsel zwischen zwei klanglich unterschiedenen Fassungen: der originalen und einer mit Hall und Hochpassfilter bearbeiteten. Am Ende steht eine Schleife auf „Oh come y'“ frei, einer Passage im Mittelteil des Liedes, die in ihrer Harmonie A-Dur zur Ausgangstonart G-Dur zurückstrebt. Eben diese Auflösung wird aber durch die Schleife verweigert. Darauf folgen in rein horizontaler Fügung: ein Auszug aus einem Englisch-Sprachkurs, ein britischer Shakespeare-Rezitorator bzw. –Darsteller und ein weiterer Auszug aus dem

Sprachkurs. Alle enthalten „come“ oder „kommen“ in jeweils völlig unterschiedlichen Redesituationen. Schließlich wird gleichzeitig mit der wiedereinsetzenden „Oh come y“-Schleife Lyndon B. Johnsons Satz „They are coming together“ wiederholt. Er entstammt einem längerem Ausschnitt aus einer Wahlkampfredede des damaligen Präsidentschaftskandidaten, der ungefähr eineinhalb Minuten zuvor (7, 96“-113“) zu hören gewesen war. Der Ausgang aus der Reihe, ein Wahlkampfsong für Johnson, ist als solcher nur zu verstehen, wenn man die Stimme des Kandidaten und den Anlass des Liedes beim Hören identifizieren kann.

Die Wahlkampfredede Johnsons liefert den Schlüssel für eine zweite, unterhalb der Höroberfläche liegende Interpretationsmöglichkeit der Reihe, gewissermaßen ihren Subtext. Wie gewöhnlich bei Politikerreden läuft auch diese auf einen zitierfähigen, einfachen und auch akustisch einprägsamen Kernsatz hinaus: „they [„The American people“] are coming together—to stand together—side by side.“ Johnson beschwört die Gemeinschaft der Patrioten, die der Choral „Oh come all y’faithful“ für die Gemeinschaft der Gläubigen benutzt. Wieder einmal setzt die Montage politisches und religiöses Pathos gleich, indem sie auf gemeinsame Quellen hinweist. Und wieder einmal wird dieses Pathos tontechnisch zerschnitten. Der Ruf nach dem Kommen der Gläubigen beziehungsweise Staatstreuen wird nicht erhört, sondern durch folgenlose Wiederholung unschädlich gemacht. Und die Ansammlung der Verwendungen eines Wortes dient nicht der Stärkung seiner Bedeutung, sondern ihrer Zerstreuung. Die vielen „kommen“ stehen da, um die Rhetorik, die Johnson mit seinem „come“ errichtet, wieder abzubauen. Im Zeitstrom der Klangereignisse rauscht eine nervöse, sich rasch versendende Ideologiekritik vorbei, deren Wesen in der Subversion statt in der Reflexion liegt, im lustvollen Spiel statt in der ernststen Mahnung.

Thematische Fügungen

Auch die letzte zu untersuchende Form des Zusammenhangs, die thematische Fügung, bietet zur gleichen Zeit unterschiedliche Formen der Perzeption an, für die sich der Hörer je nach Temperament, Vorwissen und Augenblicksverfassung entscheiden kann. Die vorliegende Reihung (3, 18“-

103“) beginnt – wieder einmal – mit O-Tönen aus der Sphäre der Geistlichkeit und leitet über zum Thema der sowjetischen und amerikanischen Weltraumflüge und der Berichterstattung darüber. Eine Collage aus kurzen, einander überlappenden Passagen dreier geistlicher Musikwerke bildet den ersten Teil des religiösen Themenblocks. Am Beginn steht das jedem katholischen Kirchgänger bekannte Kopfmotiv des Chorals „Santa Maria, Ora Pro Nobis“. Der zweite Teil verarbeitet Aufnahmen zweier früherer Päpste: Ostersegen und eine Radioansprache. Die Textverständlichkeit ist infolge der Schichtungshöhe gleich null, außerdem bringt eine als solche nicht zu identifizierende Flughafenansagerin zusätzliche Störtöne. Eine solche Montage würde als Einleitung eines Features im Kirchenfunk wohl nicht akzeptiert werden. Sie kappt die jeweiligen Zusammenhänge der Ausschnitte (Messfeier, liturgischer Segen, geistliche Ansprache) in entstellender Weise, bewahrt aber den Klang dieser Handlungen. Verunglimpfend und dokumentarisch zugleich setzt auch der Weltraumteil ein. Der häufig gesendete Ausspruch John F. Kennedys „Together let us explore the stars“ wird so gekürzt, dass man „Together let us explode“ hört – eine plumpe sexuelle Anspielung, die der Sänger der *Mothers of Invention* sofort mit rhythmisch hervorgestoßenen Falsettönen aufgreift.⁶⁴ Daran wiederum schließt sich ein Ausschnitt aus einem B-Movie an, offenbar die süßlich-derbe Parodie einer Annäherungsszene. Scheinbar unterbricht sie den Zusammenhang, tatsächlich aber kommentiert sie die Eroberungsphantasien der Großmächte auf bewusst niedrigem und kalauerhaften Niveau. Billy Mundi setzt wieder mit seinen rhythmischen Stößen ein und leitet zum themenmarkierenden Wort „sky“ über, nachdem die Auflösung der Tonbandschleife ihm die Fortsetzung seines Gesangs erlaubt hat. Nach dem Prinzip des Kontrasts kommt nun wieder eine weihevollere Stelle, die Weihnachtsbotschaft aus der Apollo-8-Kapsel, bei der die Crew sich in gottähnlicher Position wähnt und dem Erdenrund ihren Segen spendet – so wie vierzig Sekunden zuvor der verdoppelte Papst. Kennedy erinnert mit seiner Maxime „explore the stars“ daran, dass dem Segnen und Herrschen das Erobern vorausgehen muss. Zugleich dient der O-Ton dazu, den Hörer im Thema zu verankern – die Wiederholung ist eine wichtige Mitteilungstechnik in der Radioübertragung, bei der nicht zurückgeblättert werden kann. Die folgende textlich unverständliche Schichtung aus

⁶⁴ Vgl. das Kapitel „Minimalistische Stimmstudien“. Man sieht, dass das isolierte Hören dieser Stelle zu ganz anderen Ergebnissen gelangt als die Einbindung in einen thematischen Zusammenhang. Es ist Spekulationssache, welche Art Hören bei der ersten Perzeption überwiegt. Mir ist der Zusammenhang erst nach häufigem Hören klar geworden.

Funksprüchen von russischen Raumflugkörpern und einer Stellungnahme Präsident Eisenhowers zum ersten Nachrichtensatelliten dürfte den Hörern des Jahres 1969 noch näher gewesen sein als uns heute. Von vielen Störgeräuschen umlagerte „Stimmen aus dem All“ müssen ihnen aufgrund des eben erst vergangenen Medienereignisses „Mondlandung“ noch in frischer Erinnerung gewesen sein.

Die hier angedeuteten thematischen Zusammenhänge, die Kalauer und Pointen erschließen die Hörer mit Hilfe ihrer Bildung und ihrer Hörgewohnheiten. Sie kennen den päpstlichen Ostersegen und die Funksprüche aus den Weltraumfahrten der 60er Jahre und haben gelernt, die Klangereignisse auf die entsprechenden Personen und Ereignisse, soweit sie ihnen bekannt sind, zurückzuführen. Sie hören also den Papst, John F. Kennedy, die H-Moll-Messe und die Besatzung einer amerikanischen Raumfähre – vermischt mit obskuren Klängen wie der Filmszene oder dem Rocksänger, die sie vielleicht nicht kennen –; sie hören „Kirche“ und „Raumfahrt“, weil sie aus ihrer Kenntnis heraus die nacheinander ablaufenden Klänge in die entsprechenden Themenüberschriften einsortieren. Das „gebildete“ Hören steht im Vordergrund.

Zur selben Zeit aber, und das ist Kriwets Hörangebot, kann sich die Übersetzungsleistung wieder umkehren. Man kann die genannten Personen und Ereignisse im Kopf wieder zu Klängen werden lassen und in dieser dokumentarischen Klanginformation das Zentrum des Gehörten erkennen. Dann wird man vielleicht selbstverständlicher, aber in keiner konventionellen Zeitgeschichtsschreibung je thematisierter Phänomene gewahr: der dünnen, verwischten Stimmen der Geistlichkeit, der kräftigen, aufgeräumten Stimmen von US-Politikern, dem pseudomystischen Nebel, von dem die Stimmen der Astro- und Kosmonauten infolge der schlechten Funkübertragung umgeben sind. Wieviel von dem Eindruck, den wir von diesen Personen und Institutionen haben, mag sich dem Charakter ihrer Stimmen verdanken?

Wiederkehrende Stimmen

Die meisten Hörspiele haben schon von vorneherein eine Einheitlichkeit, die der Collage auch mit den raffiniertesten und komplexesten Analogiebildungen

zwischen akustischen Materialien nicht gelingt. Es ist die vom Theater geerbte Einheit der Figuren, die Namen tragen, mit ihren Handlungen die Geschichte vorantreiben und dem Hörer Identifikationsmöglichkeiten bieten. Dieser dramatischen Illusion hat das Neue Hörspiel abgeschworen, und in *One Two Two* treten dementsprechend bis zum Schluss immer neue Stimmen auf, die sich unmöglich in einen narrativen Rahmen bringen lassen. Auch die oben erwähnten fingierten Spielszenen sind nur kurzatmige Pointen und ungeeignet, der Gesamtheit des Hörtextes dramatische Prägung zu geben.

Und doch begegnen dem Hörer hin und wieder Gestalten, die er im Verlauf des Hörtextes schon einmal oder mehrere Male gehört hat. Dass sie keine Figuren im klassischen Sinn sind, liegt auf der Hand. Dennoch lohnt es sich, ihren Weg der ersten Einführung und des Wiederkehrens zu verfolgen. Denn erstens ist die Hörerwartung noch immer an dramatischen Mustern geschult; zweitens können die Grenzen zwischen Hörtext und Hörspiel nicht als starre gedacht werden, und drittens erfährt man auf diese Weise etwas darüber, was eine Gestalt in der Collage eigentlich ist.

a) Kollektivwesen

One Two Two ist geprägt vom gleichzeitigen Ertönen mehrerer Stimmen. Der Gedanke liegt nahe, dass hörbar gemachte Kollektive den Status von Figuren erhalten.

Ein „Drama der Kollektive“ kann nicht den gleichen Gesetzen unterliegen wie ein Drama der Individuen. Kollektive sprechen manchmal mit *einer* Stimme; sie können aber nicht in der gleiche Weise wie Individuen mit anderen in Dialog treten. In der Regel kann man sie nur dann zueinander in Beziehung setzen oder miteinander reagieren lassen, wenn man den indirekten Weg wählt. Man lässt sie nicht unmittelbar miteinander sprechen, sondern ordnet ihre Manifestationen so an, dass diese sich gegenseitig kommentieren. Der Dialog entsteht dann erst in der vergleichenden Perzeption des Betrachters. Die Collage ist also geeignet für eine Dramatisierung von Gruppengestalten – wobei die dramatischen Elemente eine ganz andere Prägung erhalten. Die Fähigkeit der Collage, Sprechweisen und Klangfarben hervorzuheben, eignet sich bei Figuren, deren wichtigste Eigenschaft die Konstituierung und Manifestierung ihrer selbst ist. Denn das, was Massen sagen, ist in der Regel wenig mehr als die Tatsache, dass sie da sind.

Ist aber Kriwet der Richtige, um diese theoretisch formulierten Konzepte zu verwirklichen? Die Antwort kann nur sein Hörtext geben. Es muss geklärt werden, *welche* Kollektive er *wie* auftreten lässt.

Einige wenige Stimmen in *One Two Two* stammen von realen Massen, also Gruppen, die sich zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Raum vor den Mikrofonen haben hören lassen und die nicht von einem Spielleiter zur Erzeugung künstlerischer Effekte instruiert worden sind. Dazu gehören die „Heil“ rufende Menge beim Parteitag der NSDAP (4, 10“-20“), demonstrierende Studenten in West-Berlin (5, 112“-122“) und Publikumsreaktionen bei Kriwets MIXED MEDIA Aufführung⁶⁵. Häufiger sind Kollektive, deren Gemeinsamkeit nicht in einer räumlichen und zeitlichen Einheit liegt, sondern in einer bestimmten Berufsgruppe und in einem bestimmten medialen Erscheinungsbild. Dazu gehören Kirchenmänner, Politiker und Fernsehansager. Häufig, gerade bei den beiden letzteren, werden diese Gruppen durch das Medium nicht nur veröffentlicht, sondern überhaupt erst konstituiert.

Die dritte Klasse von Kollektiven sind virtuelle Gruppen, die ihre Entstehung einer künstlerischen Inszenierung im Aufnahmestudio und/ oder im Mischpult verdanken. Beispiele sind die Pseudo-Orgie von Jugendlichen, die mit dem O-Ton eines Indianergesangs unterlegt sind (2, 42“-79“). Hier werden aus den Stimmen heterogener Individuen Gruppen montiert, die es nur auf dem Tonband gibt.

Kriwet benutzt so viele unterschiedliche Gruppen und er treibt ihre Entstellung oft so weit, dass von einem Drama der Kollektive nicht die Rede sein kann. Ihm liegt ja auch nicht – oder nicht primär – an der Darstellung bestimmter Kollektive. Im Gegenteil will er mit dem exzessiven medieneigenen Verfahren gerade die Darstellbarkeit im Medium Radio zur Disposition stellen. Ansätze zu einer Dramatisierung sind aber immer wieder zu erkennen, etwa, wenn die Gemeinschaft der vorweihnachtlichen Deutschen der vorweihnachtlichen US-Amerikaner gegenübergestellt wird. Auch die dramatische Auseinandersetzung mit Kollektiven, die das Medium schafft, ist immer wieder im Ansatz erkennbar. Hier könnten Anknüpfungspunkte für zukünftige Collagen sein, die ihr Material sehr dezidiert nach thematischen Gesichtspunkten auswählen und uns so etwas über Kollektive sagen, das wir ihnen vorher nicht angehört haben.

⁶⁵ Vgl. Das Kapitel „Geräusch- und Stimmenhaufen“.

b) Einzelne Figuren

Ludwig Harig gibt in seinem Hörspiel *Staatsbegräbnis*⁶⁶ ein Beispiel für die figurenartige Behandlung von O-Ton-Stimmen, indem er das Kunstmittel der fiktiven Spielszene⁶⁷ fast permanent einsetzt. Bei Kriwet dagegen ist der Aufbau von Einzelfiguren eine Randerscheinung. Hitler, Bill Haley, Frank Zappa, Billy Mundi, Herbert Zimmermann und einige von Kriwet rekrutierte Sprecher treten oft genug auf, um jeweils wiedererkannt zu werden. Sie erhalten aber nicht den Raum, um auf der Ebene von Rede und Gegenrede nachdrücklich in Erinnerung bleiben zu können. Allenfalls wird, wie bei Hitler, der verfremdende Schnitt der Stimme in jeweils anderen Varianten vorgeführt, so dass nicht die Figur im Mittelpunkt steht, sondern die Technik ihrer Fragmentierung.

Bemerkenswerter in diesem Zusammenhang erscheint mir das entgegengesetzte Phänomen: die Loslösung der Stimme von ihren individuellen Urhebern. Gerade bei den Politikerreden hört man oft kurze, einprägsame Formeln, die im Tonfall so professionell, so ziel- und formatgerecht sind, dass nicht mehr der Mensch, sondern nur noch die rhetorische Intention zu hören ist. Wenn man diese Ausschnitte wiederholt, werden sie ganz zur akustischen Formel. Und da der ursprüngliche Funktionszusammenhang aufgehoben ist, steht die Formel erratisch da, ein Stimmobjekt ohne Sprecher und Angesprochenen. So ist es bei der wiederholten Einspielung von Lyndon B. Johnsons *They are coming together*.⁶⁸ Der Ausruf *The best possible country* von Eleanore Roosevelt (8, 80"-ca. 85") zeigt, dass manchmal die bloße Isolierung eines Redeausschnitts genügt, um den gleichen Effekt zu erzielen. Die Figur muss nicht erst vervielfältigt werden, sie klingt schon beim ersten Hören wie die Maske ihrer selbst.

Kontraste

Alle bisher beschriebenen Verknüpfungsstrategien zielten auf die Ausnutzung von Ähnlichkeiten der Materialien. Wie steht es aber um das Prinzip des

⁶⁶ Ludwig Harig: *Staatsbegräbnis* oder Vier Lektionen politischer Gemeinschaftskunde. SR/ WDR 1969.

⁶⁷ Vgl. in diesem Kapitel den Abschnitt "Resümee".

⁶⁸ Vgl. das Kapitel "Wörterfügungen".

Kontrasts, aus dem die Collage ursprünglich hervorgegangen ist? Muss nicht eine gute Collage möglichst kontrastreich sein, um die Unterschiedlichkeit ihrer Materialien, aus denen sie per definitionem gebaut ist, deutlich zu machen, anstatt sie zu kaschieren?

Kriwet benutzt Kontraste, aber auf einer Komplexionsstufe, die das historische Alter der Collagetechnik im Jahr 1969 widerspiegelt. Die Reichweite aller verwendeten Materialien ist groß. Ihr Rahmen besteht in der bundesdeutschen Lebens- und Medienwelt der Zeit sowie in Kriwets gestalterischer Phantasie; enger lässt er sich nicht ziehen. Und auch die Betrachtung einzelner Passagen bringt immer wieder den Kontrast als Gestaltungsmittel zutage. Häufig anzutreffende Beispiele sind die nun schon oft angeführten ikonoklastischen Stellen, in denen Aussprüche von Politikern, Kirchenmännern und sonstigen Repräsentativgestalten durch die Kontrastierung mit trivialem und unzugehörigem Material verunglimpft werden. Dennoch ist der Haupteindruck beim Hören von *One Two Two* nicht der der Kontraste, sondern der des Stimmengewirrs, des sich selbst schöpfenden Chaos. So bunt und temporeich die Collage auch ist, die den Kontrast lebendig machende Schockwirkung stellt sich nur selten ein – am ehesten noch bei den minimalistischen Stimmstudien, die den Kontrast gerade vermeiden.

Um sich diese Tatsache verständlich zu machen, kann man zwei alternative Collagemodelle einander gegenüberstellen. Die klassische, frühe Collage, die mit betont antikünstlerischem Impetus am Anfang der Avantgarde steht, stellt unzusammenhängende und unvereinbare Materialien schroff und blockhaft gegeneinander. Nicht die Integrationsleistung des Schaffenden kommt in ihr zum Vorschein, sondern (fast) allein die Roheit und Gegensätzlichkeit des Materials. Die Heftigkeit ihrer Schockwirkung erkaufte sie sich mit deren raschem Verbrauch.

Kriwet, der in den Einleitungskapiteln als reflektierter und geschichtsbewusster Spätavantgardist charakterisiert wurde, versucht dieses Modell zu einem zeitgemäßen Stand weiterzuentwickeln. Seine vielfältigen Montagetechniken nutzen, wie an zahlreichen Beispielen gezeigt, die Möglichkeiten des Tonstudios, die zuvor nur von Komponisten entdeckt und dem Hörspiel verborgen geblieben waren, und weisen damit voraus in die 80er und 90er Jahre, wo sie zum populären Allgemeingut wurden. Kontraste setzt er nicht nur hinter-, sondern auch übereinander, und er weiß die vielfältigen Eigenschaften der Materialien auch vielfältig zu nutzen, so dass die Kontraste nicht für sich selbst stehen, sondern in all die Sprechzusammenhänge

eingebunden ist, die ich zu zeigen versucht habe. Auf diese Weise nähern sie sich wieder der Rolle an, die sie in der Kompositionskunst spielen, und werden zu Mitteln der Integration und der werkinernen Kommunikation.

Was Kriwet damit teils reflektiert, teils herstellt, ist eine Welt, in der Kontraste nichts grundsätzlich Neues mehr sind. Wenn Hitler, Strauß, Bill Haley und Frank Zappa dadurch vereinbar geworden sind, dass alle aus demselben Kasten heraustönen, den man zudem jederzeit leiser drehen oder abschalten kann, dann besteht der eigentliche Schock nicht in der Heterogenität, sondern in der Indifferenz des Materials. Dieser Schock liegt nicht offen zutage wie zu Zeiten, in denen man Kontraste als gefährlich empfand. Er wirkt langsamer und vielleicht nachhaltiger, weil er sich erst der Reflexion erschließt.

Resümee

Aus all diesen Einzelbeobachtungen kann man ein Repertoire von Verknüpfungstechniken ableiten. Die elementare Fügungstechnik ist die Analogie, darauf wurde schon in den Anfängen der Avantgarde verwiesen.⁶⁹ Partielle Ähnlichkeiten benachbarten Materials werden in eben dieser Ähnlichkeit bestärkt, während andere Aspekte in den Hintergrund rücken. Kontraste sind nichts anderes als negative Analogien. Wie gezeigt, setzen diese Analogien bei Kriwet an sehr vielfältigen Aspekten an, für deren Verteilung kein erkennbares Muster besteht und die deswegen nie berechenbar sind. Die Hörer müssen sich auf ständig andersartige Analogiebildungen gefasst machen, wenn sie den Ehrgeiz haben, ihnen bewusst zu folgen. Wichtig war zu erkennen, dass die Analogien auch Fernwirkungen entfalten können, also Minuten zuvor gehörte Passagen Auswirkungen auf die Perzeption der gerade aktuellen haben können. So wird ein Verweisungsgewebe realisiert, das dem eines geschriebenen Werkes

⁶⁹ Sehr deutlich sind etwa die Forderungen in F.T. Marinettis *Technischem Manifest der futuristischen Literatur* (in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993. 282-288). „Analogie ist nur die tiefere Liebe, die fernstehende, scheinbar verschiedene und feindliche Dinge verbindet. Nur durch sehr ausgedehnte Analogien kann ein orchestraler Stil, der gleichzeitig polychrom, polyphon und polymorph ist, das Leben der Materie umfassen.“ (Ebd., 283)

ähnelt, aber hinter dessen Verbindlichkeit zurückbleibt, weil alle Verknüpfungsoperationen des Hörers allein auf die Hörerinnerung angewiesen sind und in sehr kurzer Zeit geleistet werden müssen.

Ein weiteres Verknüpfungselement, das sich nicht auf Analogiebildungen zurückführen lässt, ist die Einrichtung *fiktiver Spielszenen*. Dabei werden die durch Schnitt gekappten Kontexte einzelner Einspielungen durch Montage mit anderen, fremden Materialien künstlich erneuert. Das klassische Beispiel ist die Frage von Sprecher A, die von einem durch eine angeschnittene, aus einem ganz anderen Kontext stammende Äußerung von Sprecher B zum Schein beantwortet wird. Solche Anordnungen wirken meist komisch, weil sie die Illusion der szenischen Einheit nur selten ganz erreichen. Man lacht über die Unwahrscheinlichkeit der Situation und die Ungelenkigkeit, mit der die Montage sie herstellt.⁷⁰ Entscheidend für ihre Beurteilung ist aber, dass man mit dieser Technik Meinungen und Kommentare von außen an das Material heranführt. Die Klänge sind in einer Weise manipuliert, dass die Behauptung, sie sprächen für sich, nicht mehr zutrifft. Die Collage rückt hier in den Bereich des Agitprop.

Was wollen all diese Techniken, wie vielfältig sie auch immer eingesetzt werden, erreichen? Zu welcher Qualität von Sprechfähigkeit verhelfen sie der Collage? Ich versuche eine grobe Übersicht.

Zunächst deutet die Häufigkeit von Lautanalogien auf die Herstellung eines *sinnlichen* Zusammenhangs hin. Welche Wertigkeit dieser Zusammenhang hat – sprich: ob die Klangwiederholungen, -kontraste und -metamorphosen Gefallen wecken oder auf die Nerven fallen – ist offen, das heißt: es ändert sich einerseits von Moment zu Moment und hängt andererseits vom Geschmack des Hörers ab. Der sinnliche Reiz ist ambivalent und kann unterschiedliche, auch gegensätzliche Auswirkungen haben. Man wird mit der Tatsache konfrontiert, dass Sendungen, die in erster Linie der Information, der Bildung und Werbung dienen sollen, den Hörer auch auf der Ebene der Klangsinnlichkeit erreichen. Sie, die im Gespräch über Medien oft als letzte thematisiert wird, rückt hier in den Vordergrund und setzt sich aggressiv über den Inhalt hinweg. Das kann als Kritik verstanden werden im Sinne einer die Buchausgabe begleitenden Bemerkung Kriwets: „Spezifische Eigenheiten des Gesprächs als der Vollform des Sprechens wurden von den neuen Idiomen der

⁷⁰ In der Zeit nach Kriwet haben sich aber die technischen Möglichkeiten verfeinert, wodurch täuschend echte Manipulationen leichter möglich sind. Vor allem die unterschiedlichen Raumklänge, die oft für die Schroffheit eines Schnittes verantwortlich sind, sind heute leichter homogenisierbar. Es könnte zum Beispiel sein, dass gefälschte Tondokumente bald ein Fall für die Kriminalistik werden.

elektrischen Kommunikation verdrängt oder vollends ersetzt.“⁷¹ Es kann aber auch als erkenntnisoffene Entdeckungsreise in die Welt der modernen Klänge gelten.

Dieser Aspekt führt zur *dokumentarischen* Sprechqualität der Collage. Sobald die Analogiebildung semantische und nicht nur rein lautliche Elemente einbezieht, eröffnet sie den Blick auf ein Stück Wirklichkeit. Trotz Kriwets persönlicher Handschrift und seiner hochmanipulativen Montage werden künftige Generationen anhand von *One Two Two* Informationen darüber bekommen, was die bundesdeutsche Öffentlichkeit des Jahres 1969 beschäftigt hat. Dabei werden zumeist vernachlässigte Aspekte in den Vordergrund gerückt. Es wird etwa vorgeführt, wie bestimmte O-Töne *klingen*, wie sie rhetorisch funktionieren und wie sie zum nicht weiter hinterfragten Bestandteil des öffentlichen Gedächtnisses geworden sind.

Die dokumentarische ist untrennbar mit der *ideologiekritischen* Intention verbunden. Hier nähert sich die Collage am meisten den für die gewöhnliche Sprache so typischen Aussagen an, und hier kommen die fiktiven Spielszenen zum Einsatz. Freilich ist die Kritik nicht allzu komplex, und sie funktioniert jedesmal ähnlich. Bastionen des Pathos und der selbstverliehenen Heiligkeit werden durch Deformationen sowie Einbindung in profane bis surreale Kontexte geschleift. Die Parallelisierung kirchlicher und politischer Pathosformeln kehren ebenfalls ständig wieder. Während viele von Kriwets Techniken sich im nachhinein als wegweisend für unsere Zeit herausstellen, sind wir von dieser Agitationskunst heute vielleicht am weitesten entfernt. Es wäre aber zu kurz gedacht, sie der Grobheit und mangelnden Differenziertheit zu bezichtigen. Denn man kann die Collage nicht mit Anforderungen belasten, für die die traditionelle Sprache immer noch besser geeignet ist. Die Collage wird weiterhin eine Plakatkunst, eine Kunst der Oberfläche bleiben.

Neben diesen einer alternativen Informationsästhetik verpflichteten Intentionen bleibt als unutilgbarer und undeutbarer Rest, verwandt mit dem sinnlichen, der *anarchische* Aspekt stehen. Bei den reinen Lautfüigungsreihen präsentiert er sich am rohesten, aber auch bei Themenreihen funkt er immer wieder seine Störgeräusche dazwischen. Mit den *Mothers of Invention* und allerlei obskuren subkulturellen Unterhaltungsprodukten lässt Kriwet Kronzeugen einer Befreiung durch Unsinn in seinem Hörtext auftreten: das Lallen und Grimassieren dieser Spaßmacher, oft noch zusätzlich verfremdet, hat vielleicht die wichtigste, die ernsteste und die repräsentativste Stimme in

⁷¹ Schöning (Hg.) 1969. 454.

One Two Two; alle anderen Figuren scheinen ihnen unter totaler Preisgabe ihrer ursprüngliche Intentionen nachzueifern. Widerstand gegen die Macht, Lebensbejahung, Eröffnung neuer Denkräume werden von vielen Fürsprechern als Argumente für den Nonsens genannt. Letztlich aber kann nur Unsinn dem Unsinn Argumente liefern: die Stimmen der bizarren Kreaturen sprechen für sich selbst.

Alle hier extrahierten Techniken und Intentionen müssen unter dem Vorzeichen der Nichtabgrenzbarkeit gesehen werden. Sie lassen sich weder in der Horizontalen noch in der Vertikalen trennen: sie überlappen sich, sie koexistieren zur gleichen Zeit und sie gehen ineinander über. Weil diese Untersuchung vor allem dem gewinnbringenderen Hören dienen soll, möchte ich am Schluss eine Empfehlung aussprechen. Es lohnt sich, gegen den Strich zu hören, also den Zusammenhang, den man gerade als offensichtlich wahrnimmt, versuchsweise zu verlassen auf der Suche nach einem anderen, ihn ergänzenden. Eine simpel erscheinende Wortreihe kann auf ideologiekritische, eine thematische auf klangästhetische Unterströme abgehört werden. In der Praxis kann das aber nur ein Hintergedanke, eine allgemeine Einstellung sein. Denn das enorme Tempo deligiert den größten Teil der Wahrnehmung an die Selbstorganisation des Gehörs.

III. NACH ONE TWO TWO

Das vorangegangene Resümee der Fügungstechniken hat die wesentlichen Eigenschaften von Kriwets Hörtext bereits zusammengefasst. *One Two Two* setzt an bei der bundesdeutschen Öffentlichkeit des Jahres 1969, insbesondere ihrer Vermitteltheit durch Radio und Fernsehen. Die vielen Ausschnitte und Zitate, die diese weit gefasste Themenstellung zutage fördert, werden mit tontechnischen Eingriffen in zuvor unbekanntem Ausmaß durcheinandergewirbelt – und mit ihnen die Verfahren der immanenten Darstellung. Es ergibt sich ein Ideenpool, der sinnliche, ideologiekritische, dokumentarische und anarchische Montageverfahren übereinanderschichtet und sich überlappen lässt. In der Praxis ihrer Erprobung leisten diese Verfahren radiophone Grundlagenforschung: sie verbinden sich zu einem Essay über das Hören von medial vermittelten Stimmreproduktionen.

Kriwet ist dabei nicht stehengeblieben. Seine nachfolgenden Hörtexte nehmen Verfahren aus *One Two Two* in konzentrierterer und gerichteterer Form auf. Sie werden nun eingesetzt, um Themen zu gestalten; Themen, die sich bei der Arbeit an *One Two Two* als relevant erwiesen haben. In *Modell Fortuna*, *Ball* und *Radioball* (Hörtexte VIII, X und XI) steht Fußball im Mittelpunkt. Das Thema Amerika wird in *Apollo Amerika*, *Voice of America* und *Campaign* (VI, VII und IX) weiterverfolgt. *Zahl* (XI), *Pause* (XIII) und *Dschubi Dubi* (XIV) behandeln numerische Ordnungen, Stille bei laufender Sendung und die Welt des Schlagers. In *Radioselbst* und *Radio* (von 1979 bzw. 1983) konzentriert sich Kriwet noch einmal auf das Medium, mit dem er arbeitet.

Kriwet hat also seine Pionierarbeit produktiv weiterführen können: die experimentelle Haltung hat sich über das Werk hinaus gelohnt. Welche Impulse aber kann *One Two Two* dreißig Jahre nach seiner Entstehung den heutigen Hörspielmachern geben?

Ich beginne mit einer allgemeinen Tugend, ohne die keine der formalen Neuerungen etwas wert wäre. Man merkt Kriwet seine handwerkliche Sorgfalt und seine Hingabe bis ins Detail hinein an. Seine Kunst lässt sich schon deshalb nicht auf die provozierende Geste des Bürgerschrecks reduzieren, weil sie nicht das Ergebnis einer impulsiven Handlung ist, sondern das eines langwierigen und mühsamen Arbeitsprozesses. *One Two Two* ist über weite Strecken witzig, spektakulär und zirzensisch. Den Grundton des Ernstes aber kann Kriwet damit nicht verbergen. Für heutige Künstler ist das Sorgfaltsgebot noch um einiges dringlicher, weil sich mit der zeitgenössischen Technik viel leichter Effekte produzieren lassen. So läuft man Gefahr, konzeptuelle Mängel nicht zu bemerken, weil sie von einer technisch sicher wirkenden Oberfläche kaschiert werden.

Der Überlieferung und Weiterführung wert sind vor allem Kriwets dokumentarische Intentionen. In vielen Produktionen der Gegenwart hört man Traumwelten und Klangmeere; sie verlangen Einfühlung und träumerische Hingabe. Die schroffen Brüche der Collage gehören zunehmend der Vergangenheit an. Mit der universalen Zeichenmaschine Computer kann man die Klänge immer stärker homogenisieren und ineinanderfließen lassen. Das ist ein legitimer Strang der Akustischen Kunst; die Natur des Hörsinns legt den Einsatz nichtdiskursiver Verfahren nahe. Instruktiv an Kriwets Arbeiten sind aber gerade die Hinweise darauf, dass auch klangliche Botschaften semantisch wirken. Die Welt der Sounds ist kein von Funktionszusammenhängen unberührtes Terrain – nicht nur Sätze, auch

Stimmen können indoktrinieren. Einzelne Personen, Berufsgruppen, Massenversammlungen könnten zum Gegenstand einer semantisch orientierten Klangdokumentation werden.⁷² Solche Collagen könnte man hören mit der primären Absicht, sich zu informieren. Das würde auch eine andere Sendepolitik der Rundfunkanstalten bedingen. Es gäbe nicht nur lange Collagen im Hörspielprogramm, sondern auch kurze während der Informationssendungen. Die dem Neuen Hörspiel eigene Entgrenzung von Fiktion und Dokumentation läuft auf die Entgrenzung der entsprechenden „Programmschienen“ hinaus; eine Forderung, die noch immer nicht realisiert wurde.⁷³

Auch beim letzten Punkt, den ich anführen möchte, lässt sich ein ethischer Unterton nicht vermeiden. Es geht um Kriwets Mut zu langen konzeptuellen Wegen. Die fortlaufende Numerierung seiner Hörtexte stellt die jahrelange Kontinuität seiner Arbeit deutlich aus. *One Two Two* und auch die vorangegangenen Hörtexte zeigen, wieviel Zeit er sich für die experimentelle Erarbeitung seines Repertoires genommen hat. Dazu gehören auch die Arbeiten außerhalb des Rundfunkstudios – es wurde gezeigt, wieviel von der MIXED-MEDIA-Performance in *One Two Two* eingegangen ist. Künstler der ‚Avantgarde‘ fallen oft durch die impulsive Geste des Traditionsbruches auf. An Kriwets Hörtexten aber kann man verfolgen, wieviel Zeit ein Neuanfang braucht.

⁷² Vgl. den Abschnitt „Kollektivwesen“ im Kapitel „Klangreden“. Kriwet ist den Weg der informierenden Collage noch weiter gegangen, beispielsweise in seinem Hörtext CAMPAIGN, einer Sendung über den amerikanischen Wahlkampf. Der Fokus auf *One Two Two* bedingt, dass dieser Strang hier nur angedeutet werden konnte.

⁷³ Zwei Beispiele für solche Forderungen seien genannt: Mauricio Kagel bemerkt im Nachwort zu *Hörspiel – ein Aufnahmezustand*: „es sei dahingestellt, warum nur der Zeitfunk – und in ähnlicher Weise der Sportfunk – Anspruch auf gelegentliche Verstöße gegen eine starre Programmeinteilung erheben dürfen.“ (Schöning (Hg.) 1969. 438) Jürgen Becker antwortet auf Klaus Schönings Frage nach der Aufgabe des Neuen Hörspiels für das Rundfunkprogramm: „dann sehe ich ich vom Neuen Hörspiel eine Wirkung aufs Programm ausgehen, die das Programm aus seinen alten Strukturen erlöst und stattdessen Sendeweisen entwickelt, die allesamt Varianten von Hör-Spiel sind. Bestimmte Magazinsendungen praktizieren diesen Trend bereits, und gewonnen ist damit eine neue Attraktivität des akustischen Mediums, eine unorthodoxe Auffassung des Informierens, des Unterhaltens, des Zuhörens. Das Hörspiel selber wird im Zuge dieses Trends möglicherweise aufhören, eine Sache der Literaten zu bleiben [...]“ (Klaus Schöning: Gespräch mit Jürgen Becker. In: Leo Kreutzer (Hg.): Über Jürgen Becker. Frankfurt a.M. 1972. Künftig zitiert: Kreutzer. 26-35. Hier 34.)

JÜRGEN BECKER/ RAOUL WOLFGANG SCHNELL: *HÄUSER*

I. WEGE ZUM WERK: POETIK DER STIMME

Texte zum Lesen, Texte zum Hören

Bei Kriwet hat es sich als auffällig erwiesen, dass er mit dem Wort „Stimmen“ sparsam umgeht, obwohl sie sein zentrales Kompositionsmaterial sind. Ganz offensichtlich ist es ihm zu metaphysisch aufgeladen, er zieht technizistische Begriffe wie „Material“, „Text“ oder „Struktur“ vor. Für Becker hingegen sind „Stimmen“ eine zentrale poetologische Bezugsgröße. Das Wort fällt oft in Interviews und in seinen Prosatexten. Ich versuche, seinen Bedeutungsumfang ausgehend von solchen Äußerungen zu skizzieren.

Es scheint mir angemessen, Beckers poetologischen Gedanken in Interviews und Reden einerseits und Prosa andererseits ähnlichen Stellenwert zu geben. Seine Prosatexte zeichnen sich durch die Integration eben der Selbsterklärungen aus, die für poetologische Äußerungen typisch sind. Immer wieder thematisieren sie das Schreiben, loten seine Möglichkeiten aus, protokollieren die Situation des Schreibenden und reflektieren die Schwierigkeiten und Bedingtheiten dieses Protokolls. Das gleiche geschieht in nichtfiktionalen Stellungnahmen und Gesprächen. Diese bewegen sich ebenso wie die belletristischen Texte in der Öffentlichkeit und wenden sich an literarisch interessierte Rezipienten. In beiden Fällen findet man keine gültigen Erklärungen, sondern Spuren einer Reflexionsbewegung, die es weiterzudenken gilt.

Anfang der 60er Jahre hat Jürgen Becker einige Hörspielmanuskripte an Redaktionen geschickt, die alle abgelehnt wurden.⁷⁴ 1969 kam es dann zur Realisierung und Sendung der drei Hörspielvorlagen *Bilder*, *Häuser* und *Hausfreunde*. Es begann eine bis heute andauernde Zusammenarbeit mit dem

⁷⁴ „So plötzlich ist diese Aktivität nicht gekommen, bloß bin ich, seit ich vor zwölf und fünfzehn Jahren vergeblich in dieser Richtung gearbeitet habe, in den vergangenen zwei Jahren auf ein Interesse gestoßen, das sich nicht mehr einseitig an einer traditionellen Hörspielpraxis orientiert.“ (Klaus Schöning: Gespräch mit Jürgen Becker. Zuerst in: Schöning 1970. 192-201. Hier zitiert nach: Leo Kreutzer (Hg.): Über Jürgen Becker. Frankfurt a. M. 1972. Künftig zitiert: Kreutzer. 26-46. Hier 27.)

Rundfunk. Aber Jürgen Becker wurde kein Hörspielmacher. Es erscheinen bis heute regelmäßig Buchveröffentlichungen, und seine Arbeit bleibt literarisch, auch wenn sie auf eine akustische Umsetzung hin konzipiert ist. Ausgangspunkt der Überlegungen zu seinen Stimmauffassungen ist die Frage, inwieweit der Schritt vom Buch zum Hörspiel aus den zeitlich benachbarten Texten heraus verständlich wird. Oder anders gefragt: ob die Prosatexte auch Hörspielvorlagen und die Hörspielmanuskripte auch Lesedramen sind.

Klaus Schöning führt in seinem kurz nach Abschluss der Hörspielproduktionen geführten Gespräch mit Becker auf dieses Thema hin, indem er eine Deutungsmöglichkeit zitiert.

Schöning: Im Waschzettel der Suhrkamp-Publikation dieser Hörspiele heißt es: «Wer Jürgen Beckers Prosa genau gelesen hat, wird sie auch gehört haben; denn wie sie geschrieben ist, so ist sie auch gesprochen: von einer Vielzahl von Stimmen, die freilich weniger bestimmten Figuren identisch, sondern Äußerungen eines aufgelösten Bewußtseins sind. Der Schritt von seinen Texten ins Medium des Hörspiels ist für Jürgen Becker darum nur zwangsläufig.»⁷⁵

Dieser Presstext geht vermutlich auf Äußerungen von Jürgen Becker zurück, schreibt aber Stationen der Reflexion zu Aussagen fest. Ohne es direkt auszusprechen, stellt er das Hörspiel als Beckers genuines Medium dar, bei dem dieser nun endlich angekommen sei.

Stutzig macht dabei das Wort „zwangsläufig“. Die Vorstellung, dass Beckers Schreiben von Stimmen inspiriert und deswegen sein künstlerisches Zuhause da zu suchen sei, wo Stimmen auch wirklich hörbar werden, hat zwei falsche Voraussetzungen. Die eine besteht in der Annahme, das, was Becker als „Stimmen“ bezeichnet, müssten notwendig hörbare Stimmen sein. Wenn sie aber nicht oder „weniger bestimmten Figuren identisch, sondern Äußerungen eines aufgelösten Bewußtseins sind“, dann kann es sich nicht um reale Stimmen handeln. Es sind dann imaginäre bzw. überhaupt keine Stimmen, und das Wort fungiert als Metapher für wechselnde, schwer in Einklang zu bringende Bewusstseinszustände. Folglich besteht zwar die Möglichkeit, aber überhaupt keine zwangsläufige Notwendigkeit, diese Stimmen genannten Prosagestaltungen ins Akustische zu übertragen. Die zweite falsche Annahme besteht darin, Kunstwerke seien Übersetzungen aus einem ihnen vorgängigen Erfahrungsschatz, der das eigentliche Original bilde: in diesem Fall von

⁷⁵ Kreutzer 27.

Stimmen, die der Dichter hört. Hier sind grundsätzliche Bedenken anzumelden, weil Kunstwerke selber Erfahrungen sind und jedes künstlerische Material ein Eigenleben hat. Aber selbst wenn es wäre, wie der Presstext unterstellt, wären die Hörspiele, die Becker schreibt, keine geeigneten künstlerischen Übertragungen für Stimmerfahrungen. Denn ihre Stimmen stammen von Schauspielern und werden von Regisseuren und Toningenieurern inszeniert. Es sind also ganz andere Stimmen als die, die im Ohr des Dichters klingen. Um die hörbar zu machen, müsste man einen direkten Übertragungsweg von Kopf zu Kopf entdecken anstelle der komplizierten Umwege einer Hörspielproduktion.

Es verwundert daher nicht, dass vor allem in den *Feldern* viele genuin literarische Verfahren angewandt werden; Verfahren der Konkreten Poesie, die nur mit dem gedruckten Wort möglich sind und deren akustische Entsprechungen ganz anders organisiert werden müssten.⁷⁶ Relevant an Beckers „Stimmen“ ist nicht in erster Linie das, was sie mit empirisch wahrnehmbaren Stimmen zu tun haben, sondern ihre Voraussetzungen und Assoziationen innerhalb der Druck- oder Hörspieltexte.

In der Reaktion auf Schönings Zitat fasst Becker seine Poetik der Stimme zusammen.

In meine Prosa ist sinnliche Erfahrung eingegangen, oder anders: vieles, was ich schreibe, höre ich; höre ich in der redenden Umgebung ebenso wie in meinem Kopf, und zwar in meinem Kopf als Stimmen eines multiplen Ichs. Dieses Gehörte, diese Stimmen durchziehen, in verschiedenen Schüben, auf verschiedenen Ebenen, fortwährend meine Prosa, ohne jedoch sich zu verselbständigen oder zu konkretisieren. Sie sind hörbar, aber sie bleiben versteckt, im Unterschied zu meinen Radio-Stücken, in denen sie offen hervortreten und so arrangiert sind, daß sie vom Leser gelesen und vom Hörer gehört werden können.⁷⁷

Im Gegensatz zum Text des Waschzettels fällt eine Vorsicht in der Formulierung auf, die mit Interjektionen wie „auf verschiedenen Ebenen, in verschiedenen Schüben“ den poetischen Verarbeitungsprozess akzentuiert.

⁷⁶ Ein Beispiel ist die Permutation von Satzgliedern im Abschnitt 6 der *Felder* (Jürgen Becker: *Felder*. Frankfurt a.M. 1964. Künftig zitiert: *Felder*. 11f.). Ein erzählender Text wird aufgespalten in Satzglieder, diese werden vertauscht. Angemessen rezipieren kann man dieses Verfahren nur, wenn man beim Lesen zwischen den einzelnen Kola hin und her springt und sie in Gedanken wieder zur ursprünglichen Ordnung zusammenfügt. Nur das Lesen ermöglicht dieses Verlassen des linearen Ablaufs; das Hörspiel kennt kein Zurückblättern.

⁷⁷ Kreutzer 27f.

Inhaltlich nennt Becker Vorstellungen, deren Spuren sich weiterverfolgen lassen. Er spricht von Stimmen, die man täglich hört und mit denen man zu leben hat, und von Stimmen, die im Inneren ablaufen. Es wird deutlich, dass imaginäre und reale Stimmen in engem Zusammenhang stehen; Gehörtes und Gesagtes, Gedachtes und Erinnertes hat Teil am Konzert der Stimmen. Ich schlage zwei ordnende Perspektiven vor, aus denen man diesen Komplex betrachten kann. Die eine ist die Einflussmacht kollektiver Sprachmuster, die andere ist die Verarbeitung sinnlicher Reize in der Erinnerung.

Einflussmacht kollektiver Sprachmuster

Dass unser Leben von abgeschliffenen Phrasen und Redewendungen durchzogen ist, die un- oder halbbewusst Ideologeme ins Denken schmuggeln, ist ein Topos der Literatur der 60er Jahre und ein Kernbestandteil des Neuen Hörspiels. Becker hat den Gedanken Jahre später so ausgedrückt:

Ich denke, daß man früher die Herkunft von Wörtern genauer definieren konnte. Heute habe ich das Gefühl, daß es ein riesiges, imaginäres Repertoire von Redewendungen, von Statements und von Formen, Statements zu äußern, gibt, das auf alle übergeht. [...] Das erzeugt eben eine ganz bestimmte Art von Surrealismus, in dem wir uns täglich bewegen. [...] Wobei man erleben kann, daß es immer mehrere Formen von Authentizität gibt, daß Klischees durchaus «wahr» sein können und daß das Klischee der Wirklichkeit oft tatsächlich die Wirklichkeit selbst ist.⁷⁸

In der Prosa schlägt sich dieser Gedanke in der sehr häufigen Wiedergabe von redensartlichem Material nieder, oft parataktisch und ohne Kommentar aufgelistet. Ausdrücklich zum Thema gemacht wird er beispielsweise in der folgenden Stelle der *Ränder*.

das Spruchzeug liegt ja nur so herum und wenn mans mit der eigenen Stimme mal versucht, dann müssen wir gleich unterbrechen: das haben wir doch alles schon

⁷⁸ Selbstauskunft. Ein Werkstattgespräch von Wolfgang Heidenreich mit Jürgen Becker. In: Jürgen Becker. Texte, Dokumente, Materialien. [= Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. Hg. v. Wolfgang Heidenreich.] Baden-Baden u. Zürich 1994. Künftig zitiert: Huchel-Jahrbuch 1994. 58-80. Hier 77.

einmal irgendwo gehört; nun rede dann mal weiter, das passiert ja ständig auch, aber hinhören dann, da reden nämlich immer ein paar Stimmen mehr mit, und komische Geräusche sind dazwischen, Flötentöne, Gebrüll, Geheul, es wird gelacht, es heißt, man sagt, das muß man wissen und was meinen wir dazu und wer sind wir eigentlich denn.⁷⁹

Die Gegenstände dieses Textausschnitts bestimmen auch seine Organisation: Mehrstimmigkeit und Redensartlichkeit. Die Rollenrede eines „Wir“ wird mehrfach aufgegeben, einmal für die erste Person Singular („nun rede dann mal weiter“), einige Male für unpersönliche Aussagesätze („es heißt, man sagt“ usw.), die in ihrer redensartlichen Unbestimmtheit ins Leere gehen, weil keine Situation und kein Sachverhalt festzumachen sind, auf die sie sich beziehen ließen. Auf die Fragen, wer spricht und was gesprochen wird, kann man also nur unbestimmt antworten. Vielstimmigkeit und Vielsprachigkeit fügen sich nicht zu einer transparenten Polyphonie; sie verschwimmen ins Graue. Dem korrespondiert die Nennung von Störfaktoren, von „komische[n] Geräuschen[n]“. Sie zeigen den Kontrollverlust des Sprechenden an, wenn er sich aus dem Vorrat des „Spruchzeug[s]“ bedient. Sie rekurrieren aber nicht auf Artikulationsgeräusche, wie sie für Kriwet, Pörtner, Jandl und andere in der Hörspielarbeit wichtig sind. Zumindest finde ich für eine entsprechende Deutung keine weiteren Anhaltspunkte in der Prosatrilogie. Wohl nimmt die Thematisierung von Geräuschwahrnehmung einen wichtigen Teil in Beckers Schreiben ein: paradigmatisch wird sie in einer sechs Seiten langen Passage im Band *Umgebungen*, dem der Satz *„Erzählungen finden in den Geräuschen statt“* vorangestellt ist.⁸⁰ Dieser Komplex ist aber ein anderer als der die Redensarten behandelnde. Ich halte es für wahrscheinlich, dass „Stimmen“ wie die in der eben zitierten Passage vor allem Sprache bezeichnen: schriftlich fixierbare Wörter und Sätze, das Handwerkszeug des Schriftstellers und nicht des Hörspielmakers.

⁷⁹ Jürgen Becker: Ränder. Frankfurt a.M. 1968. 110.

⁸⁰ Jürgen Becker: Umgebungen. Frankfurt a.M. 1970. 97-102. 1971 wurde beim WDR daraus ein Hörspiel gleichen Titels gemacht.

Verarbeitung sinnlicher Reize in der Erinnerung

Der andere Aspekt seines Stimmenbegriffs thematisiert Vorgänge der Erinnerung und des Bewusstseins: das, was im Kopf passiert.

es war während der allgemeinen Geräuschvermischung und des Stimmentauschens in meinem Radiokopf voll täglich vergangener Erfahrung und Jetzt und Vorbei und Kommt wieder dies⁸¹

Das Radio ist ein neutraler Empfangsapparat. Wenn man es als Metapher für ein aufnehmendes Bewusstsein verwendet, wird damit eine Unfähigkeit bezeichnet, die eingehenden Reize zu sortieren, zu gewichten und gegebenenfalls auszublenden. Beim Radio bestehen diese Reize aus Tönen und Stimmen. Dass Beckers Problematisierung der Reizaufnahme aber nicht auf Akustisches begrenzt ist, zeigt das folgende Zitat.

der Hund von Werheits bellt, der also auch, mehr Stimmen, Kopfstimmen, Ohrenstimmen, Augenstimmen, Schüsse, weiter. Dies verwandelt sich in meinem Kopf in eine tickende Kette.⁸²

Aus dem Erzählfluss heraus („der Hund von Werheits bellt“) geht das in diesem Text ohnehin ständig naheliegende Wort „Stimmen“ hervor. Eine paradoxe Kombinatorik bezieht es auf andere Sinnesbereiche, wodurch synästhetische Phänomene angedeutet werden. Auch die „tickende Kette“ integriert verschiedene Sinneswahrnehmungen. Synästhesie benennt hier aber nicht Erfahrungen wie das Hören von Farben oder Sehen von Töne, sondern ganz allemeint die Reflexionstätigkeit, in der keine saubere Trennung der Wahrnehmungsquellen existiert. Entscheidend ist dabei die Fragmentarizität und Dichte der Eindrücke. Es sind viele, ungeordnete, abgehackte, einander überlagernde und aus allen Sinnesbereichen stammende Signale. Sie „sprechen“ nicht zum Ich, sondern verwirren und lähmen es.

⁸¹ Felder 15.

⁸² Felder 14.

Stimmutopien

Aus den Selbsterklärungen Beckers lassen sich also die Komplexe *Einflussmacht kollektiver Sprachmuster* und *Verarbeitung sinnlicher Reize in der Erinnerung* deduzieren. Dass seine Stimmen nicht identisch sind mit empirisch wahrzunehmenden Stimmlauten, wurde herausgearbeitet. Sein Stimbegriff ist ein emphatischer. Stimmutopien sind als Folie wirksam, die sich in seiner Darstellung der Realität als nicht einlösbar erweisen. Aus diesem Konflikt geht eine produktive Schreibenergie hervor.

Ein Bestandteil der nirgends ausgesprochenen, doch in der Negation präsenten Utopie ist die *selbstvergewissernde Kraft* der Stimme. Dass man sprechend erfahren könne, wer man ist – an diesem Modell arbeitet sich seine Prosa ab. Sprechen meint dabei nicht nur die lautgewordene, sondern auch die gedachte Sprache: das Sprachdenken, die innere Stimme. Nun ist es nicht einfach so, dass Individualität und Unverwechselbarkeit als ein verlorenes Gut dargestellt würden, das nicht mehr zur Sprache kommen und Stimme werden könnte. Der Hinweis darauf, dass oft die Klischees der Wahrheit entsprechen, deutet schon an, dass die Problemlage komplexer und ihre moralische Wertigkeit uneindeutiger ist. Vielleicht ist Unverwechselbarkeit nicht immer ein Ideal, vielleicht kann es manchmal ein Glück bedeuten, in den Zungen (und Phrasen) der anderen zu reden und mit ihnen die Stimme zu teilen. Das ist von Fall zu Fall verschieden und wird im einzelnen am Text von *Häuser* zu untersuchen sein.

Auch wenn die eigene Stimme von ihrem Urheber selbst vernommen wird, ist es natürlich ihr Hauptzweck, andere zu erreichen. Zur Sprach- und Stimmutopie gehört also auch der *kommunikative Aspekt*: die Idee, anderen etwas mitzuteilen und sich mit ihnen auszutauschen. Auch sie wird je anders konkretisiert in der Art und Weise, wie Becker die Rollen von Sprachklischees im Gespräch gestaltet.

Schließlich gehört zum Komplex Stimme auch das immer wieder beschworene Thema Jürgen Beckers: die *Erinnerung*, der Ort, wo Stimmen sich zunehmend entkoppeln, Selbstvergewisserung und Kommunikationsfähigkeit sich verlieren, aber überraschend wiederkehren können. Becker ist fasziniert von diesen Prozessen, so dass er zu ihnen keinen abschließenden Standpunkt befestigt, sondern sie immer wieder und immer anders umkreist. Die Erinnerung ist naturgemäß nicht auf Akustisches

beschränkt. Sein Verständnis der Erinnerung wiederum umfasst viel mehr als die Funktionsweise des Gedächtnisses. Sie führt zum Kern dessen, was sich hinter Beckers Stimmenbegriff verbirgt. In der Erinnerung fängt das Dichten an. Hier treffen sinnliche Eindrücke mit Reflexionen, Träumen, Gedanken, Visionen und Auditionen zusammen und werden ununterscheidbar. Was in diesem Zusammenhang Stimme genannt wird, ist körperlos, immateriell. Becker steht in einer uralten Tradition, die Stimme sagt, wenn Geist gemeint ist. Man würde diese Vorstellung nicht bei einem Schriftsteller vermuten, der zumindest zeitweise in Zusammenhang mit der Konkreten Poesie stand. Wie sehr sie aber bei Jürgen Becker wirksam ist, zeigt sich in seiner Rede zur Verleihung des Peter-Huchel-Preises, die er 1994 hielt. Er spricht dort über die Zweiteilung seines Arbeitslebens in den Rundfunkredakteur am Tag und den Dichter am Abend. Diese abendliche Person „befindet sich mit dem Rücken zur Öffentlichkeit und korrespondiert allein mit den Stimmen, die in ihrem Inneren nach Wörtern, nach Ausdruck verlangen; sie führt, wie Peter Huchel schrieb, Gespräche mit dem eigenen Schweigen.“⁸³ In doppelter Hinsicht kommt die Vorstellung eines poetischen Refugiums zum Ausdruck: das über viele Künstlergenerationen hinweg tradierte Refugium der dichterischen Freiheit am Feierabend und das Refugium der inneren Stimmen, die als authentisch und poetisch, als näher an der Wahrheit und eben als geistig gedacht werden.

Diesen Geist kann man verklären: ihm himmlische Herkunft zuschreiben, ihn als das ganz Andere sehen. Diese Tradition ist belegt durch die Vielzahl von Gottes- und Engelsstimmen in der Literatur. Becker aber vereint in seinem Stimmdenken zwei verschiedene Weltbilder. Er bleibt bei der letztlich magischen Vorstellung von körperlosen Stimmen als Emanationen des Geistes. Aber er verklärt diesen Geist nicht, sondern beäugt ihn kritisch und legt seine Verbindungen mit dem Alltag, der Normalität, dem Klischee bloß. Damit erweist er sich in jedem Genre als Lyriker – in der Prosa ebenso wie im Hörspiel. Becker schreibt keine genuinen Stimmenkompositionen, und das Hörspiel ist nicht die Form, auf die seine Arbeit zwangsläufig zustrebt. Seine Hörspiele lassen sich in den Formen rezipieren, in denen sie veröffentlicht wurden: als Rundfunksendung zum Hören und als Buch zum Lesen.

⁸³ Jürgen Becker: Vom Dichten nebenbei. Dankrede zur Verleihung des Peter-Huchel-Preises. In: Huchel-Jahrbuch 1994. 31-34. Hier 33.

II. HÖRANALYSE

1. Anfang und Schluss: die Rahmenteile von Häuser

Eine Klangfläche wie von einem gedämpften Orgelcluster mischt sich mit einem höheren, heulenden Ton, vergleichbar dem Signallaut einer Dampflock. Der Orgelton geht zurück, der Signalton schwillt rasch an und lässt dabei zunehmend höherfrequente Teiltöne hören. Nach zehn Sekunden wird der Höhepunkt des Crescendos mit dem Geräusch eines unidentifizierbaren Geschosses unterlegt, das rasch vorbeifliegt. Es folgt für zwei Sekunden ein starker künstlicher Nachhall. Ein Eingangsfanal ist gesetzt, quasi ein Gongschlag zur Eröffnung des Spiels. Unruhe, Bedrohlichkeit, *suspense*, schnelles Ansteigen der Spannungskurve und eine katastrophische Entladung verdichten sich zu einem einfachen akustischen Minidrama ohne Text. So könnte auch ein Radiokrimi beginnen. Die Technik erinnert an Eingangssequenzen zum Beispiel von Hitchcock-Filmen, die in einem von der Spielhandlung unabhängigen Geschehen deren Gehalt symbolisch oder stimmungsmäßig konzentrieren. Raoul Wolfgang Schnell wendet hier am Anfang eine klassische Technik der dramatisch akzentuierenden Hörspielmusik an, die im weiteren Verlauf kaum noch zum Einsatz kommt.

So vorbereitet, tritt man in die eigentliche Text- und Geräuschhandlung ein. Das Zwitschern eines Vogels scheint den Raum und die Atmosphäre der kommenden Figurenreden zu generieren. Nach sechs Sekunden aber bricht es per Schnitt ab und weicht dem nächsten Geräusch, einem dumpfen Maschinengrollen. Vielleicht sind es Planierraupen – der in der Ansage genannte Titel legt solche Assoziationen nahe. Auch dieses Geräusch wird abgelöst, diesmal in Form einer Überlappung. Man hört den durch Filterung und Übersteuerung schrill und blechern gemachten Beginn eines Klavierstücks; ein schlichter, klassischer Satz für den Anfänger. Die erste kleine Szene beginnt.

- Hier gehe ich jetzt nicht mehr weg.
- Wie, hier willst, Du willst hier immer bleiben?

– Hier will ich immer bleiben. Hier ist Ruhe. Hier kann man amen. Der Wald ist nah. Die Wiese ist grün. Sehen wir Menschen? Wenig Menschen. Hier wird geblieben. Noch einmal: hier wird geblieben, immer hier.⁸⁴

Trotz der fehlenden Personenzuordnung suggeriert der Vorgang des Behauptens und Nachgefragtwerdens ein Zwiegespräch. Schnell folgt dieser Anregung. Er besetzt den ersten und dritten Absatz mit einer ältlichen, wenig lebhaften Männerstimme und den mittleren Part mit einer etwas jüngeren, unauffälligen Frauenstimme. Das Gespräch beginnt bei laufender Klaviermusik, dann knallt eine Tür, und die Frau, die eben noch in neutraler Studioakustik gesprochen hat, sagt den zweiten Teil ihres Satzes („Du willst hier immer bleiben?“) in einem größeren, hallenden Raum aus einiger Entfernung. Der Mann spricht in neutraler Akustik weiter – „raumlos“, wie es in vielen klassischen Hörspielmanuskripten heißt. Seine Beschwörung des Rückzugs wird kontrastiert mit einem hart angeschnittenen Presslufthammer, der den nächsten Hörblock eröffnet.

„Hier gehe ich jetzt nicht mehr weg“: das ist die Grundidee des Wohnens und Sesshaftwerdens, die Grundidee der *Häuser*. Jemand spricht sie aus – laut Schnell: ein älterer Mann –, ohne dass seine Äußerung durch einen klar definierten situativen Rahmen motiviert wäre. Die Geräusche und ihre Anordnung sind zu disparat, um einen konventionellen Hörraum abbilden zu können. Stattdessen generieren sie Assoziationen. Die häusliche Idylle des Vogelgezwitschers ist quasi eingeklemmt zwischen dem unheilbeschwörenden Vorspann und dem enervierenden Motorengebrumm. Die Klaviermusik verfehlt ihre Wirkung als Beschwörung einer pastoralen Geselligkeit, indem sie vom Maschinenlärm gestört wird und selbst verfremdet ist, darin die Vorstellung vom störenden Klavierüben in der Nachbarwohnung ermöglichend. Der monotone, schläfrige, unelastische, starrsinnige Duktus des Sprechers verstärkt die dumpf-eskapistische Gesinnung der Worte. „Hier gehe ich jetzt nicht mehr weg“: Wer das sagt, meint nicht die Freuden der Sesshaftigkeit im Gegensatz zum unruhigen Umherziehen. Die Aufgabe der Wanderschaft wird übersteigert zur Aufgabe der Bewegung überhaupt. Dort, wo man nicht mehr weggeht, bleibt man bis zum Tod. Am Anfang des Hörspiels steht eine Szene im Wartesaal zum Sterben. Das Geräusch dazu: eine Tür fällt ins Schloss.

Noch etwas fällt am ersten Satz auf. Das Wort „jetzt“ wird elliptisch gebraucht, es steht für „von jetzt an“. Der gewählte Sprachduktus ist die

⁸⁴ Zelle 2.

mündliche Rede, für die solche Abkürzungen und Nachlässigkeiten typisch sind. Auch im weiteren Verlauf fallen immer wieder Sätze, die man vom Hörensagen kennt. Nicht nur die akustische Umsetzung, auch der Text verfährt collagierend, indem er Redensarten aneinanderreihet und zwischendurch Sätze von eher literarischer Provenienz einfügt.

Die Frau antwortet als Stichwortgeberin, die dazu da ist, den Monolog des ersten Sprechers zu motivieren. Aus der von Schnell konstruierten Geschlechter- und Altersrelation heraus kann man sie sich als Tochter oder Schwiegertochter des Mannes denken, der sein Altersdomizil bezieht. Eine solche Figürlichkeit der Stimmen wird angedeutet, aber nicht ausgeführt. Der Hörer kann sie für sich konstruieren, wird das aber umso weniger bzw. um so unterbewusster und nur im Ansatz tun, je kürzer die einzelnen Zellen⁸⁵ sind, je häufiger die Stimmen wechseln und je unspezifischer die Attribute sind, die den Stimmen per Text, Sprechhaltung und Geräuschzusatz gegeben werden. Die Antwort des Mannes hat wieder etwas Collagenhaftes, wenn auch nicht in vordergründiger Weise. Die Anschlüsse der Sätze wirken unnatürlich. Zweimal sind jeweils drei Sätze parallel gebaut, sie beginnen anaphorisch mit „Hier“ bzw. mit dem bestimmten Artikel. Der Text ist repetitiv und wenig elegant, in seinem Behaupten und Wiederholen erkennt man die Unbeweglichkeit, die man auch in der Stimme des Sprechers hört. Inhaltlich ist er eine Verteidigungsrede der anfangs kundgetanen Absicht zu bleiben. Die Argumente sind die Nähe zur Natur und die Ferne zu den Menschen. Eine weitere Reflexion darauf findet nicht statt, weswegen nicht einzusehen ist, warum die Argumente so Gültigkeit beanspruchen können und nicht auch umgekehrt werden können. Die Nähe zur Gesellschaft der Menschen und die Ferne zur Bedrohlichkeit der Natur könnten mit dem gleichen Recht als Kriterien einer guten Wohnstätte gelten.

Eigentümlich ist die Reihung schlichter paralleler Aussagesätze: „Der Wald ist nah. Die Wiese ist grün. Die Nacht ist dunkel.“ Es entspricht zwar der Praxis der mündlichen Rede, Argumentketten mit identischen Formulierungen zu konstruieren. Hier aber wird diese Praxis durch Übertreibung verfremdet. Wenn Einfachheit und Ursprünglichkeit mit Sätzen behauptet werden, die aus der Grundschulbibel stammen könnten, dann ist man versucht, dem Sprecher eine gewisse Selbstironie zuzutrauen. Dafür finden sich aber sonst keinerlei Anzeichen. Stattdessen scheint hier eine Collagepraxis auf, derer sich Becker später in noch viel auffälligerer Weise bedient. Er kompiliert Sprechertexte aus

⁸⁵ Zum Begriff „Zelle“ vgl. das Kapitel „Verlaufsprotokoll Häuser“ im Anhang.

Redensarten, die man beim Lesen oder Anhören zunächst noch für ganz normale mündliche Reden hält, bis man im Verlauf des Textes die Hypertrophie bemerkt. Der Redefluss schwillt an, es werden mehr Phrasen aufgelistet, als einer Person innerhalb einer Äußerung zuzutrauen wären. Daraus ergibt sich ein Verfremdungseffekt, weil die Redensartlichkeit des Textes zunächst suggeriert hatte, er sei „aus dem Leben gegriffen“.

Unbeweglichkeit und Starrsinn stehen am Anfang der *Häuser*, ein negativer Aspekt des Themas also. Zugleich wird die Utopie eines naturnahen, friedlichen, abgeschiedenen Wohnens aufgerufen. Sie wird karikiert, aber ihr wird dadurch nicht die Wirksamkeit genommen. Jeder möchte idyllisch wohnen. Weil dieser Wunsch aber oft auf alltägliche Hindernisse stößt wie den Presslufthammer, den Schnell sinnfällig hinzufügt, und auch, weil die Werbung der am Wohnen beteiligten Industrien diesen Wunsch in ihr Programm der Versprechungen aufgenommen hat, ist er zum Klischee geworden. Auf dieses Phänomen wird das Hörspiel noch oft hinweisen: nachvollziehbare Wünsche und Gedanken, die zum Klischee werden, sobald man versucht, sie auszusprechen.

Die nachfolgende Zelle – ich verkürze hier die Darstellung – besetzt Schnell mit dem gleichen Sprecher, obwohl Becker sie durch Absatz als von der ersten getrennt ausweist. Ein grantiger alter Mann empört sich über den Lärm der Nachbarfamilie, deren Hund im Garten herumläuft und von allen lauthals gesucht wird. Dazu ertönen der Presslufthammer und die Klaviermusik, beide sind bereits bekannt.

Diese Anfangssequenz kehrt am Ende des Hörspiels wieder, und zwar in doppelter Form. Zum einen werden die Szenen mit an den Beginn anknüpfendem Text und gleichen Sprechern quasi fortgesetzt, zum anderen werden die Aufnahmen vom Anfang in der Schlussmischung noch einmal abgespielt. In der folgenden Renotation steht wieder vertikale Anordnung für Gleich- und horizontale für Nachzeitigkeit.

Anfang

<p>1 0'10"-0'20", 10" Intro ohne Text</p>	<p>2 S. 267, 0'20"-0'55", 35" Dialog: <i>Hier gehe ich jetzt nicht mehr weg</i></p>	<p>3 S. 267, 0'55"-1'56", 1'00" Monolog: Hund im Garten</p>
--	--	--

Schluss

Wdh. 1 42'57"-42'59", 2" Gekürzt	Wdh. 2 gefiltert im Hintergrund	Wdh. 3 43'39"-43'49", 10" Gekürzt
	70= Variation von 3 S. 387, 42'59"-43'38", 39" Monolog: Hund im Garten	

Fensterklirren 43'49", 1"	71 = Variation von 2 S. 387, 43'49"-44'54", 1'04" Dialog: <i>Doch. Jetzt gehe ich wieder weg.</i>	Schluss des Songs <i>Come on into my house</i> 44'55"-45'00", 5"
------------------------------	--	--

Diese offensichtlich zyklische Bauweise fordert eine andere Rezeptionsweise als bei *One Two Two*. Eine eingangs begonnene Geschichte wird am Ende fortgesetzt, das Hörspiel wird in einen erzählerischen Rahmen gestellt. Die an ihm beteiligte Stimme nimmt eine Art von Gestalt an, im Gegensatz zu der sonstigen disparaten und collagenhaften Anlage. Noch deutlicher wird die Anlehnung an traditionelle dramatische Konzepte, wenn man die parallel zum Anfang gebauten Texte am Schluss betrachtet. Sie sind eine inhaltliche Inversion des eingangs Gesagten. Der Nachbar beklagt die Einsamkeit im Haus und fragt sich, ob ein Hund für ein bisschen Leben sorgen könnte. Und die Schlussworte lauten, in direktem Bezug zu Zelle 2:

- Doch. Jetzt gehe ich wieder weg.
- Aber du wolltest, wolltest du nicht immer [hier]bleiben?
- Das Haus zerfällt und die Ruhe ist hin. Hier kann man nicht atmen. Die Luft ist schwer und grau. Der Wald ist nicht mehr nah. Die Wiese ist weg. Wir sehen Menschen. Es gibt kein Gebirge. Es gibt kein Meer. Der Schnee kommt hier nicht hin. Der Regen ist öd. Die Nacht fängt kaum an und hört nicht richtig auf. Der Tag ist immer derselbe Tag. Es ist zu warm hier. Ich friere. Ich sage immer dasselbe. Ich höre nichts anderes. Ich sehe nichts. Ich löse mich bald auf. Ich muß das ändern. Ich bleibe nicht hier. Ich gehe jetzt [hier] wieder

weg.⁸⁶

Der Bogen vom Anfang zum Schluss ist nicht nur einer des Wiederaufnehmens von Konstellationen, er beinhaltet auch ein Fortschreiten der erzählten Zeit. Wir können uns einen Pensionär denken, der erst mit Zähnen und Klauen an seinem vermeintlichen Altersrefugium festhält und dann erkennt, dass auch dieses Haus seinem Traum vom Wohnen nicht entsprochen hat. In der Lesart von Schnell ist es für diese Einsicht zu spät. Er fügt nach dem Ende des Textes ein Martinshorn ein und suggeriert damit einen Abtransport ins Krankenhaus, vermutlich mit bald folgendem Eintritt des Todes. Demnach handelt es sich bei *Häuser* also um ein klassisches Hörspiel, eine mit Figurenreden, Geräuschen und Musik erzählte dramatische Fabel.

Es ist aber zu fragen, wie strukturell verankert diese Signale der Nachzeitigkeit und des Erzählbogens sind. Ob etwa nach all dem, was zwischen Anfang und Schluss passiert, die anfängliche Konstellation noch erinnert und wiedererkannt werden kann. Und ob auch die anderen Partien erzählerische Anteile enthalten. Doch auch wenn man nur die beiden parallelen Textstellen betrachtet, kommt einem die erzählerische Vergegenwärtigung eher oberflächlich vor. Weniger als die Schilderung eines Menschen ist es die Exemplifizierung eines Redemusters, die hier fortgesetzt wird. Das zeigt sich an der neuerlichen Ansammlung simpler Hauptsätze. Man glaubt der Figur, wenn es eine ist, auch nicht die Entwicklung von der Zufriedenheit beim Einzug zur Enttäuschung nach einiger Zeit des Wohnens. Eher ist es so, dass das dumpfe Beharren am Anfang und die müde Klage am Ende zwei komplementäre Seiten der gleichen Befindlichkeit sind. Ausgedrückt wird ein genereller Unmut, der mit der Situation des Wohnens, aber auch der des ganzen Lebens zu tun hat.

Die Andeutung einer Geschichte ist durch ihre Stellung als Rahmenteil besonders exponiert, aber sie hat trotzdem nicht das Gewicht, ein erzählerisches Fundament des Hörspiels bilden zu können. Dafür ist die Hauptfigur zu blass. Vielmehr sind selbst in diesen narrativsten Passagen die collgenhaften Anteile so stark, dass sie als vorherrschendes Prinzip der Gesamtkonstruktion angesehen werden können.

Die Reflexionsfähigkeit der Rahmenstimme ist beschränkt. Es ist aber nicht die Beschränktheit einer Figur, sondern die Beschränktheit eines Gefäßes, das Allgemeinplätze einer dumpfen Unzufriedenheit enthält, die sich nicht zu helfen

⁸⁶ Zelle 73. Was in eckigen Klammern gesetzt ist, wurde von der Regie gestrichen.

weiß. Irgendetwas stimmt nicht mit den Häusern, irgendetwas ist ganz anders, als man es sich immer vorgestellt hat, und das macht schlecht gelaunt, gereizt, traurig. Die Teile zwischen dem Rahmen werden weitere Mosaiksteine dieses unbestimmten Ungenügens liefern.

2. Wie Häuser hergestellt wurde

Das vorliegende Hörspiel wurde in klassischer Arbeitsteilung produziert. Jürgen Becker lieferte das Manuskript, der Regisseur Raoul Wolfgang Schnell inszenierte mit Schauspielern eine Tonbandfassung. Das Besondere an dem Manuskript ist die einleitende Regieanweisung: „Die Verteilung des Textes auf einzelne Stimmen ist dem Regisseur überlassen.“⁸⁷ Dementsprechend finden sich keine Rollenzuschreibungen und keine Figurennamen. Stattdessen markieren Spiegelstriche und Absätze die Anfänge der einzelnen Redeanteile. Außerdem werden Textblöcke, die selten länger als eine Seite sind, mit Durchschüssen voneinander getrennt. Diese Textblöcke deuten eine kleine Handlung oder Szenerie an, spielen einen Dialog durch, reihen Assoziationen zu einem Wort aneinander, lassen einzelne Stimmen Betrachtungen anstellen oder sind erratische Gedankenfetzen, die im weitesten Sinne mit dem Thema Häuser zu tun haben. Schnell orientiert sich weitgehend an dieser Unterteilung und macht die Textblöcke durch Stimmen-, Geräusch- und Musikinszenierung zu eigenständigen Höreinheiten. Manchmal streicht er Textblöcke, fasst mehrere zu einem zusammen oder schafft mit dem durchgehenden Einsatz von akustischen Zutaten Verbindungen zwischen ihnen. Im wesentlichen folgt er aber relativ treu der Gliederung Beckers. Ich nenne seine Abschnitte „Zellen“. Ihr Ablauf wird im Anhang protokolliert, der sich wiederum auf die CDs mit Hörbeispielen bezieht.

Völlig freischwebend und herkunftslos sind die Stimmen nur in der Theorie. Oft genug enthalten die Texte immanente Charakterisierungen ihrer mutmaßlichen Sprecherinnen und Sprecher, oder sie beziehen sich aufeinander und fügen sich zu kleinen Szenen. Der Regisseur muss in diesen Angeboten lesen und kann sie dann verstärken, abschwächen, modifizieren oder ironisieren. Er muss vieles festlegen, was der Text offenlässt. Stimmen haben Farbe und

⁸⁷ Schöning (Hg.) 1969. 266.

Charakter, Schauspieler haben Schattierungen der Verwandlungskunst. Schnell muss bei jedem Textblock neu entscheiden, welche Schauspieler er wählt, wie oft er die gleichen hintereinander oder mit wenig Abstand einsetzt, ob er sich im Einzelfall für Männer oder Frauen, Alte oder Junge entscheidet, ob er sie mit typischen Attributen ausstattet oder einen neutralen Tonfall anschlagen lässt. In meiner Untersuchung studiere ich die Lösungen, die Schnell im konkreten Fall findet. So wird der Einsatz von Stimmen zwischen Anonymisierung, Charakterisierung und Typisierung konkreter fassbar.

Die Idee einer nicht figurenbezogenen Stimmenaufteilung ist nicht neu. Nach Antje Vowinckel geht sie im wesentlichen auf die Features der 50er Jahre zurück. Ernst Schnabels *Der 29. Januar* war in dieser Hinsicht wegweisend. In den 60er Jahren wurde die Technik mit dem Einfluss des Nouveau Roman vermehrt im Hörspiel eingesetzt. Außerdem stiegen nun im Vergleich zum Hörspiel der Innerlichkeit wesentlich die Anzahl der Stimmen: vorher 2-10, jetzt bis zu 50; Vowinckel nennt Beispiele von Jean Thibaudeau, Rainer Puchert und Michel Butor.⁸⁸

Welche Erwartungen weckt nun die Loslösung von der traditionellen *dramatis personae*, insbesondere im Rahmen der leitenden Frage, wofür Stimmen im Hörspiel stehen? Ernst Schnabel hat in seinem Feature noch eine Art Kollektivporträt im Sinn, einen Spiegel des öffentlichen Bewusstseins, der Volksseele, der Befindlichkeit des Landes oder wie man ein solches schwer zu greifendes Phänomen auch bezeichnen mag. Die Versammlung von Stimmen soll Auskunft geben über das, was vielen gemeinsam am Herzen liegt, und ein Verbundenheitsgefühl schaffen, nicht nur mit ausgewählten oder erdachten Repräsentativfiguren, sondern mit der Gemeinschaft, die sich im Ensemble einzelner Stimmen zeigt. In den Konzepten des Nouveau Roman zeigt sich eine Negation dieses affirmierenden Gedankens. Hier geht es eher um die Unmöglichkeit einer kollektiven Identität, wie ja auch die Identität des Einzelnen als schwankend gezeigt wird. An die Stelle von Gemeinschaft tritt hier Anonymität, an die von kollektivem Bewusstsein kollektive Bewusstlosigkeit.

Becker steht der letzteren Auffassung sicher näher, aber er modifiziert sie mit dem ihm eigenen Skeptizismus. Weder versucht er mit der Stimme der Gemeinschaft zu sprechen noch behauptet er deren Unmöglichkeit. Wie im vorangegangenen Kapitel entwickelt, sind seine Wiedergaben öffentlichen oder gemeinplätzigem Redens immer durch den Filter der eigenen Wahrnehmung,

⁸⁸ Vowinckel 108.

des eigenen Denkens, der eigenen poetischen Erfindungsgabe gegangen. Daraus erklären sich viele Brüche, Merkwürdigkeiten der Anordnung und unerwartete Wechsel des angeschlagenen Tones. Das Bewusstsein, das in *Häuser* artikuliert wird, ist also nie von vorneherein als öffentlich oder privat, zerrissen oder kohärent zu denken. Bei der Untersuchung müssen diese unterschiedlichen Parameter bereitstehen und je individuell auf den Einzelfall angewandt werden.

3. Hörfiguren

Listen als Grundbausteine des Hörspiels

Listen in der Literatur

Eine Liste führt man aus praktischen Gründen. Man möchte sich Überblick verschaffen zum Beispiel über Gegenstände oder Personen oder Vorhaben, zu denen man in einem mehr oder weniger klar definierten, meist zweckhaftem Verhältnis steht. Ob es nun zu erledigende Einkäufe, Literaturhinweise, das Inventar eines Geschäftes oder die Mitglieder eines Vereins sind – immer ist es eine bestimmte gemeinsame Eigenschaft, die die Aufnahme einzelner Glieder in die Liste motiviert. Im Verweis auf diese gemeinsame Eigenschaft, das *tertium comparationis*, erschöpft sich die Syntax der Liste. Sie braucht keine Satzzeichen und keine Konjunktionen, weil sie nichts anderes sagt als: dies und dies und dies fällt unter das gemeinsame Rubrum. Wofür das Rubrum steht beziehungsweise welche Handlungsanweisungen es für den Benutzer enthält, ist nicht Sache des Listentextes. Es wird außerhalb von ihm entschieden; bestenfalls führt er es im Titel auf.

In der Vielzahl der Dinge, die sie aufführt, kann eine Liste überaus reich und komplex sein. Unter einem Rubrum kann sich eine ganze Welt verbergen; die eine Gemeinsamkeit lässt Raum für zahllose Unterschiede. Andererseits hat die Liste die Blindheit und Beschränktheit eines Algorithmus. Ohne

Abschweifungen und Reflexionen zählt sie auf, was von ihrem Raster erfasst wird.

Wenn Autoren in literarischen Werken Listen oder Texte, die wie Listen aussehen, verwenden, borgen sie sich etwas von ihrer Kunstlosigkeit und Praxisnähe. Sie arbeiten mit einem Genre, das literarisch noch relativ unverbraucht ist. Das kommentarlose Aneinanderreihen ähnlicher Glieder und das Wissen um die Gebrauchspraxis von Listen eröffnen viele Möglichkeiten für den literarischen Einsatz. Zum Beispiel kann man mit ihnen auf den Geist des Verwaltens anspielen, mit denen per Sortierung und Erfassung das Aufgelistete disponibel gemacht werden soll. Oder man nutzt die Unverbundenheit der Glieder als poetische Leerstelle und lässt die Einzelteile einer Liste ein unausgesprochenes, vielleicht unsagbares *tertium comparationis* umkreisen. In jedem Fall aber fehlt der literarischen Liste genau das, was das Wesen ihres außerliterarischen Vorbild ausmacht: der praktische Zweck. Und damit ist sie eigentlich keine Liste mehr.

Natürlich gehört die Liste zum Komplex der Collagetechniken, die die Avantgarden in die Kunst eingeführt haben. Das Alphabet, dessen Vortrag Kurt Schwitters zur künstlerischen Darbietung erheben wollte, ist eine Liste der verfügbaren Buchstaben. Die Verwendung von Listen bei Kriwet wurde in dieser Arbeit bereits häufiger diskutiert, etwa anhand von Kolonnen ähnlich lautender Wörter, anhand von unkommentierten Bildersammlungen oder anhand der Laut-, Wort- und thematischen Fügungen. Die Forschung wurde auf das Problem unter anderem am Beispiel von Peter Handkes in Gedichtform publizierter Mannschaftsaufstellung des 1. FC Nürnberg aufmerksam.⁸⁹

Das Prinzip Liste als zentrale Organisationsform der *Häuser*

Einer der Anwender dieses in den 60er Jahren überaus verbreiteten Verfahrens ist Jürgen Becker. Die Titel seiner sechs aneinander anknüpfenden Frühwerke sind Überschriften von Großlisten. In Prosaform liefert er Kolonnen

⁸⁹ Peter Handke: Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968. In: ders.: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt a.M. 1968. 59. Diskutiert in: Volker Bohn: Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968. In: Raimund Fellingner: Peter Handke. Frankfurt a.M. 1985. 92-113.

von Materialien über *Felder, Ränder* und *Umgebungen*; seine Hörspiellisten behandeln *Bilder, Häuser* und *Hausfreunde*.

Einige Zellen der *Häuser* erinnern an die bei Kriwet untersuchten thematischen und Wörterfügungen und sind schon beim ersten Lesen oder Hören als Listen zu erkennen. Das Prinzip Liste ist aber in viel umfassenderem Maß für Beckers Hörspiel konstitutiv. Das Druckbild zeigt unter der Überschrift *Häuser* eine Auflistung von Zellen, die wiederum Listen der mit Spiegelstrichen einsetzenden Stimmentexte sind. Alle übergreifenden Entwicklungen und Zusammenhänge können sich nur innerhalb dieser von Becker gewählten parataktischen Ordnung entfalten.

Der rhetorische Aufbau der Zellen teilt mit Listen die Eigenschaften der *Monothematik* und *Kontextlosigkeit*. Monothematisch sind die weitaus meisten Zellen schon aufgrund ihrer Kürze. Fast immer erkennt man deutlich den Einfall, aus dem die Zelle aufgebaut ist – ein Wort, einen Ausspruch, eine Konstellation von Figuren, eine typische Begebenheit, eine monologische oder dialogische Reflexion. Dieser Einfall hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem tertium comparationis, weil sich der gesamte Textabschnitt auf ihn bezieht. Er wird ausgeführt, danach markiert der Durchschuss den Schnitt zur nächsten, auf einem anderen Einfall beruhenden Zelle. Die klare Trennung gibt den Zellen einen engen Rahmen, der an den von Listen erinnert.

Listen stellen ihre Glieder in keinen Kontext außer dem des tertium comparationis. Darüberhinaus kommen Querverbindungen, Denkfortsetzungen und Erläuterungen, nach denen die Inhalte möglicherweise verlangen, nicht vor. Ähnliche Aussparungen lassen sich bei den Zellen beobachten. Jede Zelle hat in irgendeiner Form etwas mit *Häusern* zu tun. Hört und liest man sie aber im einzelnen, möchte man oft mehr über ihre Inhalte als diese simple Tatsache wissen. Aus dem Wortlaut der Stimmen zieht man unwillkürlich Rückschlüsse auf mutmassliche Figuren. Man erfährt aber nichts über sie: keine Namen, keine Hintergründe, keine Vorgeschichten, keine Fortsetzungen. Einige Beispiele: Eine Frau hält – für ihren Sohn, für ihren verschwundenen Mann? – ständig ein Zimmer bezugsbereit, falls er einmal überraschend auftauchen sollte – was er aber niemals tut. Ein Mann kehrt nach einem erfolglosen Selbstmordversuch in seine Wohnung zurück. Nachbarn spionieren Nachbarn aus. Ein Mann erklärt seiner Frau, was er in Zukunft alles anders machen werde und wie glücklich sie dann wieder sein würden. Jemand erinnert sich daran, wie er als Soldat Häuser geplündert und die Hausbewohner mit Feuer aus ihren Verstecken gelockt hat. Eine Gruppe plaudert über den Neubau

einer Mietshaussiedlung.⁹⁰ Mit fast jeder neuen Zelle wird ein neues derartiges Schicksal angedeutet, nur hin und wieder wird es in einer Art Reprise variiert. Jede Szene könnte Stoff für ein längeres Hörspiel oder eine Erzählung sein. Gleich in der nächsten Zelle aber wird so getan, als existiere das Vorangegangene nicht. Und auch innerhalb der Zellen werden die Figurenzusammenhänge nur fragmentarisch mitgeteilt. Die eben als Beispiele gegebenen Zusammenfassungen verwenden von Schnell hinzugefügte Ergänzungen – zum Beispiel, was das Geschlecht der Stimmen betrifft – und eigene Vervollständigungen, die dem Rezeptionsbedürfnis Rechnung tragen, aus einer Ansammlung von Stimmen eine Szene zu machen. Die Sprödigkeit, mit der die Skizzen nirgends zu Gemälden werden, erinnert ständig daran, dass sie nur Punkte in einer Liste sind.

Listenartige Zellen in den *Häusern*

Im folgenden gebe ich eine Zusammenschau der Zellen, die auch im engeren Sinne als Listen gelten können. Zwei von ihnen basieren auf der wiederholten Nennung von Wortgruppen; von Eigennamen und von Berufsbezeichnungen.⁹¹ Auch ihre Sujets sind listenartig; es geht schlicht darum, wer alles in einem Haus wohnt und was alles in einer Wohnung geschehen kann. In den übrigen Listen wird wiederholt ein bestimmtes Wort genannt oder darauf verwiesen. Sie ähneln den Wörterfügungen bei Kriwet. Bei manchen von ihnen bezeichnen die gemeinsamen Wörter die Sujets: Hausordnung und Hausherrn, Elternhaus, Nachbarn und Gäste.⁹² Andere haben als tertium comparationis lediglich einen identischen Partikel oder Satzbeginn: 'Ich möchte...', 'Ich...', 'Es...'.⁹³ Der vergleichsweise formalistische Bau der letzteren erlaubt eine große thematische Bandbreite, so dass diese Zellen in ihrer Ausgestaltung die freiesten sind und Ähnlichkeit mit Stoffsammlungen haben.

Fast keine dieser Vorgaben aber ist als sortenreine Liste durchexerziert worden. Sie sind mit Anschlussformulierungen aufgelockert. So wird die „Hausordnung“ (Zelle 19) in einigen Stimmen durch ein Pronomen ersetzt.

⁹⁰ Bezugsbereites Zimmer: 17. Erfolgreicher Selbstmörder: 14. Nachbarschaftstasche: 41. Zukunftspläne: 60. Plünderung: 46. Siedlungsneubau: 11.

⁹¹ Eigennamen: 38. Berufsbezeichnungen: 43.

⁹² Hausordnung und Hausherrn: 19. Elternhaus: 52. Nachbarn: 57. Gäste: 63.

⁹³ 'Ich möchte...': 19. 'Ich...': 48. 'Es...': 58.

Damit wird eine Bezugnahme auf die jeweils vorangegangene Äußerung ausgedrückt, die sich auch in Bestätigungsformeln („Ja, [...]“) oder temporalen Konjunktionen („Nun lärmt auch niemand mehr“; „jeder ist jetzt damit einverstanden“) wiederfindet. Auch zeigt die Liste, obgleich sie monothematisch die Hausordnung behandelt, eine gewisse Entwicklung innerhalb des Themas. Am Anfang und am Ende stehen die Vorzüge der neuen Hausordnung; dazwischen wird ihre Vorgeschichte thematisiert, die Unfähigkeit des alten Hauswarts und die Tüchtigkeit des neuen, der die neue Hausordnung eingeführt hat. Alles ist auf Bestätigung ausgelegt. Die Sprachgesten simulieren eine Kette von Argumenten, ähnlich wie in der eingangs untersuchten Passage. Auf diese Weise bekommt der eigentlich als Liste angelegte Textverlauf einen pseudodialogischen Anstrich. Schnell inszeniert in diesem Fall beide Aspekte. Die Schauspieler lässt er sprechen, als würden sie miteinander reden und sich gegenseitig mit immer neuen Beifallsbekundungen ins Wort fallen. In der Montage aber verstärkt er aber die durch den sehr häufigen Gebrauch der Wörter „Hausordnung“ und „Hausherr“ schon im ungeschnittenen Text hörbare Listenstruktur. Die Stimmen überlappen einander hörbar als Ergebnis der Montage und nicht von realem Durcheinanderreden. Abgeschlossen wird die Zelle von der vielfachen, hart aneinandergeschnittenen Artikulation der beiden zentralen Wörter durch die einzelnen Sprecher. Allgemein gilt, dass Schnell umso stärker den linearen Ablauf des Textes durch Übereinderschichtungen aufhebt, je mehr die Listenstruktur durch Wörterfügungen formalisiert ist. Im Ganzen gesehen ist er aber in diesem Punkt zurückhaltend.

Viele Listen haben den Charakter von Pseudodialogen, aber auch viele Pseudialoge und –monologe haben den Charakter von Listen. Monothematik und Fragmentarisiertheit der Zellen wurden bereits als Attribute ihres latenten Listencharakters genannt. Dieser tritt in den Konkretisierungen des Grundeinfalls häufig offensichtlich zutage. In vielen Fällen gestalten die Zellen den Einfall nicht erzählerisch und chronologisch aus, sondern häufen Reden und Redensarten an, die darüber in Umlauf sind. Häufig ist beispielsweise das Phänomen der Binnenliste. Ein Text, der szenisch beginnt, bringt eine Redensart auf. Diese wird durch Anfügung weiterer, vergleichbarer Redensarten ergänzt, quasi zugeschüttet. In Zelle 26 schildern die Stimmen den Bau eines Fertighauses. Die Bauvorgänge werden chronologisch beschrieben, so dass der Text scheinbar erzählend voranschreitet. Die dabei verwendeten Formulierungen aber sind im Jargon der Prospekte entsprechender Firmen

gehalten. Es sind also Phrasen, die zu einer Scheinerzählung collagiert werden. Im Laufe des Textes wird die Unvollkommenheit thematisiert, die Fertighäuser bei allem technischen Fortschritt noch haben. Dieser Gedanke löst eine Phrase aus, die weitere nach sich zieht.

- Aber wir sind weder ungeduldig, noch wollen wir ungerecht sein.
- Denn wir leben in einer Übergangszeit.
- In einer sich ewig wandelnden Gesellschaft.
- In der jedermann eine Chance hat.
- Sonst würde einer den anderen umbringen.
- Wie das früher mal war.
- Mit Äxten und Spießern.
- Knüppeln und Steinen.
- In Höhlen.
- Im Wald.
- Bären.
- Kräuter.
- Kalt.
- Eis.
- Finster.
- Wüst.
- Leer.
- Nichts.
- Alles.
- Als es anfing.⁹⁴

Die Zelle ist eine Satire auf Modernitätsklischees in der Werbung. Das zeigt sich auch an ihrem hier nicht zitierten Ende, an dem sich die Stimmen als Bewohner eines für Kaufinteressierte begehbaren Musterhauses zu erkennen geben. Interessant ist die Eigendynamik der Liste. Die Klischees von der modernen Marktwirtschaft mit Chancengleichheit und Glücksversprechen rufen das nicht minder klischeehafte Gegenbild einer Urhorde auf, bei der jeder jeden bekriegt. Sobald dieses Thema einmal da ist, schießt sich die Liste darauf ein und liefert Stichwort um Stichwort, die dieses eigentlich als kontrastierender Nebengedanke angelegte Argument in unverhältnismäßiger und deshalb komischer Weise anschwellen lassen. Die Wirkung wird erhöht

⁹⁴ Zelle 26, S. 273. Bei diesem und dem folgenden Beispiel konzentriere ich mich im wesentlichen auf die Textgestalt, weil in ihr die Listenformen angelegt sind. Die akustische Inszenierung greift nur manchmal mit Überlappungen darin ein; auf diese Fälle habe ich bereits verwiesen.

durch die immer kürzeren Takte der Stimmenwechsel bis hin zu der in diesem Hörspiel untersten Grenze, dem Einzelwort. Das Gespräch der Stimmen verblödet gewissermaßen zu einem verbalen Slapstick aus banalen Assoziationen. Am Ende der zitierten Passage ruft „Nichts“ die Gegenstimme „Alles“ hervor. Im Zusammenhang der vorherigen Gedanken ergibt das keinen Sinn. Trotzdem passt es in die Liste, denn sie hat in ihrem Verlauf das tertium comparationis geändert. Ihre zuletzt aufgeführten Punkte sind nicht nur durch das Thema „archaische Gesellschaft“ verklammert, sondern auch durch die formale Eigenschaft „kurze Wörter“. Das zuletzt genannte kurze Wort „Nichts“ wird mit seinem Gegenteil „Alles“ beantwortet. An diesem Punkt wird das Thema der archaischen Gesellschaft verlassen. Es gehen also zunächst zwei tertia comparationis parallel (das inhaltliche ‘Urgesellschaft’ und das formale ‘kurze Wörter’; von „Bären“ bis „Nichts“), dann übernimmt das zuletzt eingeführte (kurze Wörter), unterstützt von einem klassischen Fügungsprinzip der Collage, der Kontraposition. Das so gewonnene Wort „Alles“ wirkt in den folgenden Punkt hinein: „Als es anfang“, also: Als alles anfang. Von diesem Ausspruch an nimmt die Zelle wieder einen chronologischen Modus an: weitere Phrasen sprechen über den Weg von den Urzeiten, „Als es anfang“, zu den modernen Zeiten des Wohnungsbaus und der bürgerlichen Gesellschaft, wieder in eindeutig satirischer Manier. Die Binnenliste ist zuende.

Diese Ebenenwechsel zeigen, dass Becker eine freie Kombination von Collage-, Listen- und Erzähltechniken praktiziert. Auch Zellen, die im Ganzen und nicht nur passagenweise Listencharakter haben, erweisen sich bei näherem Studium als aus mehreren Listen zusammengesetzt, wobei die Nahtstellen nicht sofort offensichtlich sind. Die folgende Zelle, bei Schnell gesprochen von einem weichlich und unentschlossen wirkenden Mann mittleren Alters, ist eine Ansammlung von W-Fragen: wie, was, warum. Die gleichförmig gebauten Fragen zeigen aber eine Differenz, was die Stilebene angeht. In der folgenden Wiedergabe versuche ich, eine mögliche Trennung dieser unterschiedlichen Ebenen durch graphische Absetzung anzudeuten.

– Wie macht man denn das,
wie kriege ich diesen Nagel in diese Wand,
welche Tapeten verleihen denn einem Raum
eine persönliche Note,
wo bevorzugt man nur Kunststoffböden,
was soll ich eigentlich mit all den Rasenmähern anfangen,

wie plant man denn eine raumentsprechende
und volleffektive Raumbelichtung,
warum mache ich mir solche Sorgen,
was gibt es denn heute mittag
zu essen,
welche Wandfarben sind denn abwaschbar,
warum halte ich nur diese Axt in der Hand,
wen laden wir denn morgen
abend ein,
wie erreicht man bloß die harmonischen Farb-
abstimmungen mit Teppichen, Vorhängen und
Polsterstoffen,
warum stehen diese Bambusstangen da,
wo bette ich
mein Haupt
heute hin,
was tue ich denn jetzt zuerst?⁹⁵

Das erste Glied dieser Liste gibt ihr die Überschrift: Wie macht man denn das? Schon am Ton merkt man, dass es sich um die kleinen und privaten Angelegenheiten des Lebens handelt; sonst stünde etwa 'Was tun?' am Anfang. Alle Fragen drücken Hilflosigkeit und Orientierungslosigkeit aus, aber auf unterschiedliche Weise. Die erste und die letzte Frage (erster Absatz) sind unspezifisch. Sie bilden in dieser Allgemeinheit einen Rahmen, einen Expositions- und Schlussteil, der in den Gliedern dazwischen mit Exemplifizierungen und Konkretisierungen gefüllt wird. Die letzte Frage ist eine kleine Schlusspointe, weil sie zeigt, dass der Sprecher am Ende so klug ist wie am Anfang und mit seinen Fragen von vorne anfangen könnte. Schon in diesen Eigenschaften weicht der Text von der reinen, vollkommen parataktischen Liste ab. An der zweiten Stilebene (zweiter Absatz) erkennt man das Sujet der Zelle, nämlich Probleme der Hauseinrichtung. In ihr spricht die Stimme im unmittelbaren Jetzt einer Situation; die Konfrontation mit Werkzeugen und Einrichtungsgegenständen trifft sie offenbar unvorbereitet. Die dritte Ebene (dritter Absatz) enthält Fragmente aus der Prosa von Wohnungseinrichtungszeitschriften, die die Stimme sich als anzustrebende, aber schwer zu realisierende Norm zueigen macht. Die vierte Ebene bringt einen imaginären Dialogpartner, vielleicht die Lebensgefährtin, ins Spiel und verschiebt die Fragestellung unvermittelt von der Wohnungseinrichtung auf

⁹⁵ Zelle 56. Einrückungen von mir (I.K.).

das, was jeweils ‚als nächstes‘ ansteht: die Realisierung des Alltagsprogramms. Die fünfte Ebene schließlich markiert den größten Sprung. Überfeinerte und modegebundene Einrichtungswünsche werden mit dem elementaren Bedürfnis nach einer Lagerstätte kontrastiert. Die Wirkung ist satirisch und ludistisch zugleich. Angesichts des Kontrastes stehen die ungeschickten Bemühungen um eine geschmackvolle Einrichtung als unwesentliche Scheinprobleme da. Man kann den Text aber auch als eine quasi musikalische Folge von Sätzen lesen, die an dieser Stelle per Kontrast einen Akzent erhält.

Handelt es sich nun um eine Liste oder um mehrere Listen, die ineinander verschachtelt sind? Auch das kann man auf verschiedene Weisen sehen. Wenn der Text aus dem Oberbegriff „Fragen zum jetzt notwendigen nächsten Schritt“ und dem Bezugssystem „Häuser“ zusammengesetzt ist, kann man von einer einzigen Liste sprechen. Dagegen sind es mehrere, miteinander verwandte und collagiert gegeneinander gesetzte Listen, wenn man die oben angedeuteten Stilebenen als Unterscheidungsmerkmale sieht. In jedem Fall ist die Liste mit Exponierungen, Kontrasten und überraschenden Wendungen strukturiert.

Resümee

Listen erweisen sich für Beckers Hörspiel als in vielfältiger Weise konstitutiv. Gleichzeitig ist ein freier, deutlich literarisierender Umgang mit ihrem formalen Gerüst zu beobachten.

Die der Liste eigene Beschränkung und Verengung auf ein *tertium comparationis* dient zunächst dazu, den materialreichen und vielstimmigen Text zu strukturieren. Obwohl das Hörspiel aus vielen disparaten Zellen aufgebaut ist, bewahrt es eine gewisse Klarheit der Form. Denn jede Zelle ist auf einen deutlichen erkennbaren Kern zurückzuführen, und alle Kerne haben einen Bezug zum im Titel genannten Thema.

Über diesen eher technischen Aspekt hinaus verlagert die Konzentration auf *tertium comparationis* den Akzent von der chronologischen zur sprachkundlichen Darstellungsweise. Denn letztlich ist das zentrale *tertium comparationis* nicht „Häuser“, sondern „Redeweisen in Zusammenhang mit Häusern“. Das

Geschehen wird damit entindividualisiert. In der Welt von Beckers *Häusern* haben Sprachweisen und Sprachklischees einen höheren Stellenwert als Menschen und Geschichten. Die Sprache bildet nicht ab, was geschieht, sondern das Geschehen hängt von der Sprache ab; es geschieht in der Sprache.

Als ein Charakteristikum von Listen wurde die Gleichzeitigkeit von Reichtum der Inhalte und Enge des Blickwinkels genannt. In Beckers Großliste kommt diese Enge als eine Art Grauschleier zum Tragen, der über allen Zellen liegt, wie reichhaltig und verschiedenartig sie auch sind. Nirgends kann eine Identifizierung einsetzen, nirgends fühlt man sich wie im richtigen Leben, und das, obwohl so viele Sätze und Situationen den meisten Lesern und Hörern aus der Alltagserfahrung vertraut sind. Alles, was geschieht, hat etwas Kaltes und Farbloses. So wird innerhalb der Zellen die Entfremdung fortgesetzt, die in der Trennung der einzelnen Zellen voneinander schon angelegt ist. Diese graue Einheitlichkeit der Liste kann man auch hören. Die Abschnitte über Schnells Inszenierung der Stimmen und Geräusche werden davon handeln.

Die grundsätzliche Anlage der *Häuser* ist damit bezeichnet; sie wird aber nicht konsequent in der Manier von Listen ausgeführt. Das haben die Untersuchungen an konkreten Listen ergeben. Die Freiheit, die Becker sich bei ihrer Ausgestaltung nimmt, hat zur Folge, dass keine von ihnen nach den ersten Gliedern in ihrem weiteren Verlauf voraussehbar ist. Sie werden mit szenischen Elementen versetzt, Teile von ihnen werden exponiert, formale und inhaltliche *tertia comparationis* überlappen und wechseln sich in überraschender Weise ab, verschiedene Sprechenebenen werden innerhalb einer Liste miteinander kontrastiert. Wenn also gesagt wurde, dass die Szenen durch den Einfluss von Listen anonymisiert und versachlicht werden, so muss man ergänzen, dass die Listen durch ihre freie Ausgestaltung ein menschliches Antlitz bekommen. Es ist nur selten eindeutig auszumachen, ob man die Rede einer Figur oder eine Collage von Sätzen hört. Um dieses Grenzgebiet aber geht es Becker. Er lässt die Frage ungeklärt, ob wir reden oder ob es durch uns redet.

Die wichtigste Eigenschaft der Listen ist ihre Fähigkeit, das zu zeigen, was in einem Ausspruch enthalten ist. Zum Beispiel in den Äußerungen über die Klischee-Steinzeit werden Assoziationen, die naheliegen oder zumindest möglich sind, länger durchgespielt als wahrscheinlich. Dadurch werden sonst unausgesprochene Gedanken und Denkfertsetzungen freigelegt – in diesem Fall in eindeutig satirischer Absicht. An der Metapher der Stimme festgemacht:

die Listen liefern Substimmen zu vorhandenen Stimmen. Manche Substimmen ergänzen das Gesagte in redundanter Weise, manche fügen ihm heterogene Sprach- und Erfahrungsebenen zu. So wie in Zelle 54: Die Wünsche nach perfekter, musterhafter Inneneinrichtung setzen sich im Kopf des fiktiven Subjekts fest und werden zu einer Stimme. Das Subjekt hat aber auch noch ein Alltagsleben, das zu der Werbeprosawelt nicht voll kompatibel ist. Gefasst unter das gemeinsame tertium comparationis „was soll jetzt geschehen“ treffen diese unvereinbaren Ebenen aufeinander. Zusätzlich trägt der Wunsch nach Schönerem Wohnen das Gegenbild einer spartanischen Unterkunft in sich. Beckers spielerische Hakenschlänge von den harmonischen Farbabstimmungen über die Bambusstangen zum Betten des Hauptes stecken die Bandbreite des Listenthemas ab. So wird durch den poetischen Umgang mit dem Anfügungsprinzip der Liste eine implizit essayistische Wirkung erreicht. Die einzelnen Redeweisen oder Stimmen erweisen sich als Bruchstücke in der Vielfalt anderer Stimmen; sie relativieren und öffnen sich zu anderen Erfahrungsebenen. Übrigens ist die Zelle auch ein Beispiel dafür, dass die Hörspielanlage von *Häuser* keineswegs für jede innere Stimme oder jede Äußerung eines „multiplen Ichs“ eine reale Stimme vorsieht. In diesem Fall werden mehrere innere von einer einzelnen realen Stimme gesprochen. Eine saubere Trennung zwischen den einzelnen Identitäten wäre gar nicht möglich.

An solche Stellen zeigt sich, dass die Verfremdungstechnik Liste auch mimetische Züge haben kann. Sie spielt mögliche Vorgänge im Kopf durch, die bei einer naturalistischen Szenenführung unausgesprochen blieben. Wichtiger als diese nachahmende Darstellung erscheint mir aber die konstruktive Phantasie des Autors. Sie ist für die Sprünge und Wechsel im Ablauf der Liste verantwortlich. Gerade in der Betonung der Gemachtheit kommt der mimetische mit dem konstruktiven Aspekt zur Deckung. Man bekommt nicht die mutmasslichen Gedankengänge eines ohnehin fiktiven Subjekts vorgeführt, sondern die realen Assoziationen eines Autors, der sich mit seiner formalen Vorgabe auseinandersetzt.

Inszenierung von Stimmen, Geräuschen und Musik

Stimmen

Der Text ist so angelegt, dass zwischen sprechenden Figuren und verselbständigten Sprachmustern keine scharfe Trennlinie gezogen werden kann. Auch Innenwelt und Außenwelt der Stimmen sind ungeschiedene Bereiche. Es ist nicht auszumachen, ob eine Stimme zu anderen, zu sich selbst oder als Bauchrednerin eines allgemeinen Redefundus spricht.

Entsprechend muss Raoul Wolfgang Schnell bei seiner Inszenierung für anonyme, aber nicht zu anonyme Stimmen sorgen. Sie sollen keine unverwechselbaren Charaktere evozieren wie im traditionellen Drama, aber auch nicht völlig abstrakt klingen wie bei synthetisch generierten Stimmen. Außerdem hat er sich im Gegensatz zu Hans Bernd Müller, dem Regisseur des zeitgleich entstandenen Hörspiels *Bilder*, für den Einsatz weiterer akustischer Zutaten entschieden, die in Beckers Manuskript weder verlangt noch ausgeschlossen werden. Sie fügen dem Text eine weitere semantische Ebene hinzu, dürfen aber nicht mit vervollständigenden Hörinformationen die Kontextlosigkeit der Zellen aufheben.

An der Produktion haben fünf Sprecherinnen und sieben Sprecher mitgewirkt.⁹⁶ Das ist genug für regelmäßige Stimmenwechsel, aber längst nicht genug, um alle potentiellen Stimmen mit jeweils unterschiedlichen Sprechern zu besetzen. Schnell muss verhindern, dass die zwölf realen Stimmen trotz der verschiedenartigen Kleinstrollen, in die sie schlüpfen, als wiedererkennbare Charaktere zu hören sind.

Es ist aber nicht so, dass jeder Spiegelstrich bei Becker eine völlig neue Stimme erfordern würde. Viele Zellen sind so wie die eingangs untersuchte als Dialoge angelegt. Auch wenn es Pseudodialoge mit Listencharakter im oben dargestellten Sinne sind, denkt man sich schon beim Lesen die Dialogpartner zurecht, liest also zum Beispiel bei einem Zwiegespräch die jeweils abwechselnden Einsätze als Rede und Widerrede. Außerdem kehren manche Zellen im Laufe des Textes in variiert Form wieder. Sie gleichen in Stimmenkonstellation und Sujet ihren Vorgängern; auch das war bereits bei

⁹⁶ Vgl. die Absage auf dem SWF-Band. Die Besetzungsangaben in Schöning (Hg.) 1969, S. 266, sind unvollständig.

den Anfangs- und Schlusszellen zu beobachten. Solche Fälle setzt Schnell in seiner Inszenierung um. Er fixiert Dialogpartner und verwendet bei der Wiederaufnahme von Zellen die gleichen Stimmen und akustischen Zutaten. Diese flüchtigen Identitäten kann man also bei der Lektüre und beim Hören wiedererkennen.

Die Anonymisierung der Stimmen ist in vielen Fällen eine direkte Folge der Textstruktur, ohne dass Schnell sich besondere Maßnahmen einfallen lassen müsste. Die meisten Äußerungen sind unpersönlich, also nicht aus der Ich-Perspektive gesprochen, und kurz. Damit wird dem Hörer wenig Zeit und Anlass gegeben, sich in etwaige Figuren einzufühlen. Gerade bei Ensembleszenen mit vielen kurzen Parts werden die weniger markanten Stimmen nur flüchtig wahrgenommen. Dennoch: die Äußerungen werden von lebendigen Menschen gesprochen, und wo ein Mensch spricht, gibt es keine vollkommene Abstraktion und Emotionslosigkeit. Wie Schnell jeweils die Balance hält, wird im folgenden aufgeführt.

Chargieren und Typisieren

Noch vor allen Montage- und Mischungstricks nutzt Schnell das klassische Handwerk des Regisseurs, die Schauspielerführung. Viele Zellen sind nicht nur auf ein Sujet, sondern auch auf eine Grundcharakteristik der angedeuteten Rollen beschränkt. Schnell greift diese Vorgabe auf, indem er die Sprecher viele der kleinen Rollen chargieren, also in der Darstellung überzeichnen und vergrößern lässt. In Zelle 5 fragen Stimmen ihr stumm bleibendes Gegenüber, ob sie ihn oder sie einmal besuchen und ihre Vorschläge unterbreiten dürfen. Die auf sanfte Weise suggestiven und impertinenten Einflüsterungen könnten von Versicherungsagenten, Finanzberatern oder Angestellten einer Einrichtungsfirma kommen. Schnell lässt zwei Frauen und einen Mann in glattem und einlullendem Ton reden, unterstützt von sanfter Easy Listening Musik. Die Schauspieler werden so auf Typen verengt; in anderen Zellen können sie andere Typen spielen. Zusätzlich wird das kokette Lachen einer der beiden Frauen per Schnitt isoliert und mehrfach abgespielt, mal im Vorder-, mal im Hintergrund. So erweitert Schnell die Chargierung mit den Mitteln der Bandmaschine, indem er aus einem Stimmfragment eine Stimmenmaske konstruiert.

Bei den strenger listenartig gebauten Zellen können noch schablonenhaftere Karikierungen in noch kürzeren Intervallen inszeniert werden. Die Zellen 48 und 52 sind regelrechte Revuen von Stimmkarikaturen,

die bereits in Beckers Text angelegt sind. Kürzeste Selbstcharakteristiken wie „Ich bin ein Kellerkind“, „Ich bin eine grüne Witwe“ oder „Ich möchte mit auf dein Zimmer kommen“⁹⁷ werden von den Sprechern so eindimensional interpretiert, wie die Textvorlage es erwarten lässt: berlinernd, kokett, raunend. Aber nicht immer folgen die Chargierungen eng und sinnfällig der Textvorlage. In Zelle 52 werden einzelne Passagen unter lautem Gelächter der Schauspieler gesprochen, ohne dass dafür ein Grund im Text erkennbar wäre. Solche Brüche stellen durchaus eine Fortsetzung von Beckers Collagetechnik im Akustischen dar.

Bei Zellen für eine Stimme in der Ich-Perspektive kann man manchmal eine Abschwächung der Emotionalität durch monotones, unbeteiligtes Sprechen hören. Die Ästhetik der Liste geht dann in die Sprechweise ein; man hört eine Ansammlung von Sätzen, keinen dynamisch aufgebauten Text. Beispiele sind Zelle 22, in der eine Frau sich an ihren ehemaligen Lebenspartner wendet, oder Zelle 50, in der eine Frau von einer missglückten Party berichtet. Auch die eingangs untersuchte Zelle 2 hat Züge dieser Sprechweise. In allen drei Fällen fungiert sie als Kontrastmittel, denn die Texte bauen durchaus eine persönliche und emotionale Atmosphäre auf.

Überhaupt ist die einförmige Überzeichnung ein Stilmittel, mit dem Schnell differenziert umgeht. In Zelle 60 hört man einen sehr warmen, persönlichen Ton. Die männliche Stimme verspricht, bald zurück nach Hause zu kommen und dann alles anders und viel besser zu machen. Der Mann wendet sich an ein stummes Du und beschwört die offensichtlich momentan gestörte Beziehung mit eindringlichen Zukunftshoffnungen. Diese Stimme hat eine Intimität und Nähe wie sonst kaum eine andere in den *Häusern*. Auf anderen Ebenen aber werden dem persönlichen Ton Kontraste entgegengesetzt. Die Textvorlage ist eine Mischung aus Monolog und Liste im oben dargestellten Sinn; entsprechend changiert sie zwischen Personalität und Anonymität. Vor allem aber überschneidet sich diese Zelle mit dem Lärm der Nachbarzellen.⁹⁸

Vereinheitlichung innerhalb von Listen

Das Phänomen der Liste aus Stimmen wurde bereits am Beispiel von Zelle 19 (Hausordnung) thematisiert. Wenn eine deutlich als solche erkennbare Liste aus mehreren Stimmen besteht, werden die einzelnen Redebeiträge meist in rascher Folge aneinandergereiht. Man kommt gar nicht auf die Idee, ihren

⁹⁷ Zelle 48, S. 278.

⁹⁸ Vgl. das Kapitel „Kohärenz und Makrostruktur“.

mutmasslichen Figuren weiter nachzugehen oder auch die Stimmen der Schauspieler auf die Kurzrollen zu beziehen, die sie ein paar Minuten vorher hatten. Oft setzt Schnell hier nahezu das gesamte Ensemble ein und formiert ein akustisches Wimmelbild.⁹⁹

Kontextlosigkeit – Irritation von Rollenerwartungen

Schnell verunsichert Rollenerwartungen der Hörer, indem er einzelne Textpartien in unerwarteter Weise besetzt. Dazu drei Beispiele:

Zelle 21 knüpft an die eingangs untersuchte Zelle 2 an. Wieder behandelt ein Dialog das Motiv des Rückzugs.

- Ich wohne jetzt direkt im Wald.
- Ist das nicht ein bißchen einsam?
- Einsam sollte es ja gerade sein.
- Und nicht zu gefährlich?
- Doch, sehr gefährlich, aber deshalb kommt ja endlich keiner mehr.

Der erste, dritte und fünfte Absatz ist mit dem Schauspieler besetzt, der auch in den Anfangs- und Schlussteilen vom Rückzug spricht. Auch die Sprechhaltung ist dieselbe, so dass man ihn bei genügend Erinnerungsvermögen durchaus als Figur identifiziert. Der Dialogpartner hat aber gewechselt, diesmal ist es ein Mann. Auf diese Weise findet eine Art verschiebende Variation von Zelle 2 statt. Ein Hörer, der sich an dieser Stelle an Zelle 2 erinnert, wird nicht ganz sicher sein, ob bzw. wie an sie angeknüpft wird. Der Text behandelt zwar dasselbe Thema, enthält aber keine Anschlussformulierungen, die ihn eindeutig als Fortsetzung ausweisen würden. Diese Unsicherheit löst Schnell nicht auf. Hätte er sich wieder für die gleiche Frauenstimme entschieden, würde man die im Text vermisste Anschlussgeste auf der akustischen Ebene vorfinden. So bleibt unklar, ob es sich bei dem zurückgezogen lebenden Mann um die gleiche oder um eine ähnliche Figur handelt.

Zelle 24 ist als Streitgespräch von zwei Männern A und B inszeniert und mit Musik unterlegt. A hat das letzte Wort, die Musik setzt aus, und unmittelbar darauf spricht der Sprecher, der eben noch B war, die nächste Zelle, die nur aus einem Satz besteht: „Und dann verstecken, sofort verstecken.“ Dieser Satz passt nicht zum vorangegangenen Streit, er ist aber so inszeniert, als könnte

⁹⁹ Vgl. wieder die Zellen 19, 31, 57.

er das letzte Widerwort von B sein. Nur das Aussetzen der Musik schafft darüber eine gewisse Unsicherheit. Kaum hat man den Sprecher von B mit einer Figur identifiziert, da schlüpft er schon in eine neue Rolle. Dass sie täuschend nahe an den vorangegangenen Dialog herangerückt ist, verunsichert den Hörer rückwirkend: war das jetzt ein wirkliches Gespräch oder wieder nur eine Collage?

An den Streit in Zelle 24 knüpft ein Streit in Zelle 30 an. Den ersteren kann man sich so zusammenreimen, dass ein Hausbesitzer seinen Mieter anschreit: „ich dulde das nicht in meinem Haus.“ Beim letzteren kommt der Schreihals von der Gegenseite.

- Das werden wir alles ändern.
- Was werdet Ihr alles ändern?
- Das mit den Besitzverhältnissen.
- Ah ja.
- Nicht mehr lange, nicht mehr lange werden diese Herrschaften da wohnen, nicht mehr lange, und diese Herrschaften da werden Platz machen müssen.

Beide Stimmen werden mit dem gleichen Sprecher in dem gleichen aufgebracht Ton besetzt. Der identische Schauspieler mit der identischen Typisierung übernimmt also einmal die Rolle des Hausbesitzers und kurz darauf die des (mutmasslichen) Hausbesetzers.

Schnell greift die Neigung des Hörers auf, Stimmen im Geist zu Figuren sich auswachsen zu lassen, und spielt ein Verwirrspiel mit diesen Erwartungen. Man kann sich auf die Stabilität der Figuren nicht verlassen. So lässt er Beckers Kontextlosigkeit der Aussprüche und Situationen zum Prinzip seiner Stimmeninszenierung werden.

Stimmenwechsel innerhalb eines Redeabschnitts

Die letzte längere Zelle vor dem Ende des Hörspiels (68) ist ein erzählender Text. Er beschreibt eine längere Wanderung und die anschließende Rückkehr nach Hause. Die Reflexionen über das erwanderte Land, seine Geschichte, seine Bebauung und Zersiedelung erinnern stark an Beckers Prosatexte. Dieser Umstand und die Länge der Zelle geben ihr ein gewisses Gewicht. Würde sie von einem Sprecher oder einer Sprecherin vorgetragen, könnte sie leicht den Charakter einer Rahmenerzählung annehmen, die dann hierarchisch über den anderen Stimmen angesiedelt wäre. Schnell vermeidet das, indem er den nur für eine Stimme geschriebenen Text auf mehrere Stimmen aufteilt.

Dazu zerlegt er den Text in mehrere Partien. Stimme A beginnt, der letzte Satz der ersten Partie wird chorisch von Stimme A und Stimme B gesprochen, dann setzt B wie bei einem Staffellauf alleine fort. Frauen, Männer und eine Kinderstimme teilen sich auf diese Weise den Text auf. Mit dieser einfachen Methode können Stimmidentitäten innerhalb einer Redeeinheit verschmolzen werden. Sie ließe sich auch unter Zuhilfenahme von Schnitten vielfältig verwenden und erweitern, zum Beispiel, indem man die Anschlüsse nicht nur an Satz-, sondern auch an Wort, Silben- und Lautgrenzen vornimmt.

Mehrschichtigkeit

Stimmengewirr im Kopf und im äußeren Leben zeichnet sich vor allem durch Mehrschichtigkeit aus. Mehrere Stimmen sind gleichzeitig präsent oder gehen ineinander über, einige sind im Vordergrund, einige im Hintergrund, einige streiten sich um die Vorherrschaft. Bei Kriwet ist diese Erfahrung oft mit Hilfe einer radikalen Mehrspurigkeit gestaltet. Schnell muss vorsichtiger vorgehen, weil es bei seiner Arbeit auf die weitgehende Erhaltung der Textverständlichkeit ankommt.

Grundsätzlich erzeugt das hohe Tempo der Montage einen Eindruck der Mehrschichtigkeit. Zwar folgen die Stimmen nacheinander, aber man hat beim Beginn der nächsten keine Zeit gehabt, über die vorangegangene nachzudenken. Musik und Geräusche werden oft nicht wie unterstützende Atmosphären, sondern wie Nebenstimmen eingesetzt, die mit den Textstimmen um die Vorherrschaft streiten – dazu mehr im folgenden Kapitel.

In einigen Fällen schichtet Schnell aber doch mehrere Textpartien übereinander. Die formal gebauten Listen wurden in diesem Zusammenhang schon erwähnt, ebenso die Wiederholung der Zellen 2 und 3 kurz vor Schluss. Im ersten Fall erlaubt eine gewisse Gleichförmigkeit und Voraussagbarkeit des Textes seine Schichtung ohne größere Verletzung der Textverständlichkeit, im zweiten Fall ist es die Bekanntheit der schon einmal abgespielten Zelle. Zusätzlich wird der wiederholte Text am Schluss gefiltert, um ihn gegenüber der neu hinzugekommenen Schicht in den Hintergrund zu mischen.

Das Differenzieren in Vorder- und Hintergrund mit Hilfe der Filterung wird auch bei Schnells radikalstem Eingriff in den linearen Textverlauf eingesetzt. Es handelt sich um die Überlappung der Zellen 60-63 etwa zwölf Minuten vor dem Ende des Hörspiels. Ich versuche diese für *Häuser* außergewöhnlich komplexe Schichtung graphisch darzustellen.

Musik
Streicher,
39'12"-39'25",
13"

Musik Bass u. Schlagzeug,
37'26"-39'16", 1'50"

63, 37'26"-38'55", 1'29"
Ensemble: *Gäste*
gefiltert

62, 37'06"-39'14", 3'05"
Solo: *Also das fängt an mit der*
Baustelleneinrichtung
gefiltert

61, 36'33"-36'57", 24"
Ensemble: *Na wir haben*
denen ganz
schön eingeheizt
gefiltert

60, 36'10"-37'38", 1'28"
Solo: *Wenn ich erst wieder zuhause bin*

Zelle 60 wurde bereits vorgestellt: der Mann, der seiner Lebenspartnerin Versprechungen für die Zukunft macht. Man hört ihn ruhig und ohne Zumischungen sprechen, eine Oase inmitten des allgemeinen Lärms. Gefilterte, zunächst unverständliche Worte kommen hinzu. In Zelle 61 kommen von zahlreiche Sprecherinnen und Sprecher Phrasen des Inhalts, dass man sich mal so richtig durchgesetzt und den anderen eingeheizt hat im Haus. Davon ist wenig zu hören; die zweite Schicht stört das Verständnis der ersten, nur hin und wieder blitzen Ausschnitte wie „Wie im Tollhaus ist es zugegangen“ auf. Zelle 61 endet, die sanfte Männerstimme steht wieder frei. Nun kommt Zelle 62 in der gleichen Weise als Störfaktor hinzu. In ihr zählt ein

Mann sehr ausführlich die Probleme und Widrigkeiten beim Hausbau auf. Mit der Hinzuspielung von Zelle 63 und einer treibenden Musik stellt sich der Eindruck eines allgemeinen Gequassels ein. Auch Zelle 63 ist gefiltert; sie ist eine Wörterfügung mit dem Thema „Gäste“. Immer noch ist die anfängliche Männerstimme noch am ehesten verständlich; sie verabschiedet sich mit den prägnanten, gut hörbaren Schlussworten „nie mehr, dann gehe ich nie wieder weg“. Von nun an kann man Hör-Ping-Pong mit den beiden verbleibenden Textspuren spielen. Aus dem linken Lautsprecher dringen öfter die Wörter „Gast“ und „Gäste“, man kann diese Zelle als Liste identifizieren. Außerdem stechen einzelne Aussprüche hervor wie „Die Gastgeberin hat sich als erste ausgezogen“. Von rechts hört man verwaschen etwas wie ‘Rolläden...nicht wahr’. Anschließend steht sie frei, und man hört die Aufzählung der Mühseligkeiten. Die Gereiztheit und der Unmut, die darin enthalten sind, wurden aber durch das Stimmenchaos schon vorbereitet. Die Passage geht zuende mit dramatischen Streicherstaccati. Sie bekräftigen den Höreindruck, dass es sich um eine Engführung handelt. Ein Fensterklirren setzt den musikalischen Schlusspunkt, der nächste Satz lautet: „Kein Stein mehr, ich sage, kein Stein mehr ist auf dem anderen geblieben.“

Hier wird ein Überdruß am allgemeinen Gerede inszeniert – ganz im Sinne von Kriwets ‘Komponieren des Hörens’. Die hehren Absichten der Stimme in Zelle 60 werden durch akustische Zuschüttungen kommentiert. Hört man der Inszenierung nach, gewinnt man nicht den Eindruck, dass sich bewahrheiten wird, worauf die Stimme hofft. Die Filterung schafft eine gewisse Durchlässigkeit der akustischen Textur. Wenn mehrere Textspuren im Klangraum einer Telefonakustik zusammengemischt sind, behindern sie sich weniger stark als bei deutlicher Studioakustik. Außer vielleicht bei 61 kann man für jede Zelle ausmachen, worum es ungefähr geht. Wieder erweist sich die Monothematik der Zellen als vorteilhaft für eine radiophone Inszenierung. Anders als Kriwet fällt Schnell mit einem solchen stimmenhaufenähnlichen Gebilde nicht mit der Tür ins Haus. Er setzt es bewusst nur einmal und im letzten Drittel des Hörspiels ein, zu einem Zeitpunkt, an dem man schon viele Zellen gehört hat und mit ihrer Struktur vertraut ist.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Vgl. das Kapitel „Kohärenz und Makrostruktur“.

Geräusche und Musik

Die Montage aller Geräusche und Musikstücke erfolgt in ähnlicher Weise wie die der Stimmen. Rascher Wechsel und Fragmentarizität bestimmen den Ablauf. Das abgeschnittene Vogelgezwitscher und die verstümmelte Klaviermusik zeigen ein hektisches und assoziatives Gepräge; dieser Eindruck setzt sich über das gesamte Hörspiel hinweg fort. Die Akustika in *Häuser* sind weit entfernt von dem ruhigen Atem, der in vielen anderen Hörspielen mit Meeresrauschen oder Zuggeratter evoziert wird.

Welcher Art sind nun die Töne, mit denen die Stimmen ergänzt werden? Ein Überblick über das gesamte Hörspiel führt mich zu folgender Einteilung: thematisch unspezifische Hörspielmusik; instrumentale Musik als Textkommentar (zum Beispiel griechische Musik, wenn es um Urlaub geht, oder Easy Listening Musik, wenn die Stimmen nach Werbung klingen); Schlager und Popsongs; Fernseh- und Radioausschnitte in einer Abmischung, als würden sie im Nebenraum laufen; Geräusche. Was man hört, soll nicht den Hörraum naturalistisch einrichten, sondern semantische Fährten legen. Die Auswahl der Quellen dafür ist nicht ungewöhnlich. Ungewöhnlich ist die Art, wie sie sich zu den jeweils parallel laufenden Texten verhalten.

Immer wieder fallen Musiken und Geräusche auf, die den Text nicht unterstützen, sondern stören. Analog zum Titel des Hörspiels kann man sich seinen Ablauf als einen Einblick in die verschiedenen Wohnungen eines Mietshauses vorstellen: die einzelnen Zellen. In diesen Zellen verfolgt man das jeweilige Geschehen, aber durch die dünnen Wände dringen Geräusche aus den Nachbarwohnungen. Der Nachbar schaut fern oder hört Radio oder übt ein Instrument oder fährt mit dem Fahrstuhl. Solche Einspielungen kommen regelmäßig; sie haben mit dem jeweiligen Textgeschehen inhaltlich nichts zu tun, durch Filterung und Mischung in den Hintergrund werden sie als nicht dem akustischen Raum des Textgeschehens zugehörig gekennzeichnet. Überhaupt scheinen Geräuschauswahl und tontechnische Eingriffe oft bestrebt, das akustische Geschehen unangenehm zu machen: scharf, dumpf, ätzend. Beispiele sind die unangenehmen Baugeräusche, die man bei der Errichtung des Fertighauses hört (Zelle 26). Es knarzt und knirscht, die Lautsprecherstimme ist übersteuert. An anderen Stellen hört man einen Dialog mit müden, schleppenden, wie betäubten Stimmen, dazu einen impertinent

krachenden Fahrstuhl (Zellen 10 und 14). In Zelle 45 bleibt ein Schlager in einer enervierenden Tonbandschleife hängen.

Die Interpretation kann jedoch nicht beim Bild des hellhörigen Mietshauses stehenbleiben. Es ist nicht mehr als ein Assoziationsangebot in diesem Hörspiel der Kontextlosigkeit, das die naturalistische Ausmalung von Szenen konsequent vermeidet. Der tiefere Grund für die partielle Zusammenhanglosigkeit von Text und akustischer Zutat muss in der strukturellen Anlage gesucht werden. Zu diesem Zweck ziehe ich einige Beispiele für solche Inkongruenzen heran.

In Zelle 11 hört man einen rockigen italienischen Schlager, dumpf abgemischt, als lief er im Keller von der Stereoanlage. Dazu halten Stimmen ein Palaver über den Bau einer neuen Wohnsiedlung. Hier liegt weder eine eindeutige Assoziation noch eine Kontraposition zugrunde. Vielmehr bewegen sich Text- und Geräuschebene unabhängig voneinander. Sie verfolgen beide dasselbe Ziel: leicht verfremdete Klischees aus dem häuslichen Leben zu bieten. Die Musik erzählt eine andere Geschichte als der Text, aber der Inhalt beider Geschichten entstammt der gleichen Sphäre. In der Schichtung begegnen sich eine Party im Hobbykeller und der Aufguss von Meinungen über ein modernes Wohnungsbauprojekt.

Wenn die Musik kommentierend ist, deckt sie sich manchmal ganz mit dem Text. Ein Beispiel ist die einlullende Werbemusik zu einlullenden Werbestimmen (Zellen 5, 34, 71). Oft nimmt sie aber auch eine andere Ebene ein als der Text. In 18 äußert ein Mann seine Unzufriedenheit, dass seine Partnerin sich nicht richtig um die Urlaubsplanung kümmert. Dazu plätschert griechische Musik als akustische Repräsentation eines typischen Urlaubs. Die Musik nimmt vorweg, was der Mann sich wünscht. In der Klischeehaftigkeit aber ist sie genauso schal wie die Unentschlossenheit beim Buchen der Reise. Genau diese Musik kehrt eineinhalb Minuten später wieder, in Zelle 22. Diesmal wendet sich eine Frau an ihren früheren Lebenspartner und spricht übers Verlassensein. Die Musik hat jetzt wirklich nichts mehr mit dem Text zu tun; man kann sie als diffuse Ironisierung hören, die aber nicht gerichtet ist, weil sie keinen thematischen Bezug hat. Das ist wieder ein Beispiel für die prinzipielle Unabhängigkeit (oder zumindest Möglichkeit der Unabhängigkeit) von Text- und Geräuschebene. Die Logik dieser Musikeinspielung liegt nicht in ihrem Bezug zum Text, sondern in der textunabhängigen Reprise eines früheren Parts. Die Musik erinnert sich an einen vorangegangenen Abschnitt des Hörspiels, während der Text in eine andere Richtung geht.

Die semantischen Fährten der Geräusche und Schlager führen zu Grundmotiven des Textes – aber nicht immer zeitgleich mit dem Text. Das häufige Fensterklirren greift den über das ganze Hörspiel hinweg präsenten Gedanken von der Zerstörung der Häuser und vom Ende des Wohnens auf. In Zelle 25 könnte er auf die bei Becker notorischen Kriegserinnerungen anspielen: „Und dann verstecken, sofort verstecken“ lautet der Text; man kann sich eine Plünderungsszene denken, die anderswo häufiger thematisiert, ja regelrecht entwickelt wird.¹⁰¹ In Zelle 26 erzählt das Klirren von Zerstörung, wo der Text noch vom Bau neuer Häuser redet. Das kann als Kommentar verstanden werden, es ist aber auch eine Verschiebung der Erzählebenen. Die Geschichte der Zerstörung wird auf der Geräuschebene fortgesetzt. Während der Text beim Aufbau ist, hält das Geräusch die Erinnerung an die Zerstörung wach.

Diese Ungleichzeitigkeit ist nur partiell. Wenn es passt, wird eine treffsicher kommentierende Musik oder ein Geräusch unterlegt. Man kann sich nie sicher sein, ob die Akustika ergänzend, kontrastierend oder unabhängig vom Text sind. So wie man nie weiß, ob der Text nur eine Anhäufung von Klischees ist oder eine Szene konstituiert – oder beides. Die vertikale Unabhängigkeit der Hörschichten setzt die horizontale Unabhängigkeit der Zellen voneinander fort. Geräusche und Musiken sind also einfach eine weitere Stimme in der Polyphonie. Sie konstituieren die Mehrschichtigkeit, die bei der gegebenen Anforderung der Textverständlichkeit mit der Sprache allein nicht zu machen ist.

Kohärenz und Makrostruktur

Bei aller Trennung und Zersplittertheit gibt es doch zahlreiche Faktoren, die die Teile des Hörspiels miteinander vernetzen und einzelne Partien dramaturgisch exponieren. Zu den wichtigsten gehört die bereits untersuchte zyklische Struktur, also die Wiederholung und Variation der Anfangsteile am Schluss.¹⁰² Sie ist die auffälligste Ausprägung einer Repräsententechnik, die verschiedene Zellen ähnlichen Inhalts mit gleichen Sprechern und gleicher akustischer

¹⁰¹ Vgl. das Kapitel „Kohärenz und Makrostruktur“.

¹⁰² Vgl. das Kapitel „Anfang und Schluß: die Rahmenteile von *Häuser*“.

Machart über das Hörspiel verteilt. Zwei dieser Reprisesketten sind akustisch so markant und kommen so häufig vor, dass sie auch beim einmaligen Hören leitmotivische Wirkung entfalten dürften.

Insgesamt zehnmal kündigen Schüsse eine kräftige, leicht brutale Männerstimme an, die jedesmal Sätze von nur wenigen Sekunden Dauer ausruft.¹⁰³ Es geht um brennende Häuser, um Plünderung und Barrikadenkampf. Schauplatz sind Bombardements und Plünderungen im Zweiten Weltkrieg, vielleicht aber auch stellenweise der Häuserkampf während der studentischen 68er-Unruhen. Das laute Rufen des Sprechers und die begleitenden Schüsse des Sprechers suggerieren, dass er irgendwie in das Geschehen involviert ist. In welcher Position er aber agiert, ob er Opfer, Täter oder nur hautnaher Beobachter ist, wird nicht klar. Das ist auch nicht weiter von Bedeutung. Wichtig ist die ständige Erinnerung an den Gedanken, der auch im Rückzugsdiskurs der Rahmenteile und an vielen anderen Stellen anklingt: der Gedanke, dass Häuser nicht nur gebaut und bewohnt, sondern auch zerstört und verlassen werden.

Die andere Reprisekeite läuft nur dreimal, sie prägt sich aber schon beim erstenmal besonders tief ein. Genau das ist das Ziel, das die Stimmen mit ihren Einflüsterungen verfolgen. Die sanften und einlullenden Werbestimmen der Zellen 5, 34 und 71 wurden schon mehrmals angeführt. Sie werden nicht nur wiederholt und variiert, um strukturellen Zusammenhalt innerhalb des Hörspiels zu stiften. Es sind Verführerinnen; unablässiges Locken liegt in ihrer Natur.

Einige wenige Faktoren leisten eine dezente, eher untergründige als offensichtliche Akzentuierung einzelner Partien. Wenn in Zelle 72 der Anfang wiederholt wird, ahnt der Hörer: das Hörspiel geht gleich zu Ende. Fünfeinhalb Minuten vor Ende des fünfundvierzigminütigen Hörspiels endet der Part, wo vier Zellen sich überlappen und ein auch für dieses Werk ungewöhnliches Stimmengewirr ertönt. Auch das kann man als Vorbereitung auf das Ende hören: ein letztes Mal werden alle Register der Stimmenvielfalt und des Stimmenterrors gezogen.

Einen wirksamen strukturellen Hintergrund schließlich stiften die zahlreichen Wiederholungen der Geräusche und Musikeinspielungen. Wiederholungen in akustischen Collagen haben nicht zuletzt die Aufgabe, die Hörkonzentration wachzuhalten. Sie helfen, sich im akustischen Geschehen zurechtzufinden. Erst auf dieser Basis kann man die Fragmentiertheit differenziert wahrnehmen.

¹⁰³ Zellen 9, 15, 20, 27, 32, 40, 44, 49, 55, 59.

Insgesamt sind die Andeutungen einer dramatischen Gewichtung, die einzelnen Zellen Priorität vor anderen verleihen, zu schwach, um wirklich an ein Drama mit seinen unterschiedlichen Spannungsphasen zu erinnern. Sie sind aber imstande, die Form nicht wie bei Kriwet ganz ausfransen zu lassen. Die Merkmale strukturellen Zusammenhalts erleichtern das Hören, und diese Leistung kann bei Collagen kaum überschätzt werden.

Den wesentlichen Zusammenhalt in diesem Hörspiel aber trägt sein Inhalt. Ihm gilt nach all den strukturellen Untersuchungen das Interesse der Schlusskapitel.

4. Interpretation: Was sagen die Stimmen?

Fragmentarizität, Unvollständigkeit, Getrenntheit

Beim Untersuchen der Listen, bei der Einteilung in Zellen, beim Abhören gegenläufiger Text- und Geräuschschichten hat es sich gezeigt: *Häuser* ist aus Fragmenten zusammengebaut. Die kohärenzbildenden Faktoren stiften nicht den Zusammenhalt, den eine Erzählerstimme oder ein übergreifender Plot stiften könnten.

Diese Trennung darf nicht überbewertet werden. Sie ist zunächst einmal ein Verfahren, mit dem sich Skizzen und Einfälle in eine größere Form bringen lassen. Im Laufe seiner schriftstellerischen Arbeit hat Jürgen Becker auch manche anderen Verfahren erprobt. Immer ging es darum, Formen zu finden, die für seine heterogenen und weitgespannten Beobachtungen und Reflexionen offen sind. Diese Art Experimentierfreude ist typisch für Lyriker, die auch Prosa schreiben.

Trotzdem bedeutet die Formanlage auch etwas, sie schafft Vorzeichen für den Inhalt. Die fragmentarische Anordnung gibt den Vorgängen eine Zeitstruktur, die an die englische Redewendung ‚it *would* happen‘ erinnert. Was geschieht, geschieht nicht nacheinander und einmalig, sondern immer wieder und habituell. Und damit sind die Sprach- und Lebensgewohnheiten nicht nur einzelner, sondern vieler Menschen erfasst. Diese Zeitdisposition ist

durchaus realistisch. Sätze, wie sie in *Häuser* fallen, fallen in der Realität immer wieder, oft gleichzeitig und unabhängig voneinander. Das gleiche gilt für die Geräusche, Musikstücke, Fernseh- und Radiosendungen. Sie werden zu Mustern. Das Leben in Häusern stellt sich dar als Ablauf, Variationen, Kombinationen und Rekombinationen von Mustern. Diese Muster finden sich in unzähligen voneinander getrennten Einzelleben. Der Blick durch gläserne Zimmerwände offenbart die Ähnlichkeit der separierten Leben.

Trennungen gibt es aber nicht nur zwischen den Menschen, sondern auch innerhalb jedes einzelnen Lebens. Jeder Lebenslauf ist geprägt von unterschiedlichen, mitunter unvereinbaren Ebenen. Die Beschwerde und das Beziehungsgespräch aus dem eigenen Mund; die Werbebotschaft und die politische Agitation, die man hört – sie gehören unterschiedlichen Welten an, und man muss sich zerteilen, um mit ihnen allen leben zu können. Vielfalt und Disparatheit können anregend sein. In Beckers Hörspiel aber werden sie als bedrückend und irritierend dargestellt. Man hört kein Wunderreich der tausend Stimmen, sondern springt hin und her zwischen Alternativen, die fast alle gleich schlecht sind: als würde man durch lauter miserable Fernsehprogramme zapfen.

An diesem Punkt bietet sich wieder das Bild der räumlich nahen und doch getrennten Wohnzellen an, für die die Zellen des Hörspiels ein Strukturäquivalent sind. Vielleicht kämen die vielen voneinander getrennten Bewusstseine – gespalten in Zellen und nochmals gespalten innerhalb der Zellen – besser zurande, wenn sie mehr voneinander wüssten. Wenn ihre Sprachen übersetzbar oder doch zumindest vermittelbar wären. Mit den äußeren Identitäten verhält es sich ebenso wie mit den inneren. Vielleicht kämen auch die unterschiedlichen Menschen besser miteinander zurande, wenn sie mehr voneinander wüssten oder zumindest eine deutlichere Empfindung davon hätten, dass die jeweils anderen da sind. Andererseits: vielleicht ist die Trennung auch Voraussetzung dafür, dass das Einzelne überhaupt bestehen kann.

Das alles sind Anschlussgedanken, die sich aus dem Text der *Häuser* nicht direkt ableiten lassen. Becker hütet sich davor, generalisierende und essayistische Kommentare zu unserer Lebens- und Wohnsituation zu machen. Zumindest soviel kann man aber festhalten, dass die Konstruktion vieler abgeteilter *Häuser* die Idee eines gemeinsamen Hauses ausspart – und gerade dadurch im Hintergrund wirksam sein lässt.

Allgemeine Unlustgefühle: Artikulation diffusen Unmuts

Langeweile, Überdruß, Sprachlosigkeit, Müdigkeit, *dégout* – das alles sind klassische Themen des 20. Jahrhunderts. Ein genereller Unmut paart sich mit der Schwierigkeit, ihn näher zu bezeichnen. Wer beim Reden und selbst beim Denken auf Sprachschablonen zurückgreifen muss, kann nur vage sagen, was ihn bedrückt.

Analog zu den Redeschablonen behandelt das Hörspiel Lebensschablonen: Fertighaus und Lebensversicherung, aber auch Streits, Trennungen, Parties, Einsamkeit, Liebesbeziehungen, Urlaubsplanungen, Zerwürfnisse. All das kommt einem in *Häuser* verbraucht und zu oft erzählt vor. Wer sich in diesen Szenerien unwohl fühlt – und davon ist oft die Rede –, der findet kein entschiedenes Wort der Klage, sondern kann nur „allgemeine Unlustgefühle“ (Zelle 12) bekunden. Davon zeugen die stereotypen Äußerungen, der unpersönliche Duktus der Listen, die auf sich selbst zurückführenden Rahmenteile einzelner Zellen. Davon zeugen auch die störenden und enervierenden Geräusche, die aufdringlichen Schlager, die Monotonie und Farblosigkeit mancher Stimmen. Überall vermisst man Konzentriertheit. Die Zellen lassen sich zwar in ihrer Monothematik auf jeweils einen Bezugspunkt zurückführen, aber dieser Bezugspunkt ist technischer und konstruktiver Natur, er ist nicht in der Selbstgewissheit der handelnden Menschen situiert. Mit anderen Worten: die Stimmen kommen nicht dazu, in einem Affekt zu ruhen. Inhalt, Ton und akustische Zutaten ihrer Reden driften fahrig auseinander. Niemals wird – jetzt im emphatischen und nicht im wörtlichen Sinne gesprochen – eine Stimme durchgehalten.

Bekanntes und Unbekanntes

So sehr der Befund einer allgemeinen Depression auch vorherrscht: man täte Becker und Schnell unrecht, wenn man *Häuser* bloß als eine Zusammenstellung des alltäglichen Trübsinns hören würde. Manche Stellen oder auch Aspekte mancher Stellen springen aus dem grauen Einerlei heraus. Sie sind absurder und verrückter als der Stoff, aus dem sie gemacht sind, und

das verdankt sich dem Verfremdungseffekt der Collage. Die seltsamen Kapriolen, die manche Listen schlagen, sind nicht immer ausschließlich satirisch gemeint. Ebenso verhält es sich mit den Unzusammengehörigkeiten von Text, Geräusch und Musik.

Warum tauchen in einer Liste mit verschiedenen attribuierten Häusern (Zelle 28) personifizierte, völlig irrealer Häuser auf? Erst kommt „Das runde Haus. Das rote Haus. Vielleicht das abbruchreife Haus“; dann folgt auf einmal „Das nicht redende, sondern handelnde Haus. Es geht um das letzte, das widerspenstige Haus. Das war einmal das glücklich verheiratete Haus.“ Auch diese Paradoxa haben natürlich ihr kritisches Moment, sie listen weitere Redensarten und Worthülsen auf. Wenn aber Unzusammengehöriges zusammengetan wird wie in diesem Fall, muss das nicht immer Entfremdung und Verlust der Identität bedeuten. Es hat auch Witz, wie die Phrasen durcheinandergebracht werden, und dieser Witz nimmt ihnen den Ernst und die Schwere, die sie im Alltag haben. In dieser Hinsicht hat Becker auf sublimale Weise auch etwas Kabarettistisches.

Es gibt Passagen, die sich mit den Rastern Kritik, Satire und Ironie nicht so recht fassen lassen. Eine davon ist die nur drei Sekunden lange Zelle 66. Eine ältere, wenig auffällige Frauenstimme sagt ohne weitere Zumischungen:

Glanz, dieser Glanz auf den Dächern.

Wie eine Mauerblume fristet diese Stimme inmitten von auffälligeren Nachbarn ihr Dasein. Die Besetzung kann an eine alte Frau denken lassen, die versonnen aus dem Dachfenster schaut. Es ist aber auch ein Bewusstsein vorstellbar, das über den Dingen steht und aus sicherer Distanz einen Glanz sieht, der unterhalb der Dächer selten ist. Welche Haltung wird hier thematisiert? Eine sentimentale, eine eskapistische, eine biedermeierliche? Eine der Friedfertigkeit und des Staunens? Welchen Platz hat dieser bescheidene Anflug von Daseinsfreude zwischen Ehekrach und Ärger mit der Baufinanzierung? All diese Fragen lassen sich aus dem Kontext des Hörspiels nicht klären. Zu unauffällig ist diese Stelle, ihre Fäden werden anderswo nicht aufgenommen. Sie ist wie ein blindes Motiv, ein Angebot für die Hörwahrnehmung, das Fährten legt, die an keinem anderen Ort weitergehen. Sie passt nicht ins Bild der allgemeinen Trostlosigkeit, wird aber auch nicht zum Hoffnungsschimmer stilisiert. Ähnlich verhält es sich mit manchen Geräuschen und Songs, die Schnell einspielt. Ob *Strawberry Fields* von den Beatles in Zelle 38 irgendwie satirisch gemeint ist, das eingeschaltete Küchenradio

evoziert oder eine heimelige Stimmung passend zur Schilderung der Vorgänge im Haus schafft, muss jeder Hörer für sich entscheiden. Auch dem rhythmischen Gläserklingen in Zelle 67 kann man nicht die eindeutige Tendenz anhören, die beispielsweise die Schüsse oder das unangenehme Krachen des Fahrstuhls haben. Solche wie absichtslos erscheinenden Stellen schärfen das kritische Potential des Hörspiels, indem sie es vor bloßer Polemik bewahren. Es macht die Qualität dieser Stimmen aus, dass man ihnen wenig anderes ent hören kann als sie selbst.

PAUL PÖRTNER: *ALEA*

I. WEGE ZUM WERK

Vorbemerkung

Das Werk von Paul Pörtner ist reich, vielschichtig und weitgehend unerforscht. In der Stadtbibliothek Wuppertal lagert eine Fülle von Materialien, die nächstens um weitere Funde aus Zürich ergänzt werden soll. Man findet Dokumente seiner Arbeit in verschiedenen Bereichen: Hörspiele, Radiofeatures, Romane, Theaterspiele, Lyrik, die von ihm herausgegebenen Sammelbände zur Literatur der klassischen Avantgarde, Aufsätze und Essays. Dazu kommen Aktenordner zu den verschiedenen Themen, die Pörtner beschäftigt haben (darunter Studien zur Neuen Musik und zu Schallbearbeitungstechniken), Manuskripte, Arbeitsnotizen, Briefe und Tagebücher. Pörtner hat vieles sorgfältig geordnet und sogar selbst Vorschläge zur Aufarbeitung seines Archivs gemacht. Hier wartet ein echter Literatennachlass darauf, bearbeitet zu werden.

Angesichts dieser Materialfülle kann meine Untersuchung nur fragmentarisch sein. Es ist nicht einmal möglich, im gegebenen Rahmen einen halbwegs erschöpfenden Überblick über Pörtners Hörspielschaffen zu bieten. Erstens gibt es auch hier zahlreiche und sehr unterschiedliche Arbeiten, und zweitens ist es – wie auch bei den beiden anderen Autoren – aufs engste mit dem schriftlichen Werk verbunden. Das Erkenntnisinteresse, das sich aus den beiden vorangegangenen Analysen und der Fragestellung meiner Arbeit ergibt, wird nur einen punktuellen Einblick geben. Vielleicht ist der aber geeignet, neues wissenschaftliches Interesse für Paul Pörtner zu wecken.

Mit der Literatur weg von der Literatur

Große Belesenheit, die sich weitgehend abseits vom Wissenschaftsbetrieb entfaltet, hat sich als durchgehendes Merkmal im Schaffen der bisher besprochenen Hörspielmacher erwiesen. Bei Paul Pörtner ist es nicht anders. Die Autoren der fünfziger und sechziger Jahre suchen den Kontakt zu den künstlerischen Neuerungen vor den Kriegen, um sich ihrer eigenen Position zu vergewissern.

Paul Pörtners Auseinandersetzung mit der Tradition wird zunächst an den von ihm herausgegebenen Sammelbänden greifbar: Experiment Theater (1960) und Literatur-Revolution 1910-1925 (1960ff.). Für den letzteren Band sind eine Reihe von Korrespondenzen mit den damaligen Autoren bzw. deren Nachkommen belegt, zum Beispiel mit Wassili Kandinsky, Tristan Tzara, Erwin Piscator, Kurt Hiller, Kurt Liebmann, dem Sohn von Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Rudolf Kayser, Paul Baudisch, Lothar Schreyer, Johannes Urzidil, Richard Huelsenbeck, Anette Kolb und Rudolf Kurtz.¹⁰⁴

Auch zu den experimentierfreudigen Künstlern seiner eigenen Zeit suchte Pörtner den Kontakt. Auf die Jahre 1957/58 datiert er selbst seine Bekanntschaft mit den Werken von Pierre Henry und Pierre Schaeffer, den Pionieren der Musique Concrète. In dieselbe Zeit fallen „zwei Einflüsse, die mein Beginnen mitbestimmten: die ‚Poésie sonore‘ der Lettristen Isidor Isidou, Maurice Lemaitre, ihre Gruppenauftritte im Club d’Essai, ihre radiophonischen Lautszenen (‚Un soir au cinéma‘ z.B.) und die Forderung von Antonin Artaud (im Manifest des ‚Theaters der Grausamkeit‘ 1932 zuerst formuliert): Wörter in Zauberformeln zu verwandeln, sie zu beschwören in einem Ritual.“¹⁰⁵ Wichtig war auch der persönliche Kontakt mit Jean Tardieu, dem damaligen Leiter des Club d’Essai. Pörtner übersetzte seine Schriften, produzierte deutsche Adaptionen seiner Hörspiele und bemühte sich wiederholt in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln darum, seinen Namen bekanntzumachen.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Aufgeführt und kommentiert in: Ulrike Schrader: Antworten. In: Paul Pörtner. Hg.: Kulturamt u. Stadtbibliothek Wuppertal. Bearb. u. Red.: Max Christian Graeff, Susanne Hasenöhl, Ulrike Schrader. Wuppertal 1990. [= Ausstellungskatalog zu Pörtners 65. Geburtstag]. 28-34.

¹⁰⁵ Paul Pörtner: Schallspiele/ Eine neue Hörspielform. Vortrag mit Hör-Beispielen in der Musik-Akademie Basel, 7.12. 1977 (Auszug). In: Musik-Akademie Basel. 111. Jahresbericht. 1977/78. 93-96. Hier 93. Künftig zitiert: Schallspiele/ Eine neue Hörspielform.

¹⁰⁶ Vgl. Döhl 48. Außerdem Paul Pörtner: Besuch bei Jean Tardieu. In: Diskus 11/1961. H. 4. 10.

Außenseitern und Neuerern der Literatur galt Pörtners primäres Interesse. In der jüngeren französischen Tradition orientierte er sich an Alfred Jarry und Antonin Artaud; zu beiden liegen Aufsätze¹⁰⁷ und Hörspielbearbeitungen¹⁰⁸ vor. Generell hat er immer wieder das Radio für eine Verbreitung und Fortschreibung der avantgardistischen Errungenschaften genutzt.¹⁰⁹

Was Pörtner in diesen Vorbildern sucht, wird vielleicht am explizitesten anhand der Schriften und dem Lebensweg eines Mannes deutlich, auf den er sich immer wieder beruft: Jakob Levy Moreno. Morenos Weg vom expressionistischen Dichter im Wien der zehner und zwanziger Jahre über Experimente mit dem Stegreiftheater zur Begründung des Psychodramas rezipiert Pörtner als Modell einer Wendung von der Literatur ins Leben. So wollte sich Moreno auch selbst in seinem programmatischen *Königsroman* verstanden wissen, aus dem Pörtner zustimmend zitiert.

«Das Buch ist ein Werkzeug, aber nicht wie es die Hand, die Stimme oder das Auge des Menschen ist, sondern fremd und ohne erwärmende Beziehung, denn über allem Sichtbaren ist unser Menschengesicht, über allem Hörbaren die Menschenstimme...»¹¹⁰

Die Überlebtheit des Buches wird in einem Buch beschworen – eine paradoxe Figur, die Pörtner sein Leben lang beschäftigt hat. Er zeigt ein Bewusstsein dieses Missverhältnisses, wenn er schreibt:

Es ist bisher noch nicht hinreichend bedacht worden, was zu Beginn unseres Jahrhunderts mit der Kunst und der Literatur geschah. (Ich vermute, das liegt daran, daß sich weiterhin Akademiker mit der Ästhetik und Poetik befassen und natürlich nicht ihre Position selbst vernichten können, wie es diese Konzeption fordert.) Die sogenannten «Künstler» haben das Ende der Künstlerästhetik erkannt und haben diesen Namen abgelegt wie auch das Werkeschaffen in Frage gestellt, wenn auch zuerst in den Werken selbst.¹¹¹

¹⁰⁷ Paul Pörtner: Zur Theaterkonzeption Alfred Jarrys. In: Neue Zürcher Zeitung. 26.11. 1972. Ders.: Spontane Literatur. In: Protokolle. H. 1. 1978. 259-278. Künftig zitiert: Spontane Literatur.

¹⁰⁸ Alfred Jarry: Bürger Ubu. NDR 1977. Regie: Paul Pörtner. Musik: George Gruntz. [Dt. Bearbeitung von *Père Ubu*]. Antonin Artaud: Es gibt kein Firmament mehr. WDR 1972. Stimme: Roy Hardt. [Dt. Bearbeitung von *Il n'ya plus du firmament*]

¹⁰⁹ Z.B. in Dadaphon (WDR 1974) und der WDR-Sendereihe *Stereophone Literatur* mit Beiträgen u.a. zu Gertrude Stein (1971), Kurt Schwitters (1971), Herwarth Walden (1973) und Jakob von Hoddis (1973).

¹¹⁰ Jakob L. Moreno: Der Königsroman. Potsdam 1923. Zit. nach: Spontane Literatur. 260. Pörtner gibt keine Seitenzahl an.

¹¹¹ Spontane Literatur. 265.

Bedeutet dies nun, dass die noch verbliebenen Künstler ihr Werk allmählich selbst obsolet machen sollen, indem sie es zunehmend ins Leben entgrenzen? Falls ja, hat Pörtner selbst diese Konsequenz nicht gezeigt. Er blieb Künstler bis zu seinem Tod, flankiert durch Tätigkeiten im Hörspiel- und Literaturbetrieb als Dramaturg¹¹², Featureautor, Regisseur, Herausgeber und Publizist. Vor dem Hintergrund seines Zweifels an der Dignität der „Konservenkunst“, wie er sie mit Moreno gern nannte, wurden ihm aber seine eigenen Werke immer aufs neue problematisch. Stärker als bei anderen Autoren lässt sich seine Arbeit als eine Folge von Ausbruchsversuchen aus der Kunst mit der Kunst interpretieren.

Regionalsprache

Eine der Türen, die aus Pörtners Sicht vom Haus der Kunst nach draußen führen, ist die Sprache, die ihn in seiner Kindheit und Jugend umgeben hat: Elberfelder Platt – und ganz generell volkstümliche und regionale Sprachwendungen. Dieser Zug wird in der Rezeption Pörtners oft unterbelichtet. Der Ruf der Biederkeit, des Konservativismus und der Harmlosigkeit, in der Mundartdichtung und auch das Dialekthörspiel stehen, passt nicht zu Pörtners Rang als Neuerer und Experimentator, den er sich mit den *Schallspielstudien* erworben hat. Pörtner selbst aber weist häufig auf die Bedeutung des Regionalsprachlichen für seine Arbeit hin, ausführlich etwa in dem Aufsatz „Hinwendung aufs Naheliegende – Über den literarischen Regionalismus“¹¹³.

Interesse für Regionalsprache ist nicht identisch mit Konservativismus. Bei Pörtner sind es verschiedene Motive, die sein Interesse bestimmen, und verschiedene Verfahren, mit denen er Mundart in sein Werk integriert. In seinem Regionalismus-Aufsatz studiert er Dialektpassagen bei Else Lasker-Schüler und kommt zu dem Ergebnis, dass sie in ihren Briefen reiner und natürlich ausfallen als in ihrem literarischen Werk. Der Bogen zum

¹¹² Seit 1976 war Pörtner beim NDR als Dramaturg eingestellt. Vgl.: Zu Anfang. Paul Pörtners Eintritt in die Hörspielredaktion. In: Norddeutscher Rundfunk. Informationen Nr. 28. 8.7. 1976. Zit. nach: Paul-Pörtner-Archiv, Stadtbibliothek Wuppertal. Da 87,1.

¹¹³ In: Walter Först (Hg.): Leben, Land und Leute. Köln 1968. 179-192.

Expressionismus und zu Tendenzen der literarischen Neuerung ist damit geschlagen: Dialekt als herzens- und alltagsnahe, literarisch unverbildete Sprache. Reine Dialektdichtung ist bei Pörtner jedoch selten.¹¹⁴ Er neigt auch weniger als Lasker-Schüler und die romantischen Entdecker der ‚Volkspoesie‘ zur Verklärung der Heimatsprache. Das proletarische Milieu etwa in den Romanen *Gestern* und *Tobias Immergrün* ist keine geborgene Welt. Die Stammtischkumpanen klopfen reaktionäre Sprüche, die Bergbaukumpel quälen sich gegenseitig mit wüsten Streichen. Mit dem Dialekt, so zeigt Pörtner, kann man vieles drastischer, derber, auch – wenn es um Erfahrungen aus der Alltagswelt geht – differenzierter und deutlicher sagen als in der Hochsprache. Man kann aber auch mit schablonenhaften Redensarten das Wahrgenommene in eine enge und muffige Welt einsperren. Das zeigen viele listenartige Montagen von Spruchweisheiten, die auch bei Paul Pörtner zum festen Repertoire gehören.

Dialektpassagen tauchen in der Regel als Elemente längerer Mischtexte auf, die außerdem noch aus redensartlichem Material, essayistischen Reflexionen, lyrischer Sprache und Sprachspielen bestehen können. Der Zusammenhang bringt jeweils die Mundartäußerungen auf; oft ist es ein autobiographischer, zum Beispiel, wenn in dem Hörspiel *Evokationen* Kindheitserinnerungen gestreift werden. ‚Volkstümliche‘ Elemente sind keine Gegenposition zu den Sprach- und Stimmspielen. In *Dadaphon* regt Pörtner seine Schauspieler dazu an, im Geist von Dada zu improvisieren.¹¹⁵ Auf der Aufnahme kann man hören, wie die Darsteller nach einiger Zeit ins rheinische Idiom verfallen – auf einmal klingt Dada nach Karneval!

Was Pörtner in seinen Hörspielen sucht, sind tiefere, ursprünglichere, auch emotionalere Schichten der Stimme – wie immer problematisch diese Kategorien auch sein mögen. Dialektsprache, wenn sie nicht gekünstelt ist, hat eine Nähe zum Sprechen *in statu nascendi* – ein zentraler Begriff in Pörtners Stimmästhetik, auf den im übernächsten Kapitel zurückzukommen sein wird. Wer unverblümt in seiner Muttersprache spricht, klingt vollkommen anders als ein geschulter Rundfunksprecher. Pörtner entdeckt hier eine Qualität des Unreinen und nicht Normierten.

Auch andere Autoren der sechziger und siebziger Jahre haben sich übrigens mit Dialekten befasst. Reiner Werner Fassbinder und Herbert Achternbusch, beide nicht unbedingt als Hörspielautoren bekannt, haben ihre

¹¹⁴ Beispiel im Hörspielschaffen: Gew et Sengen draan. WDR 1973.

¹¹⁵ Paul Pörtner: *Dadaphon*. WDR 1974. Musik: Manfred Niehaus.

antinormative Gesinnung mit dem Einsatz des Bayrischen in frühen Hörspielen zum Ausdruck gebracht.¹¹⁶ Auch in *One Two Two* von Kriwet gibt es kurze Mundartpassagen, die der Autor ausdrücklich als Affirmation des Dialekts verstanden wissen will.¹¹⁷ Es würde sich lohnen, eine kleine Geschichte der Dialekte im Neuen Hörspiel zu schreiben und dabei zu fragen, welche Impulse für das traditionelle Mundarthörspiel fruchtbar gemacht werden könnten.

Improvisation und Mitspiel

Dass künstlerische Arbeit sich zu Büchern, Bildern, Filmen, Tonbändern – oder, emphatischer: Werken – verdinglicht, macht nur einen Teil ihres Charakters aus. Im zwanzigsten Jahrhundert wurde von Künstlern und Forschern stark der performative Aspekt betont, also etwa die psychischen Energien des Künstlers während der Produktion, die situativ wechselnden Aufführungen und Interpretationen bei Musik- und Theateraufführungen, die in der Zeit sich wandelnden Beziehungen zwischen Autor, Werk, Publikum und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, auch das Altern der Werke. Kunst wird immer mehr als Prozess verstanden, ob man diesen nun in Diskursen oder Zeichenströmen sich vollziehen sieht.

Paul Pörtner hatte es bei seiner Beschäftigung mit der Geschichte der Avantgarde nicht nur mit Gedichten, Dramen und Prosa zu tun, sondern auch mit der Ursonate von Kurt Schwitters, Rezitationen von Raoul Hausmann oder den Schreivorträgen Anonin Artauds. Diese Darbietungen sind schlecht oder gar nicht dokumentiert, gerade deswegen aber erregen sie Interesse. In ihnen lässt sich ein besonders vitaler Bereich der Bewegung vermuten, der sich nur dem Begeisterungsfähigen erschließt. Die Faszination am Spontanen lebt zu einem guten Teil von der Legendenbildung – so auch in einer Urszene, die Pörtners Vorbild Moreno zur Begründung des Improvisationstheaters geführt haben soll.

¹¹⁶ Rainer Werner Fassbinder: *Iphigenie auf Tauris*. WDR 1971. Achternbusch kann in seinem Gesamtwerk als ein Muster für Dialekteinsatz jenseits von sentimentaler oder platt-komödiantischer Heimdichtung gelten.

¹¹⁷ Z.B. 1, 116“-120“.

Moreno vergißt nie die Kinder, mit denen er im Wiener Augarten 1910 spielte. Sie lehrten ihn spielen, d.h. mit dem vollen Ernst des Lebendigseins: Schein und Sein sind eins, das Spiel realisiert die Phantasie, verkörpert das Unbewußte, stellt den Traum leibhaftig vor.

Moreno, ein Student mit wallendem Vollbart, klettert auf Bäume und sammelt die Kinder um sich. Sie meinen, er sei ein Indianer, ein Baum-Mensch.¹¹⁸

Was macht die Spontaneität aus, die von Mythen wie diesem umgeben ist? Auch hier beruft Pörtner sich auf Moreno.

„Spontaneität ist – nach Morenos Definition – eine Kernenergie des Lebens, die in reiner Form nicht darstellbar ist. Auf den Menschen bezogen, ist sie im Handeln wirksam [...]. Es ist zu beachten, daß Moreno nicht von Aktionen, sondern Reaktionen spricht und nicht Neuheit (Originalität) als Kennzeichen des Spontanen nimmt, sondern auch das «angemessene Verhalten». In dieser Grundbestimmung hat «spontan» nichts mit Kunst zu tun, sondern mit sozialen Verhältnissen.“¹¹⁹

In der Anwendung durch Moreno und seinen Nachfolger Pörtner aber soll die Spontaneität die Kunst neu beleben. Aus dieser spezifischen Annäherung von Kunstpraxis und Lebenskunst ergeben sich Probleme, die in den folgenden Kapiteln weitergedacht werden. Hier geht es zunächst darum, wie Pörtner die bei Moreno und anderen rezipierten Ideen von Spontaneität und Improvisation in seiner Arbeit umsetzt.

Eine Praktik, die seinem Bedürfnis nach Publikumsresonanz entgegenkommt, sind die Mitspiele. *Scherenschnitt*, ein als Hörspiel und Theaterstück realisierter Kriminalplot, bei dem das Publikum telefonisch bzw. vor Ort sich an der Suche nach dem Mörder beteiligen kann, ist Pörtners erfolgreichstes Werk.¹²⁰ Mitspiele verlaufen nach strengen Regeln. Eine Formalisierung des Ablaufs ist notwendig, um nicht vorhersagbare Publikumsbeteiligungen integrieren zu können.

In mehreren Hörspielen hat Pörtner mit Jazzmusikern zusammengearbeitet, deren Domäne die Improvisation ist. Zu nennen sind beispielsweise George Gruntz für die Adaptionen von Jarry und Artaud und Pierre Favre für das

¹¹⁸ Paul Pörtner: Vom Ruhm eines Dichters, den keiner kennt. Jakob Levy Moreno, Lyriker, Gott-Entdecker und Erfinder des Psychodramas. In: Die Weltwoche. 18. Februar 1976. 29

¹¹⁹ Spontane Literatur. 261f.

¹²⁰ Paul Pörtner: Scherenschnitt. Kriminalstück zum Mitspielen. Köln 1963.

Hörspiel *Ich Du Er Sie Es*.¹²¹ Gerade in der letzteren Produktion folgen die Musiker keiner Komposition, sondern reagieren spontan auf den parallel ablaufenden Dialog.

Die Zusammenarbeit mit den Akteuren des Roy Hart Theatres führt vom Thema Improvisation direkt zum Thema Stimme. Roy Hart ist der Schüler des Gesangspädagogen Eric Wolfsohn. Er steht für eine Stimmschule, die Kunst und Therapie in engsten Zusammenhang bringt und in anderen Schulen verpönte Stimmäußerungen wie Schreien, Röcheln, Stöhnen und dergleichen in den Mittelpunkt stellt. Pörtner hat Roy Hart und den Mitgliedern seiner Gruppe nicht nur mehrfach tragende Rollen in Hörspielen und Theaterproduktionen gegeben. Er hat die Gruppe auch selbst in London aufgesucht, an stimmtherapeutischen Sitzungen teilgenommen und seine Erfahrungen dabei literarisch protokolliert.¹²² Stimme war Pörtner nicht nur künstlerisch, sondern auch persönlich ein zentrales Thema. Weit mehr als die beiden anderen vorgestellten Autoren hat er sich mit dem Phänomen Stimme beschäftigt und an ihm abgearbeitet.

Stimme

Zwischen *melos* und *logos*

Ich ließ mich immer von seiner Stimme einlullen, der melodiöse Singsang nahm mich gefangen, das hochgemute Getöse, Gebibber, Gewimmer. Berta fragte mich aus, sie traute mir nicht über den Weg, wollte den Inhalt der Predigt wissen: ich strengte mein Gedächtnis an, bekam nur Laute zu fassen, stotterte Satzketten, versuchte zu erraten. [...] Ich nahm mir vor, das nächste Mal besser aufzupassen, aber wieder zerrannen mir die Worte wie Schwaden, ich hörte immer nur die Orgel, den Drommetenschall, die Harfenstimme: die Stimme aus dem Dornbusch, die Stimme aus der Wolke, die Stimme aus dem Grabe. Döskopp, stieß mich Berta in die Seite, träumste Nümmerchen? Nein ich betete.¹²³

¹²¹ Paul Pörtner: *Ich Du Er Sie Es*. NDR 1977.

¹²² Er berichtet davon in: Paul Pörtner: *Die menschliche Stimme*. NDR 1974.

¹²³ Paul Pörtner: *Gestern*. Roman. Köln u. Berlin 1965. 37f.

Hier ist autobiographisch verankert, was Pörtner in zahlreichen Werken an Stimmen interessiert hat: dass man sie gegen ihren Wortlaut und über ihn hinaus als akustisch-emotionale Impulse hören kann. Der Widerstand gegen die Autorität des *logos* ist ähnlich wie in *Tobias Immergrün* in das Gewand der Naivität gekleidet: als träumende Unkonzentriertheit. Pörtner etabliert ein doppelgesichtiges Dichterego. Es ist für wortlose Sprachklänge empfänglich und doch imstande, über sie wortreich Auskunft zu geben. Damit hat er seine Doppelsexistenz als Hörspielmacher *und* Literat vorformuliert. Stimmen sind ihm Material und Thema seines Schaffens, sie existieren real-akustisch und übertragen-metaphorisch.

An der *Schallspielstudie 1*¹²⁴ lässt sich gut zeigen, wie die Arbeit mit Klängen, Generatoren, Filtern und dem Mischpult von Vorstellungen vorgeformt ist, die in der Literatur gewonnen wurden. Sie besteht aus dem Monolog einer gelähmten Frau in ihrem Zimmer, die von Vereinsamung und Angstzuständen heimgesucht wird. Diese Szene läuft bei identischem Wortlaut in vier Variationen ab, in deren Verlauf die Stimmlaute und Geräusche immer radikaler manipuliert werden. Die letzte Variation zeigt ein rein musikalisches Klangbild. Aber auch sie ist nicht frei von Worten: Pörtner liefert sie im Begleittext.

Erst in der vierten Phase scheidet die Sprache ganz aus: jetzt sprechen Tropfen, Tropfen schreiten, Tropfen lachen, Tropfen zerscherben, die Schritte tropfen, die Schritte singen, die Schritte lachen, die Scherben schreien, das Lachen zerpringt. Das Lachen singt, überflutet von Tropfenschritten und Lachtropfen.¹²⁵

Diese Äußerung gehört mit zum Werk. Es war regelmäßige Praxis von Paul Pörtner, seine Hörspiele vor oder nach der Sendung zu kommentieren beziehungsweise mit schriftlichen Äußerungen zu flankieren. Natürlich sind die Erklärungen nicht stilidentisch mit seiner Prosa. Pörtner weiß um ihre Funktion als Einleitung und Hilfe und kennt durchaus den sachlichen, deskriptiven, auch didaktischen Ton. Aber immer wieder geraten sie ihm zumindest phasenweise zu poetischen Fortspinnungen und Rahmungen seiner Rundfunkarbeiten. In anderen Hörspielen sind sie Teil des radiophon aufbereiteten Hörspieltextes, etwa in *Evokationen* oder *Hieronymus im Gehäuse*. Das obige Zitat arbeitet mit Stilmitteln wie Oxymoron, Parataxis, Synästhesie und Themen wie Krankheit,

¹²⁴ BR 1964.

¹²⁵ Schallspiele/ Eine neue Hörspielform. 95.

Wahnsinn und Kontrollverlust. All das kann man auch in seiner Prosa nachlesen.

Ein weißes Gesicht beugte sich über ihn, er sah in die Weiße eines Augapfels ohne Pupille, hörte eine weiße Stimme, die wie splitterndes Glas klang. Er behielt ihr Klirren und Zerscherben im Ohr, lag unter der Bettecke wie unter einem Wespenschwarm, aus dem es ihn stach. Tobias fiel in einen tauben Schlaf, der ihn hinabschleuste in eine sandige Tiefe. Wasser wollte er rufen, aber brachte nur nur gurgelnde Laute hervor. Kellen voll Sand bekam er zu trinken.¹²⁶

Sprache und Stil stehen unverkennbar in der Tradition des Expressionismus, dem Pörtner als Herausgeber und intimer Kenner eng verbunden war. Diese Sprache prägt auch seine Hörspielerläuterungen, und im Geist dieser Sprache bedient er die Apparaturen des Hörspiels. Den gleichen Prozess konstatiert er auch bei seinen Vorbildern. An mehreren Stellen formuliert er den Gedanken, dass Dichter wie Mallarmé, Gertrude Stein oder Schwitters die ästhetischen Grundzüge der Radiophonie bereits vor ihrer technischen Realisierbarkeit antizipiert haben.¹²⁷

Pörtner ist ein Mann des Wortes, das zeigt schon ein Blick auf den bloßen Umfang seiner Tagebücher und Notizen. Gleichwohl zieht es ihn zu den Grenzen des Wortes, zu dem, was man schon gesagt hat, wenn man eingeatmet und noch kein Wort gesprochen hat. Das Pendeln zwischen *logos* und *melos*¹²⁸ prägt sein Werk. In vielen Hörspielen äußert es sich in essayähnlichen Mischformen aus Schallspielen und reflektierendem Text. Es gibt kein Hörspiel oder Feature von Pörtner, in dem das Wort keine bedeutende Rolle spielt. Selbst bei den mit extremen akustischen Verfremdungsmitteln arbeitenden Schallspielstudien 2 und 3 sind die zugrundeliegenden und begleitenden Texte von enormer Bedeutung, wie unten zu zeigen sein wird. Mir scheint, dass Pörtner deswegen so radikal und über Jahre hinweg mit akustischen Desemantisierungstechniken experimentieren konnte, weil er sich des hohen Stellenwertes der Worte trotzdem sicher war.

¹²⁶ Paul Pörtner: Tobias Immergrün. Roman. Köln u. Berlin 1962. 114.

¹²⁷ Z.B. Paul Pörtner: Technik im Hörspiel. In: Neue Zürcher Zeitung. 26.7. 1968. Künftig zitiert: Technik im Hörspiel.

¹²⁸ Vgl. zu diesem Begriff die Ausführungen im Kriwet-Kapitel „Stimmtheorien“.

in statu nascendi

Worin aber besteht die Faszination des Stimmklangs für Pörtner? In den Erklärungen, die er selbst gibt, findet sich mehrfach der Ausdruck *in statu nascendi*. Diese Wendung taucht häufiger in der Literatur des 20. Jahrhunderts auf, wenn es um gesprochene Sprache geht. Elias Canetti etwa schreibt über die Worte eines gelähmten Freundes: „Alles was ich über ihn erfuhr, kam aus seinem Mund und war dadurch bedeutungsvoller, als wenn ein anderer es gesagt hätte; denn die Kraft seines Hauchs, der von weit innen kam, gab seinen Worten eine eigene Atemgestalt. Es waren Worte *in statu nascendi*, sie breiteten sich aus wie warmer Dampf, wenn sie seinen Mund verließen, und fielen nicht als fertiges Geröll heraus wie bei uns anderen.“¹²⁹ In diesen Metaphern zeigt sich vieles von dem, was auch Pörtner und andere Künstler anspricht: auf der einen Seite das Fluide, Unfertige, die Spuren des Werdens und das Potential der Veränderbarkeit, eben der Geburtszustand von Worten und Klängen; auf der anderen Seite das Schwache, Verletzliche, auch Abnorme. Die Figuren, denen ein Sprechen *in statu nascendi* attestiert wird, sind überaus vital, aber sie sind auch krank. Antonin Artaud verbrachte einen Gutteil seines Lebens in Nervenheilstätten, Thomas Marek, von dem Canetti berichtet, war am ganzen Körper gelähmt. Petra Maria Meyer bringt den Begriff *in statu nascendi* in Verbindung mit ihrem Konzept von Körperstimmen, die sich in eruptiver Weise von schmerzhaften ‚Einschreibungen‘ befreien müssen.¹³⁰ Der Begriff ist nicht automatisch an Grenzsituationen des Schmerzes oder des Wahnsinns gekoppelt. Pörtner erwähnt ihn in Zusammenhang mit Lautpoeten, die das Sprechen *in statu nascendi* gleichsam professionalisiert haben. Nicht der Lautartistik aber gilt sein primäres Interesse, sondern den Quellen, die er dahinter vermutet: der animalischen Unmittelbarkeit, der Kindlichkeit. „Was das Kind, das sprechen lernt, in der Didaktik der Artikulation verlernt, ist ebenso elementare Sprache wie die ursprüngliche Lautzeichensprache (Onomatopoesie). In allen unmittelbaren Äußerungen des Lebens wird diese Ausdruckssprache laut. Auch in der menschlichen Kommunikation sagen die Lautgesten und Intonationen, die Dynamik des Sprechens mehr aus als die wörtliche Rede.“¹³¹

¹²⁹ Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt a.M. 1982. 313.

¹³⁰ Meyer 112.

¹³¹ Spontane Literatur. 266.

Technische Bearbeitung

Für den Hörspielmacher Pörtner stellt sich die Frage, wie diese flüchtigen Qualitäten auf Tonband festgehalten und in eine künstlerische Arbeit integriert werden können. Grundsätzlich gibt es drei Verfahren: Improvisation, Originaltöne und technische Bearbeitung. Sie werden häufig kombiniert. Am meisten aufgefallen ist Pörtner mit dem überaus experimentierfreudigen Einsatz der Studioteknik. Die Frage liegt nahe, ob wortverstümmelnde Schnitte oder verzerrende elektronische Effekte nicht gerade improvisationsfeindlich sind und vom *melos* der natürlichen Stimme ablenken. Zur grundsätzlichen Rolle von Technik äußert sich Pörtner mit der spätavantgardistischen Nüchternheit, die sich schon bei Kriwet beobachten ließ.

„Die Mittel der Vermittlung werden in der Radiophonie nicht zur bloßen Uebertragung von Vorgeformtem benutzt (Transmission von literarischen oder dramatischen Werken), sondern zur Produktion von Kompositionen, die erst durch die Technik zustande kommen. Die Geringschätzung der Technik ist ebenso unrealistisch wie die Ueberschätzung: die Maschinenromantik der Konstruktivisten gehört ebenso der Vergangenheit an wie die Exklusivität der abstrakten Geistigkeit, die sich in einer Literatur für Literaten selbst genügt.“¹³²

Wer mit Technik arbeitet, weiß, dass sie eine Erweiterung, aber keine grundsätzliche Erneuerung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten darstellt. Man kann mit ihr gute und schlechte, phantasievolle und banale Ergebnisse erzielen. Und es bedarf einer permanenten Abstimmung zwischen dem Autorenwillen und den Zwischenergebnissen der technischen Operationen, die man durchaus Improvisation nennen kann.

Der Komponist wie der Autor sind [...] auf das Angebot des Toningenieurs angewiesen: sie wählen aus den erzeugten Klangspektren und Modulationen aus, was ihren Vorstellungen entspricht: dabei entsteht eine Spannung zwischen Erinnerung und Erwartung: Erinnerung an den notierten Entwurf, an die Konzeption und Erwartung der lautlichen Sensation, die das Notierbare übertrifft. Es ist also eine improvisatorische Methode: der Zufall spielt mit – innerhalb gesetzter Grenzen.¹³³

¹³² Technik im Hörspiel.

¹³³ Paul Pörtner: Schallspiel-Studien. In: Schöning 1970. 58-70. [Revidierte Fassung eines Vortrags auf der Frankfurter Hörspieltagung 1968] Hier 64.

Offensiver Einsatz der technischen Möglichkeiten bedeutet den Versuch einer medien-spezifischen Verfahrensweise: was vorhanden ist, soll auch für den poetischen Prozess genutzt werden. Das Spiel mit Sprache ist musikalisch inspiriert, ohne je ganz Musik zu werden. Mit den technischen Mitteln kann man akustische Spannungszustände herstellen, die den Gehalt der Texte radiophon fortzuschreiben. Pörtner nennt etwa die Isolation und Hervorhebung von Artikulationsgeräuschen im Sinne eines Sprechens in statu nascendi oder die Simulation von Fremdheits- und Entgrenzungszuständen durch wortinternen Schnitt.¹³⁴ Viele der entsprechenden Kunstgriffe werden in der nachfolgenden Höranalyse untersucht. Spiel mit Technik ist nicht gleichbedeutend mit Collage oder experimentellen Formen. Pörtners Adaption von Jarrys *Père Ubu*¹³⁵ ist ein gutes Beispiel dafür, dass man Stimmverfremdungen auch im erzählerischen Hörspiel wirkungsvoll einsetzen kann. Das groteske und brutale Personal von Alfred Jarrys Drama lädt dazu ein, die Stimmen mit einer Fülle elektronischer Verzerrungen zu maskieren. Dabei werden auch rolleninterne Diversifikationen vorgenommen, etwa die Spaltung Vater Ubus in die ruhige Stimme seiner Selbstgespräche und den fratzenhaften Ton, den er als Folterknecht annimmt. Hier werden die Texte nicht zerschnitten, sondern durch situationsangepasstes Hinzufügen von Soundeffekten bearbeitet. So unterstützt und verstärkt die Elektronik die Rollenangebote der Schauspieler.

Bei all dem ist wichtig, dass der Autor Paul Pörtner die letzte Entscheidung hat, auch wenn die Arbeit der Schauspieler und die Hinweise des Toningenieurs viele Vorentscheidungen treffen. Die Hörspielarbeit im Studio unterscheidet sich nicht so grundsätzlich von anderen künstlerischen Arbeitsformen, wie das im Umfeld des Neuen Hörspiels oft behauptet wurde. So wie bei aller Betonung des *melos* der *logos* immer präsent bleibt, bleibt auch jenseits von Improvisation und Teamarbeit die Rolle des Autors unangefochten.

Grenzen der Spontaneität

Damit stößt Pörtner innerhalb des Hörspiels noch einmal an die Grenze, an der er beim Übergang vom Buch ins Hörspiel stand. Noch einmal geht es darum,

¹³⁴ Vgl. die gesprochene Einleitung zur *Schallspielstudie 1*.

¹³⁵ Alfred Jarry: *Bürger Ubu*. NDR 1977. Regie: Paul Pörtner. Musik: George Gruntz.

Emotionen, Spannungen, Affekte des Augenblicks einzufangen. Zwar hängt Pörtner keinem blinden Authentizitätsglauben an, dann wäre Hörspiel auch das falsche Medium für ihn. Er weiß, dass Stimmen nicht nur ge-, sondern auch erfunden werden müssen und dass die Technik der Schallübertragung ein Parameter dieser Erfindung ist, solange man fürs Hörspiel arbeitet. Aber er ist mit den Ergebnissen seiner technischen Experimente nicht zufrieden, sie sind ihm noch nicht unerhört, noch nicht direkt und schlagend genug. Aus mehreren Äußerungen spricht eine gewisse Enttäuschung über das Desinteresse des Publikums: „Meine Begeisterung beim Machen entsprach keineswegs der Begeisterung beim Hörer.“¹³⁶ Er sucht mehr Spontaneität und Unvorhersehbarkeit der Ergebnisse bei Projekten mit improvisierenden Gruppen. Als Beispiele nennt er die Hörspiele *Ich spreche ich höre*, *Es gibt kein Firmament mehr*, *Spiel für sieben* und *Tierspiel* sowie eine Radiosoirée über Moreno und das szenische Gedicht *Ich bin* für das Roy-Hart-Theatre.¹³⁷ Dieser Strang von Pörtners Hörspielschaffen wäre eine eigene Untersuchung wert und würde eine eigene Untersuchungsmethode erfordern. Ich konzentriere mich mit *Alea* auf den Aspekt, bei dem die operative und gestaltende Nachbearbeitung durch den Autor überwiegt.

Pörtner ist allerdings auch mit diesen Versuchen nicht zufrieden. Er verlegt sein Ideal eines Stimmenspiels in den Konjunktiv eines noch herzustellenden Werks.

Die Domäne der akustischen Poesie könnte erschlossen werden und das, was ich bisher nur im elektroakustischen Schallspiel anging, könnte durch die menschliche Stimme, soweit sie als Schallphänomen gelten kann, bereichert werden, lebendiger und konkreter gefasst werden als in der technischen Modulation und Transformation. [...] Ich kann mir ein Hörspiel vorstellen, in dem Stimmcharaktere, Stimm-Masken, Stimmfiguren eine ähnliche Rollenvielfalt anlegen wie im Worthörspiel und die Auseinandersetzung dieser unterscheidbaren, genau konturierten Stimmen ein Spiel ergeben, das spannend und nachvollziehbar ist.¹³⁸

Ein solches Stimmenspiel bleibt ein lohnendes Projekt auch für künftige Hörspielmacher. Dass Pörtner es aus seiner Sicht nicht gelungen ist, liegt aber möglicherweise nicht am Fehlen von Tatkraft, sondern an der immanenten

¹³⁶ Paul Pörtner: Keine Experimente mehr? In: Schöning (Hg.) 1982. 263-271. Hier 269.

¹³⁷ Spontane Literatur 273-276.

¹³⁸ Spontane Literatur 276.

Problematik des Ziels. Pörtner will weg von erkünstelten Stimmen. Sein Plan ist es, Menschen an Grenzsituationen zu führen, in denen sie ihre Stimmen nicht mehr verstellen können. Er sucht nach akustischen Dokumenten vollkommener Spontaneität, um sie ins Hörspiel zu überführen. Hier aber treten ethische und auch perzeptive Probleme auf. Das Wesen des Spontanen liegt ja gerade im Transitorischen. Will man es festhalten, gerät man leicht in die Rolle des Voyeurs oder Ausbeuters. Auf Bild- und Tondokumenten gebannt ist das Spontane nicht mehr spontan. Dem Betrachter oder Hörer fehlt die Beteiligung an der konkreten Situation. Es spricht für Pörtners hochreflektierte Arbeit, dass er auch diesen Widerspruch in seinem Werk zutage treten lässt. In dem Hörspiel *Evokationen* tritt die Figur eines impulsiven, am Rand der Geisteszerrüttung sich bewegenden Mädchens auf, das für die Hauptfigur, einen Autor, zeitweilig Quelle der Inspiration ist. Die Konstellation ist vergleichbar mit André Breton und Nadja Etoilée; für das Interesse der künstlerischen Moderne am Wahnsinn ist sie geradezu topisch. Die Autorenfigur bespricht sich darüber mit einem alter ego, das ihre Handlungen kritisch begleitet.

– Du zitierst sie wie eine Quelle.

– Ich zitiere aus dem Gedächtnis. Für mich war sie leibhaftige Poesie. Sie lebte ihre Einfälle. Sie tat, was ihr in den Sinn kam, spontan.

[...]

– Du warst neugierig. Du hast experimentiert. Wie weit kann man gehen, das Lebendige ausschachten, um etwas zu haben, das man anderen zum Fraß vorwerfen kann. Einen Fall, einen interessanten Fall, einen poetischen Fall.¹³⁹

Sinnlich fassbar werden diese Konflikte beim Hören eines Auszugs aus Pörtners Feature *Die menschliche Stimme*. Minutenlang bringt Pörtner Aufnahmen einer Schreitherapiesitzung unter Anleitung des Stimpfpädagogen Walter Lechler. Die Teilnehmer entblößen sich stimmlich aufs äußerste, sie schreien und weinen unter den antreibenden Kommandos des Therapeuten bis zur Erschöpfung. Zwar haben sie der Aufnahme und ihrer Verwendung im Radio zugestimmt, und es handelt sich um eine informierende, nicht künstlerische Sendung. Dennoch fragt man sich als Hörer (unabhängig von Überlegungen zur Qualität der Heilmethode), ob diese Stimmen irgendjemand anderen außer der Therapiegruppe etwas angehen.

¹³⁹ Transkript aus: Paul Pörtner. *Evokationen*. SWF 1967.

Der Konflikt zwischen Authentizität und künstlerischer Gestaltung ist so alt wie die Kunst selbst. Am Ende kommt es darauf an, die geeignete Kombination zu finden zwischen Idee, Herausforderung von spontanen Handlungen, Verwendung von vorgefundenem Material und Verarbeitung mit allen zur Verfügung stehenden technischen und künstlerischen Mitteln. Pörtner hat ein Leben lang daran gearbeitet. Es kennzeichnet ihn, dass er die Motivation und die Zweifel seines Wegs zum Gegenstand seiner Arbeit gemacht hat.

II. HÖRANALYSE

Die ersten 94 Sekunden von *Alea*¹⁴⁰

Eine Männerstimme spricht den Titel von Mallarmés Gedicht: „Un Coup de Dés“. Fast parallel dazu, nur ganz leicht versetzt, erklingt die gleiche Stimme in deutlich schwächerer Abmischung. Möglicherweise wurde die Doppelung nicht schnitttechnisch, sondern durch einen Hall- oder Echoeffekt erreicht. Die Wirkung ist aber nicht die eines Echos, sondern eher die einer Aufweichung oder Verwaschung der Ausgangslaute. Schon in dieser Titelzeile ahnt man, dass die Stimme Gegenstand extremer tontechnischer Bearbeitungen sein wird.

Nach einer Sekunde Pause setzt das Stimmengewirr ein. Anfangs kann man zumindest Teile des Textes noch verhältnismäßig gut verstehen. Die Stimmen haben keine selbständigen Redeanteile; das Textkontinuum wird ähnlich wie in einer motettischen Chorkomposition von den einander ergänzenden Stimmen gemeinsam getragen. Schlüsselworte wie „Würfelwürf“ und Metaphern eines aufgewühlten Meeres sind vernehmbar, auch Wörter wie „denkt“ oder „Ozean-Ich“, die ein mit sich ringendes Individuum evozieren und mit der Meersituation in Zusammenhang bringen. Wie weit man man diese semantischen Fährten weiterdenkt, hängt vom Vorwissen und auch von der

¹⁴⁰ Hörbeispiel Pörtner 1, CD 1, Track 12. (Vgl. Anm. 2)

Bereitschaft ab, sich auf die Worte einzulassen. Es wäre aber sicherlich ein verfehltes Hören, wenn man in detektivischer Manier versuchen würde, möglichst viele Wörter zu identifizieren. Eine solche Haltung ist nur phasenweise reizvoll, weil man dann genauer hört, wie und in welchem Maß die Worte gebrochen und aufgeweicht werden.

Immerhin: dass das Gedicht einen Würfelwurf und den Zufall behandelt, weiß man schon vom Titel her, und die Grundsituation des aufgewühlten Meeres geht aus den verständlichen Worten klar hervor. Dieses Bewusstsein einer meerartigen Konsistenz liefert ein Assoziationsangebot für die Konsistenz des Gehörten: auch sie macht einen bewegten und fluiden Eindruck.

Dass es sich bei den Stimmen um männliche und weibliche Schauspieler im Studio handelt, wird gleich am Anfang deutlich. Es scheinen nicht allzuviele zu sein. Dennoch ist die genaue Zahl nicht bestimmbar, weil die Stimmen unentwerrbar durcheinandertönen. Der Übergang zwischen Haupt- und Nebstimmen ist fließend. Einige Stimmen transportieren die Worte, von anderen hört man nur Artikulations- und Melosgeräusche. Doch auch die Stimmen im Vordergrund zeigen eine Tendenz, sich im fluiden Stimmengewirr aufzulösen. Ein Grund für diese Verwaschenheit liegt in der gleichzeitigen Existenz zweier Hauptstimmen, einer deutschen und einer französischen, wobei die französische Version etwas leiser gemischt ist. Darüberhinaus werden viele Wörter der Hauptstimmen unmittelbar nach dem Antönen wiederholt. Das resultierende Echo klingt ein bisschen wie Stottern: ein...ein, Wü...Würfel, to...tosend und so weiter. Dieser Effekt prägt das Hörbild. Er ist aber nicht durchgehend, keine Masche, auf die man sich verlassen kann. Damit ist nur eine erste Deformation des Wortlautes beschrieben, der im weiteren Verlauf zahlreiche Varianten folgen werden. Stimmklang und Bedrohtheit einer klaren Artikulation erweisen sich so von Anfang an als zentrale Themen von *A/ea*.

Wie kommt der amorphe Hintergrund aus unverständlichen Stimmklängen zustande? Liegt es an der besonders hohen Zahl von Textschichten? An ihrer unterschiedlich lauten Abmischung? Oder daran, dass immer neue, oft nur sekundenkurze Stimmeinsätze sich in unvorhersehbarer Weise abwechseln und überschneiden? Wahrscheinlich sind alle diese Faktoren beteiligt; es ist nicht möglich, die einzelnen Bestandteile in der Analyse sauber voneinander zu trennen. Deutlich wird jedenfalls, dass es sich um keine reale, sondern um eine studiogenerierte Stimmenansammlung handelt.

Die radikalen Eingriffe haben aber keine totale Anonymisierung zur Folge. Man kennt die Stimmfarben der einzelnen Sprecherinnen und Sprecher heraus; umso besser, je länger man zuhört. Dass es sich um zwei männliche und zwei weibliche Sprecher handelt (die „Schrei-Rhythmen“ von Roy Hart kommen erst später und sind ohne Text), wird man so explizit nicht realisieren. Man wird aber nach längerem Hören zu jedem der vier Stimmen ein Verhältnis ausgebildet haben. Auch wenn man das akustische Geschehen wie eine Geräuschkomposition hört, wird man von der menschlichen Herkunft der Laute nicht abstrahieren können. Sie strahlen eine gewisse Wärme aus und sind doch ein technisches Konstrukt – aus diesem Widerspruch bezieht das Gehörte seine Spannung.

Nach etwa dreißig Sekunden ändert sich das Hörbild. Die Textur wird durchbrochener, Schnittfragmente einzelner Vokale und Konsonanten herrschen vor. Konnte bei den vorangegangenen Echofiguren Stottern assoziiert werden, so wirken die Stimmen diesmal erstickt, weil mit den Schnitten innerhalb des Wortkörpers auch der Atem unterbrochen wird. Diese Phase der Stauung wird nach weiteren zehn Sekunden abgelöst von der Gegenfigur der Aufwallung. Die Stimmen sind wieder weitgehend volltönend zu hören, sie sprechen lauter und gedrängter, und wie als Kommentar dieser Bewegung hört man rasch und eindringlich die Worte „wirbelnd kreisend strudelnd“ von einer Frauenstimme. Alle bisher eingeführten akustischen Muster bestimmen auch die nächste Minute bis zur ersten Zäsur. Worte im Klartext lösen sich ab und mischen sich mit Artikulationsfetzen. Weitere Schlüsselworte wie „Lust“, „Feder im Wind“, „Gespenst meiner selbst“ und „Zufall“ sind zu hören, auch Wiederholungen wie „tosend“ und die aus vielen Schriften Pörtlens geläufigen Assonanzreihen wie „Zufall – Unfall – Unwetter“, in denen auf der Textebene die Alteration des Wortmaterials durchgespielt wird. Bei den Schauspielern läßt sich eine Neigung zur Dynamisierung des Vortrags im Kontrast zum ruhig gesprochenen Anfang feststellen. Kennzeichnend dafür ist die höher ansetzende und dann steiler abfallende Intonation bei vielen Wörtern. Sie wird kontrastierend ergänzt durch eine gleichmütige Männerstimme, die die französische Fassung vorträgt. Wieder bestätigt sich der Eindruck, dass hier nicht bloß abstrakte Wortmusik gegeben wird, sondern auch Elemente der traditionellen Schauspielkunst Eingang finden. Am auffälligsten an dieser Passage ist die Artikulation des Titelwortes „Alea“ bei 1'29“. Sie hebt sich klarer als andere Wörter vom Stimmengewirr ab und macht dadurch einen beschwörenden Eindruck. Bestätigt wird diese exponierte Stellung dadurch, dass zwei Sekunden später

eine Pause folgt und danach die Titelzeile „Un Coup de Dés“ wieder aufgenommen wird.

Zu Pörtners Übertragung und Hörspieleinrichtung

*Alea*¹⁴¹ ist eine radiophone Interpretation von Stéphane Mallarmés Prosagedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* – „Ein Würfelwurf bringt nie zu Fall Zufall“. Die zweite Fassung mit dem Untertitel *Schallspielstudie 3* unterscheidet sich von der vorangegangenen *Schallspielstudie 2* durch noch stärkere Eingriffe in die Wortkörper und damit die Textverständlichkeit. Vergleicht man die in Schönings Anthologie abgedruckte Übertragung Pörtners mit dem französischen Original und der Übersetzung von Gerhard Goebel in der Mallarméausgabe von 1993, dann wird schnell deutlich, dass aus Mallarmés Vorlage ein Pörtner-Text wurde. Sein Verlauf orientiert sich grob an der Vorlage, übersetzt aber keineswegs Wendung für Wendung, sondern assoziiert einzelne Wörter oder Passagen zu graphisch angeordneten Wortfeldern aus. Wer schon andere Texte von Pörtner gelesen oder gehört hat, erkennt die langen, redundanten, listenartigen Assonanz- und Assoziationsreihen sofort als typische Stilmerkmale wieder. ‚Stilmerkmale‘ impliziert in diesem Fall nicht nur, dass der Autor anhand von ihnen identifiziert werden kann. Man kann ihn, genauer gesagt seine Reflexionsbewegung, in diesen Merkmalen auch *lesen*. Das gilt umso mehr für das Abhören der Radiosendung, bei dem man den Rhythmus des Textes oft besser versteht als seinen Wortlaut.

Auch die Anordnung des Textes wurde verändert. Im Original kann man, wenn man möchte, trotz der sternbildartigen Aufstellung eine eindeutige Leserichtung aufrechterhalten. Versucht man Pörtners Fassung laut zu lesen, verfällt man rasch in die improvisatorische Haltung, die auch die Schauspieler zu leisten hatten. Wenn etwa zwei, drei oder mehr vertikale Wörterkolonnen nebeneinanderstehen, entsteht ein Konflikt zwischen der üblichen horizontalen Leserichtung in Zeilen und der graphisch suggerierten Leserichtung in Kolonnen. Als Vorleser kann man sich nun entweder konsequent für die

¹⁴¹ Paul Pörtner: *Alea*. Schallspielstudie 3. [Auch unter dem Titel: *Un Coup de Dés*] BR/WDR/ SR 1970.

horizontale oder vertikale Richtung entscheiden, wobei man die jeweils benachbarten Wörter unwillkürlich mitliest, oder nach Belieben zwischen beiden Varianten hin- und herspringen und dabei einzelne Wörter wiederholen oder auslassen. Sind die Kolonnen auch noch durch unregelmäßige Einrückungen auseinandergezogen, verliert man völlig den Blick für die ‚richtige‘ Abfolge. Man ist nun gezwungen, die Entscheidung für diese oder jene Reihenfolge nach Impuls und Laune zu treffen. Aus dieser Übung kann ein privates Heim-Schallspiel werden, dem Pörtner sicherlich dieselbe Gültigkeit zugebilligt hätte wie seiner akustischen Fassung.

Ich verzichte hier auf eine breite Diskussion des Mallarméschen Gedichtes und glaube das tun zu können, weil es sich angesichts der anverwandlenden Textbearbeitung und der radikal radiophonen Umsetzung mehr um eine Inspirationsquelle als um eine wirkliche literarische Vorlage handelt. Natürlich gäbe es Interessantes über Pörtner und Mallarmé zu sagen, aber das beträfe eben Pörtner und Mallarmé und nicht den Fokus dieser Arbeit, die Möglichkeiten radiophoner Stimmeninszenierung. Der Text wird dort behandelt, wo er relevant wird: innerhalb von Pörtners Hörgeschehen. Zur Einführung sei nur eine Interpretation Pörtners über seine Umsetzung des Gedichtes zitiert.

So kam eine Dramatisierung zustande, die wohl einigen Kennern Mallarmés unheimlich war: die Distanziertheit und Purheit der literarischen Vorlage wurden hier aufgehoben. Es war halt ‚meine Version‘: ich las aus dem Gedicht das Scheitern der Vernunft, das Ende von Sprache und Orientierung im Todeskampf heraus. Und ich deutete den Satz «Nie wird das Denken den Zufall besiegen» als eine Sentenz der äußersten Verzweiflung: als Wahrsage einer Katastrophe.¹⁴²

Makrostruktur

Seine Produktions- und Sendegeschichte weist *Alea* als work in progress aus. 1964 begann die Arbeit¹⁴³, 1965 wurde eine erste Fassung als *Schallspielstudie 2* gesendet. Die *Schallspielstudie 3*, auf die sich Pörtners Partitur in Schönings Anthologie des Neuen Hörspiels bezieht, ist zwar die

¹⁴² Gespräch Reinhard Döhl mit Paul Pörtner im WDR 1981. In: Döhl 56f.

¹⁴³ Vgl. Döhl 56.

letzte Fassung, aber es widerspricht Pörtners Denk- und Arbeitsweise, sie als endgültig anzusehen. Döhl führt als Beleg für die gleiche Auffassung Kürzungen an, die Pörtner für Wiederholungssendungen vornahm.¹⁴⁴

Das 56 Minuten lange Band von *Alea* aus dem Archiv des Bayerischen Rundfunks enthält nach einer Einleitung Pörtners Material, das sich in der formalen Gesamtanlage mit dem Begriff Studien wohl tatsächlich am besten fassen lässt. Pörtner spricht in der Einleitung von vier Phasen, in denen „das Geschehen hörbar, genauer gesagt durchhörbar gemacht werden“ soll: eine erste Lektüre, Einzelimprovisationen der Sprecher, Schalloperationen innerhalb der Worte, Übergang zum Schrei- und Geräuschspiel. Diese Phasen laufen zweimal in voneinander deutlichen getrennten Varianten ab. Ich konzentriere mich hier auf die erste, kürzere Variante von etwa 16 Minuten Dauer. An ihr lassen sich die wesentlichen Prozesse und Errungenschaften Pörtners zeigen.

Pörtner bereitet seine Hörer auf einen vierphasigen Ablauf vor und führt diesen auf Mallarmés Livre-Konzeption zurück. Im Höreindruck wird seine Gliederung aber längst nicht so klar wirksam wie in den einleitenden Worten. Die am deutlichsten vernehmbare Zäsur ist die Hinzufügung der Schreimprovisationen von Roy Hart ungefähr ab der Mitte des ersten Durchgangs (8'39"). Ihr hohes, an Raubvögel erinnerndes Kreischen klingt kaum noch menschlich und unterstützt Pörtners ebenfalls in der Einleitung anklingende Fiktion einer Überführung des Wortes in den Schrei. Ansonsten hört man eine suitenartige Abfolge verschiedener Schallspielformen. Hinsichtlich der Sprecher sind das Passagen für eine Stimme, zwei Stimmen, das gesamte Sprecherensemble und das Sprecherensemble mit Harts Schreimprovisationen; hinsichtlich des Textes sind es Auszüge aus der Gedichtübersetzung, Assonanzreihen, Assoziationsreihen, Prosa-Kommentare, Reflexionsfragmente, Wortimprovisationen und Lautimprovisationen; hinsichtlich der technischen Aufbereitung sind es Stellen mit geringfügigen Veränderungen, Schnittdeformationen mittleren, starken und sehr starken Grades, eine Passage mit Vocodernachbearbeitung und sechs kurze Pausen, die eine gewisse Gliederung bewirken.

Der vorherrschende Eindruck ist aber gerade nicht der einer Abfolge klar gestalteter Glieder. Stattdessen hört man eine in sich selbst kreisende, weiche, nichtlineare Zeitstruktur ohne scharfe Konturen und Zäsuren. Pörtner hat entsprechende Vorbilder in Literatur und Musik rezipiert: „Die Neue Musik seit

¹⁴⁴ Döhl 57.

Webern ist durch ähnliche Veränderungen der Grundstruktur betroffen: innerhalb von «richtungslosen Zeitfeldern» kann sich keine Folge, die immer auch Folgerichtigkeit bzw. Logik suggeriert, bilden: punktuell gesetzte Töne oder Klangspektren geben keine Orientierung mehr im klassischen Sinn: Auftönen und Erlöschen: in diesen reduzierten Prozessen spielt sich das Klanggeschehen ab. Das Oszillieren zwischen Noch-nicht und Nicht-mehr, das Vibrieren des Entstehens-Vergehens in schnellem Rhythmus bestimmte schon Mallarmés Poetik, die in der «Livre»-Konzeption zu besichtigen ist.¹⁴⁵ Die Gründe für diese Wirkung liegen sowohl in der Textanlage als auch in der Klanggestaltung. Der Text ist nicht narrativ (außer in wenigen kommentierenden Passagen) und nicht linear, was die Zeitabfolge seiner Lektüre angeht. Das *melos* von *Alea* ist über weite Strecken weich und von Echos und Klangschattierungen gefärbt. Selbst die abgehackten Passagen mit sehr starken Schnittdeformationen haben nicht den zerrissenen Charakter einer Collage, weil sie nicht aus heterogenen Quellen zusammengesetzt sind, sondern auch in ihrer Bearbeitetheit hörbar auf jeweils eine zusammenhängende Rede zurückgehen. Überhaupt ist die Einheitlichkeit der Quellen prägend. Außer vier Sprechern und einem Schreikünstler gibt es keine weiteren Zumischungen: keine zusätzliche Musik, keine Originaltöne, keine Geräusche. Nur in der zweiten, hier nicht behandelten Variante ist Meeresrauschen zu hören, und auch das ist nicht heterogen; es mischt sich mit dem Klang der Stimmlaute und passt zum Sujet des Gedichtes. In der zweiten Hälfte liegen die Schreie in langgezogenen Tönen über den Artikulationen und verleihen ihnen Weite und Atem. All das gibt dem akustischen Geschehen den Charakter von Konzentration und Versunkenheit – den Attributen, die man normalerweise dem „Hörspiel der Innerlichkeit“ zuschreibt. Alle drei in dieser Arbeit behandelten Hörspiele spielen mit der Aufhebung der linearen Zeitachse, aber *Alea* geht dabei am weitesten. Man hört das Schallspiel von Anfang bis Ende, aber dieses Hören kommt einem vor wie Spaziergehen in unbestimmte Richtung – oder wie Schwimmen im Meer des Schalls. Es ist daher folgerichtig, dass es keine in ihrer Dauer festgelegte endgültige Fassung gibt.

¹⁴⁵ Paul Pörtner: Schallspiel-Studien. In: Akzente 16/1969. H. 1. 29-39. Hier 34.

Deformationen des Wortes

Es gibt viele Kunstgriffe in Pörtners Schallspielstudien, die sie für die meisten Freunde des klassischen Hörspiels ungenießbar oder doch schwer zugänglich machen. Eine der wirkungsvollsten darunter ist die in gewisser Hinsicht brutale Beschneidung des Wortmaterials. Ihre Wirkungsweise soll anhand eines extremen Falls untersucht werden.

Die Solo- und später Duopassage ab 1'39"¹⁴⁶ verwendet eine Deklamation, die in anderer technischer Bearbeitung ab 7'54" noch einmal zu hören sein wird. Es handelt sich um einen Prosatext über die Macht des Zufalls, der von einer Frauenstimme mit einem gewissen Pathos vorgetragen wird. Bei seinem ersten Abspielen ist bis auf Konsonanten und hastige Atemgeräusche fast alles herausgeschnitten. An den Konsonanten hängen noch gleichsam mikroskopische Reste von Vokalen, anhand derer man die Intonationsbewegungen erahnen kann. Die emotionale Grundhaltung wird vom Schnittverfahren nicht verschleiert, eher hebt es sie noch hervor. Zugleich entthört man der Abfolge von konvulsivischen Artikulationsakten und künstlichen Pausen rhythmische Qualitäten. Sie werden genutzt, um die Fortsetzung des bisher Gehörten zur Begleitstimme eines männlichen Sprechers umzufunktionieren, der bei 1'56" auf dem bislang freien linken Kanal hinzukommt. Kontrastierend zu seiner fragmentierten Duopartnerin spricht er mit ruhiger Stimme einen deutlich verständlichen Text.

Was vermag mein Denken gegen die Brandung? Was vermag meine Geschicklichkeit gegen das Geschick? Schicksal? Zufall? Im Angesicht des Todes recke ich mich, richte mich auf, richte den Blick auf die Sterne, Orientierung im Aufbruch, Chaos.

Während die Frauenstimme buchstäblich im akustischen Chaos versinkt, tritt die Männerstimme als ihr reflektierendes und verbalisierendes Alter Ego auf. Die Technik der Aufspaltung eines Charakters in zwei oder mehr Stimmen ist tief in der Dramentradition verwurzelt. Pörtner wendet sie oft in vielschichtiger Weise an, beispielsweise in seinem Hörspiel *Evokationen*. Neu an diesem Spiel ist hier nur die Benutzung technisch-lautpoetischer Mittel. Es wurde schon zitiert, dass Pörtner sein Schallspiel als Darstellung der Ohnmacht des

¹⁴⁶ Hörbeispiel Pörtner 2, CD 1, Track 13. (Vgl. Anm. 2)

Ichs gegenüber den Mächten des Zufalls verstanden wissen will. In dieser Passage erhebt sich die männliche Stimme aus dem Chaos der Sprachauflösung, indem sie in verständlichen Worten redet und zum *logos* findet. Genau dieses sich Aufrichten und sich Erheben wird von ihr bekundet. Doch führen sie die Worte nicht zum Stolz an der eigenen Vernunft und Selbstbestimmung, sondern zum Zweifel daran und zum „Blick auf die Sterne“, den klassischen Repräsentanten des „Geschicks“. Die Krise des selbstbestimmten Individuums spiegelt sich also in diesem Duo in zwei einander ergänzenden Stimmcharakteren: einem, der sich damit abfinden will und Frieden damit sucht, und einem, der wütend gegen das ankämpft, wovon er auf das heftigste befallen ist. Ob dieser etwas abstrakte Konflikt beim Hörer tatsächlich wirkt, ist eine Frage, die in den abschließenden Betrachtungen noch diskutiert wird. In jedem Fall aber zeigt sich an dieser Probeuntersuchung, dass Pörtner seine für das Hörspiel radikalen Stilmittel keineswegs um der bloßen Schockwirkung willen, sondern in sehr sinnfälliger Weise einsetzt. Und es zeigt sich einmal mehr, dass diese Sinnfälligkeit auch im Schallspiel vom Text geleitet ist.

Es gibt auch Schnittdeformationen, die die Wörter verstümmeln, ohne ihnen die Verständlichkeit zu nehmen. Ab 7'54" wird die eben erwähnte Zufallsrede wiederholt.¹⁴⁷ „Zufall“ klingt dabei zum Teil wie „Dufall“, weil der s-Laut herausgeschnitten ist. Darüberhinaus wird viel mit abrupten Lautstärkeanhebungen innerhalb der Worte gearbeitet. Mauracher nennt sie „Segregationen von Lauten“. Die Nutzung der Stereofläche schafft zusätzliche Deformationen an ursprünglichen Aufnahme. Ein Beispiel ist die Bearbeitung der Wörter „Würfel geworfen“ bei 8'09“. Auf dem linken Kanal hört man zwei sehr kurze und in der Lautstärke stark angehobene Binnenausschnitte der betonten Silben „Wür“ und „wor“. Zusätzlich sind sie mit Hall versehen. Ihr Wortlaut lässt sich nicht identifizieren. Von rechts kommen die gleichen Segregationen mit Hall, hier aber sind die von diesen ausgesparten Teile der Wörter schwach mitzuhören. Als Versuch einer schriftlichen Wiedergabe könnte man *wÜrfel gewOrfen* notieren. In all diesen Bearbeitungen wird das gleiche Motiv variiert: die Zuückdregung des *logos* durch ein zerstörerisches *melos*.

¹⁴⁷ Hörbeispiel Pörtner 3, CD 1, Track 14. (Vgl. Anm. 2)

Technik, Emotion und Improvisation

Der Charakter der dergestalt zerrütteten Deklamation zeigt eine Besonderheit, die im Neuen Hörspiel selten ist: eine dramatische Vortragsweise, die nicht ironisiert wird. Raoul Wolfgang Schnell bevorzugt in seiner Inszenierung einen verhaltenen Sprechton, und wenn die Stimmen lauter werden, dann nur kurz und meist in karikierender Weise. Und Kriwet macht die Demontage pathetischer Reden zu einem Hauptthema seines Hörtextes. Pörtner aber sucht in der Improvisation auch die Emotion und den Mut, sich zu entblößen. Das zeigt sich nicht nur an den Soli einzelner Sprecher, sondern auch an seiner Inszenierung des Ensembles. Eine typischer dramatischer Bogen spannt sich etwa in der von hohen Schreien geprägten Schlußphase. Zwischen zwei erregten Passagen baut eine Phase der Beruhigung bei 10'26" die Spannung neu auf. Die Stimmen werden erst leiser, dann ebbent sie in gedehnten Artikulationslauten aus und lassen die Schreie in den Vordergrund treten. Bei 10'40" wird das kommende Wortmotiv „Ich“ zunächst verhalten angeschlagen. Andere Sprecher stimmen ein; man schaukelt sich gegenseitig auf und ist bald bei schmerzlich erstickten Schreien angelangt. Diese Art, über längere Strecken hinweg Spannungsbögen aufzubauen, impulsiv auf aktuelle Veränderungen in der Gruppe zu reagieren und die Beteiligten als verletztlich zu zeigen, kündigt davon, wie wichtig Pörtner der menschliche Ausdruck in diesem Schallspiel ist, das beim ersten Hören vor allem durch seinen Einsatz ‚unpersönlicher‘ Technik auffällt. Aus dieser Perspektive wird auch deutlich, dass viele stimmtenstellende Stilmittel den Ausdruck nicht zerstören, sondern radikalieren wollen. Stellvertretend dafür verweise ich auf eine Art subitoforte-Effekt. Er besteht in der abrupten und steilen Anhebung der Lautstärke bei kurzen Passagen. In Zusammenhang mit dem fragmentierendem Schnitt wurde er bereits gezeigt. Er kommt auch im Ensemble etwa zwischen 4'20" und 5'25" vor. Französische Worte heben sich aus dem Gemurmel in großem Lautstärkeabstand hervor, der offensichtlich auf die Tontechnik zurückgeht. Diese plötzliche Bewegung der Dynamik ist die Kontrastfigur zu dem mählichen, seeartigen Grundtemperament der Schallspielstudie. Der Hingabe an das Meer – den Zufall – stellt sich ein verzweifelt Aufbäumen entgegen. Was an dieser Stelle die Lautstärkereglung besorgen, tun die Schauspieler bei den manischen Wortrepetitionen (8'39"ff. und 11'41"ff.) selbst: sie brechen stoßweise mit gequälten Wortartikulationen hervor.

Mit diesen extremen Stilmitteln werden auch extreme Affekte gezeigt. Wie in seinem übrigen Werk interessiert sich Pörtlner auch hier für Krankheit und Wahnsinn. Wo das alles herkommt – der Schmerz und die Verzweiflung auf der einen, die Ruhe und Versenkung auf der anderen Seite –, ist nicht der eigentliche Gegenstand von *Alea*. Sowohl Pörtlners Erläuterungen vom Scheitern der Vernunft als auch die Schlagworte des Hörspieltextes wie „Ich“ und „Zufall“, „Geschick“ und „Auslöschen“ kratzen an der Oberfläche. Der Wert der *Schallspielstudie* besteht nicht in der Begründung und Ausdeutung von Affekten, sondern darin, sie sinnlich vernehmbar gemacht zu haben.

Schwierigkeiten wortreicher Schallspiele

An diesem Punkt wäre der Misserfolg zu thematisieren, der sich in der verhaltenen Aufnahme des Hörspielpublikums und auch in Pörtlners eigener Unzufriedenheit äußert. Was kann es für Gründe geben, die gegen die Qualität von *Alea* sprechen? Sicher sind viele Hörer von den starken technischen Deformationen der Worte abgestoßen. Sie sträuben sich sozusagen gegen das aggressive Auftreten des *melos* gegenüber dem *logos*. Andererseits kann man auch ein Zuviel an *logos* bemängeln. Schon während der ersten Sekunden des Hörspiels wird deutlich, dass es hier mehr auf die Sprache der Klänge und der Stimmen ankommt als auf die Sprache der Worte. Läßt man sich als Hörer darauf ein und versucht den Klängen nachzulauschen, dann stören die vielen bedeutungsschwangeren Worte. Sie wirken überambitioniert und dadurch schal. Es wurde gezeigt, dass das Zusammenspiel von Text, Schauspiel und radiophonen Mitteln ein sinnfälliges ist, und zwar umso sinnfälliger, je genauer maninhört. Aber diese Sinnfälligkeit muß nicht unbedingt positiv bewertet werden. Sie nimmt dem Stimmenspiel auch etwas von seinem Geheimnis, indem sie die Erklärung gleich mitliefert. Alles löst sich allzu leicht auf in das Deutungsmuster des Kampfes zwischen Vernunft und Zufall, Selbstbestimmung und Geschick. Es korrespondiert nicht recht mit der hohen emotionalen Spannung der Stimmen und auch nicht mit der Musikalität der Stimmgeräusche. Denn entweder wirken die Worte leer, wenn sie den Schallereignissen Abstrakta wie „Ich“, „Wahnsinn“ oder „Zufall“

entgegenstellen, oder überflüssig, wenn sie das meerartige Rauschen der Stimmen mit immer neuen Meermetaphern ausbuchstabieren.

Auch in dieser Arbeit also trägt Pörtner seinen zentralen Konflikt zwischen Wort und Klang aus. Er findet zu triftigen, in langjährigen Versuchen erprobten Lösungen – und hinterläßt doch das Gefühl, dass seine wertvolle Arbeit noch fortgesetzt, noch anders und besser fruchtbar gemacht werden könnte. Heute sind Versuche wie der seine in der Hörspiellandschaft selten. Es ist zu einer Ausdifferenzierung und Trennung von literarischem Hörspiel und Akustischer Kunst gekommen. Die Auseinandersetzung mit Pörtners Werk lehrt aber, dass das Schnittfeld zwischen dem Klang und den Worten der Stimme ein natürliches Anliegen der Radiokunst bleibt. Die Aufgabe, beides hörbar zu machen, fordert die Autoren der Zukunft heraus.

Schluss

Drei Fragen waren für diese Untersuchung leitend: die Frage nach dem Weg der Autoren vom Schreiben (und anderen Kunstformen) zum Hörspielmachen, die Frage nach den Darstellungsqualitäten und der Zukunftsfähigkeit radiophoner Kompositionsformen und die Frage nach der Beschaffenheit eines für solche Verfahren geeigneten Hörens. Ich versuche sie für die drei Autoren einzeln und, wo möglich, für alle gemeinsam zu beantworten.

Wege zum Werk

Kriwet ist in verschiedenen Kunstformen mit der immer gleichen, immer anders zu realisierenden Intention aktiv. Er möchte über die Zeitgeschichte in ihrer medialen Vermitteltheit informieren. Die Möglichkeiten dieses Informierens versucht er grundsätzlich neu zu überdenken und zu justieren und sich dabei an den Wahrnehmungsbedingungen der Medien auszurichten, mit denen er jeweils arbeitet. Aus dieser formalen Grundlagenforschung resultiert der experimentelle Charakter seines Werks.

Becker zeigt in jeder Gattung, für die er arbeitet, die Haltung des Lyrikers. Er möchte Eindrücke und Reflexionen unterschiedlichster Art in ihrer Disparatheit und Gleichzeitigkeit bannen. Zentrales Medium ist ihm dabei das Wort, und zwar bei seinen Hörspielen, die sich auch als Lesedramen rezipieren lassen, wie bei seinen Buchveröffentlichungen. Ein großer Anteil an gemeinplätzigem Redensarten und Rollenklischees verbindet sich dabei mit einem kleinen Anteil an utopischen, in eigentümlichen Anordnungen und in Auslassungen nur indirekt nachweisbaren Gegenentwürfen.

Pörtner schwebt die Idee einer Kunst vor, die sich von sich selber befreit und in eine vom Augenblick bestimmte und spielerische Lebenskunst übergeht. Er ist fasziniert von den sensuellen Qualitäten der Stimme und von der Unmittelbarkeit und dem Reichtum dessen, was sie enthalten kann. Seine Erkundungen an den Grenzen der Kunst und des Wortes aber geben Zeugnis davon, wie tief er beiden verhaftet bleibt.

Allen Autoren ist gemeinsam, dass sie nicht einfach vorgefundene Stimmen für sich sprechen lassen, sondern Stimmen im Sinne der Ideen und Konzepte, die sie auch in anderen Gattungen leiten, konstruieren und erfinden. Obwohl die technischen Verfahren der Autorenarbeit zumindest bei Kriwet und Pörtner anders und komplexer geworden sind, unterscheidet sich der künstlerische Akt

des Hörspielmachens nicht grundsätzlich vom Verfassen von Büchern oder traditionellen Hörspielmanuskripten.

Resultate der Höranalysen

Mit einer Collage aus sehr zahlreichen und heterogenen Quellen setzt Kriwet sein Konzept der alternativen Information in Form eines weitgespannten Panoramas der Themen und Darstellungsweisen um. Erst in späteren Hörtexten nutzt er die so erworbenen Fähigkeiten zur Konzentration auf Einzelgebiete wie Fußball, Radio oder Wahlkampf in den USA. Aus *One Two Two* spricht Überfülle nicht nur der Quellen, sondern auch der Techniken ihrer Anordnung. Assonierende Klangverwebungen und Agit-Prop, extreme Reizüberflutung und extreme Informationsreduktion, linear fortschreitende Reihungen und erratische Klangblöcke, groteske und dokumentarische, musikalische und semantische Beziehungsgeflechte wechseln sich ohne Ankündigung ab oder existieren parallel. Den Hörern wird so die Beschränkung auf einen eindimensionalen Zugang verwehrt. Die Vielzahl divergenter Rezeptionsangebote kann lehren, Stimmen (vor allem Stimmen aus Radio und Fernsehen) intensiver und vielschichtiger wahrzunehmen und ein Misstrauen gegenüber allen Rednern zu entwickeln, die ihr Rederecht in den Medien zur Verbreitung von falschem Pathos missbrauchen.

Häuser kann als Beispiel für die Anbindung experimenteller Hörspielpraxis an traditionellere Formen gelten. Becker skizziert konkrete Lebenssituationen und abstrahiert sie durch Aussparung von Informationen, listenartige Zusammenstellungen von Sprachklischees und weitgehend zusammenhanglose Collagierung der Szenen. Schnell ergänzt ähnlich fragmentierte und disparate Geräuschen und Klänge des Alltags, die manchmal parallel zum Text und manchmal von ihm unabhängig verlaufen. Er inszeniert die Stimmen der Schauspieler als nichtindividuelle Vertreter kollektiver Sprachgewohnheiten; nur von Zeit zu Zeit lässt er einen Anflug von Persönlichkeit hören. Aus dem freien und unschematischen Einsatz dieser Mittel entsteht ein Ensemble von ähnlichen und doch einander fremd gegenüberstehenden „Stimmen“: in diesem Fall sind Stimmen als Metaphern für Bewusstseinszustände, Alltagssituationen und in Sprache sedimentiertem Zeitgeist im Sinne von Beckers Poetik zu verstehen. Der collagierenden Anordnung gelingt es, ein Hörbild des täglichen Lebens in tendenziell pessimistischem Grundton zu schaffen, das sich gelegentlich selbst in Frage stellt.

Bei *Alea* steht als einzigem der besprochenen Hörspiele die Collagetechnik nicht im Vordergrund. Pörtners Hörspiel lebt von der Reduktion und Konzentration auf wenige Schauspielerstimmen, deren improvisatorischen Ausdruck er durch massiven Einsatz technischer Manipulationen intensivieren und nicht zerstören will. Mit Beschneidungen innerhalb der Worte, Vielstimmigkeit und Mehrsprachigkeit, Echoeffekten, plötzlichen Dynamikanhebungen, dem Einsatz des Vocoders und der musikalischen Verwendung von Schreilaute komponiert er ein Stimmenspiel mit ambivalentem Charakter. Einerseits kommen kreatürliche Angst- und Erregungszustände zum Ausdruck, andererseits nehmen die menschlichen Stimmklänge stellenweise einen instrumentalen Klang an und generieren so eine eigentümliche Ruhe, die durch den langsamen, konturenarmen Klangstrom noch verstärkt wird. Der sinnfällige Anschluss solcher Kompositionsverfahren an einen von Mallarmé angeregten Text Pörtners interpretiert diesen Widerstreit zweier Grundstimmungen als Konflikt zwischen dem selbstbestimmten Ich und den Unwägbarkeiten des Zufalls. Die Gefahr einer Verdoppelung von Wort- und Klangrede wird dabei nicht immer vermieden.

Hören

Was nun das ‚richtige‘ Hören angeht, so fällt es mir am schwersten, meine Ergebnisse auf den Punkt zu bringen. Da Hören nur im konkreten und individuellen Fall mehr oder weniger produktiv verlaufen kann, kann es Beispiele, nicht aber Grundsätze von Hörlektüren geben. Drei solcher Beispiele habe ich zu geben versucht.

Ich beschränke mich daher auf einen allgemeineren Hinweis, der mit der Rezeptionsgeschichte zu tun hat. Das Neue Hörspiel gibt es heute nicht mehr. Ganz offensichtlich sind seine ambitionierten Projekte nicht ausschließlich auf Begeisterung, sondern auch auf Unverständnis und Desinteresse gestoßen. Die Gründe dafür könnten (abgesehen von der Tatsache, dass das Hörspiel generell seit langem ein Minderheitenprogramm ist) in der Vielschichtigkeit und Komplexität seiner akustischen Informationen liegen. In Wortkunstwerken und musikalischen Kompositionen hat sich Vielschichtigkeit in langen Traditionslinien ausbilden können, und mit ihr die Bereitschaft unter Interessierten, sich darauf einzulassen. Im Neuen Hörspiel, das irgendwo zwischen Literatur und Musik, aber näher an der Literatur situiert ist, gibt es diese Traditionen nicht. Im Hörspiel ist man gewohnt, primär auf das Wort zu achten und die Aspekte des Schallspiels wie Stimmklang oder

Montagetechniken als Färbung oder Atmosphäre, nicht aber als eigenständige Stimme zu verstehen. Das hat Auswirkungen auf die Programmpolitik. In den Jahrzehnten nach 1969 haben sich Hörspielsendungen zunehmend ausdifferenziert in ‚klassische‘ Hörspiele, die auf Geschichten setzen, und Akustische Kunst, die weitgehend ohne Text auskommt. Weitere Ausdifferenzierungen und Zwischengattungen sind von Sender zu Sender unterschiedlich. Zusätzlich gibt es eine Vielzahl von Autorenproduktionen, die unabhängig von den Rundfunkanstalten in Heimstudios entstehen und manchmal ins Programm aufgenommen werden. Was aber selten ist, sind Produktionen, in denen die Hierarchisierung von Höraufmerksamkeiten ganz oder teilweise aufgehoben ist. Kriwet kann man nur mit Gewinn hören, wenn man bereit ist, zwischen semantischer und musikalischer Aufmerksamkeit ständig hin- und herzuspringen. Bei Pörtner darf eine die Auffälligkeit der Stimmmanipulationen nicht daran hindern, sie mit dem Inhalt des Gesagten in Beziehung zu setzen. *Häuser* behält weitgehend das Primat des Wortes, aber auch hier bedarf es eines flexiblen Hörens, um etwa die gleichzeitig ablaufenden Text- und Geräuschspuren als polyphone Linien identifizieren zu können.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Mehrfachfunktion der Stimme als Botschafter des Wortes, als Träger zahlreicher anderer Informationen und als reproduzierbares Schallgebilde. Alle diese Informationen und Aspekte werden gleichzeitig vermittelt. Der Hörer muss sich entscheiden, was ihm am wichtigsten ist, kann aber nicht anders, als das Ohr auch für alle anderen Aspekte offenzuhalten. Die Problematik und die Chance des Neuen Hörspiels bestehen darin, dass es diese Offenheit nicht durch klare Prioritäten auflöst, sondern noch verstärkt. Wer sich ihr aussetzen will, muss bereit sein, während des Hörens das Hören zu überdenken und zu ändern.

Der Verweis auf diese Fähigkeit ist mehr als ein Plädoyer für mehr Feinsinn. Es geht auch um kritische Distanz, um die Fähigkeit, Stimmen gegen den Strich zu hören, wie Kriwet es vorführt. Eine Programmpolitik wäre denkbar, die die Fähigkeit zu flexiblem Hören auf sanfte Weise befördert. Zum Beispiel, indem Kurzhörspiele zu Zeiten gesendet werden, an denen der Hörer sie nicht erwartet. Oder, indem eine Weiterentwicklung von Kriwets alternativer Information Eingang in die Nachrichten- oder politische Hintergrundberichterstattung findet. Aber auch die Hörspielmacher der nächsten Generation sind gefordert, das wichtigste Erbe des Neuen Hörspiels anzutreten: den Mut zum Experiment.

Anhang

Zur Zitierweise und den Hörbeispielen

Alle in der Arbeit vorkommenden Verweise auf Hörbeispiele beziehen sich auf zwei CDs, die der ursprünglichen Fassung der Dissertation bei ihrer Einreichung vorlagen. Aus rechtlichen Gründen können sie nicht in vollem Umfang publiziert werden. Eine kleine Auswahl steht aber zur Verfügung: Schreiben sie an

ingo.kottkamp@gmx.de

oder informieren Sie sich unter

www.neueshoerspiel.de

Folgende Aufnahmen liegen der Analyse zugrunde:

Ferdinand Kriwet: One Two Two. Hörtext V. WDR/ SFB 1969

Jürgen Becker: Häuser. WDR/ SDR/ SWF 1969. Realisation: Raoul Wolfgang Schnell

Paul Pörtner: Alea. Schallspielstudie 3. [Auch unter dem Titel: Un Coup de Dés] BR/ WDR/ SR 1970

Text-, Partitur- und Renotationszitate beziehen sich auf:

Klaus Schöning (Hg.): Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt a.M. 1969.

Bei Kriwet folgen die Stellenangaben der Paginierung und den Zeitangaben seiner Renotation. Auf die ersten 68 Sekunden z.B. wird verwiesen mit der Angabe: 1, 0“-68“. Den 10 Blättern seiner Renotation entsprechen 10 Tracks auf der beiliegenden CD. Zusätzlich folgen einzelne Ausschnitte, auf die im laufenden Text und in der folgenden Liste verwiesen wird.

Beckers Hörspiel habe ich in eine Folge von 74 „Zellen“ untergliedert. Alle Stellenangaben beziehen sich auf diese Einteilung. Seiten- und Zeitangaben sowie Kurzcharakteristiken finden sich im „Verlaufsprotokoll Häuser“. Auf CD 1, Track 11, ist Häuser vollständig zu hören. Auf CD 2 sind die Zellen voneinander getrennt und mit Trackmarkierungen versehen. Wenn man sich also z.B. Zelle 32 anhören möchte, muss man nur Track 32 auf CD 2 anwählen.

Bei Alea beziehe ich mich nur auf die ersten sechzehn Minuten des Hörspiels, aus Gründen, die ich im Kapitel „Makrostruktur“ darlege. Zeitangaben beziehen sich auf

CD 2, Track 75. Auf zusätzliche Einzelausschnitte wird wieder im laufenden Text und auf der folgenden Liste verwiesen.

CD 1

- 1.-10.** Kriwet: One Two Two
- 11.** Becker: Häuser
- 12.** Hörbeispiel Pörtner 1: 0'00"-0'94"
- 13.** Hörbeispiel Pörtner 2: 1'39"-2'37"
- 14.** Hörbeispiel Pörtner 3: 7'54"-8'39"

CD 2

- 1.-74.** Zellen 1-74 von Becker: Häuser
- 75.** Pörtner: Alea (Auszug)
- 76.** Hörbeispiel Kriwet 1: 1, 0"-68"
- 77.** Hörbeispiel Kriwet 2: 2, 42"-79"
- 78.** Hörbeispiel Kriwet 3: 6, 6"-20"
- 79.** Hörbeispiel Kriwet 4: 9, 0"-25"
- 80.** Hörbeispiel Kriwet 5: 10, 137"-192"
- 81.** Hörbeispiel Kriwet 6: 6, 20"-46"
- 82.** Hörbeispiel Kriwet 7: 4, 177"-259"
- 83.** Hörbeispiel Kriwet 8: 9, 25" bis 62"
- 84.** Hörbeispiel Kriwet 9: 7, 167"-213"
- 85.** Hörbeispiel Kriwet 10: 3, 18"-103"

Aus der Renotation von *One Two Two*

1. 1, 0"-68"
2. 2, 0"-95"
3. 6, 0"-20"
4. 9, 0"-25"

Verlaufsprotokoll *Häuser*

Zur besseren Orientierung habe ich den Verlauf des Hörspiels in fortlaufend nummerierte Zellen strukturiert. Maßgeblich für die Einteilung waren die von Becker mit Zeilendurchschuss gekennzeichneten Abschnitte im Vergleich mit ihrer akustischen Umsetzung. An einigen wenigen Stellen ist die Setzung der Zellgrenzen Ermessenssache, so dass ich keinen Anspruch auf ein objektiv gültiges Verlaufsprotokoll erhebe. Dass *Häuser* aber grundsätzlich in Zellen – die man natürlich auch anders nennen könnte – organisiert ist, scheint mir unstrittig zu sein.

Eine typische Zellencharakteristik ist folgendermaßen aufgebaut:

Nummer

Seitenzahl (in Schöning (Hg.) 1969), Anfangs- und Endzeit, Dauer

Angaben zu Sprecherinnen und Sprechern

Angaben zu Geräuschen und Musik

Angaben zum Inhalt, meist als *Textzitat*

Zahlenangaben in (Klammern) sowie der Ausdruck „Reprise“ bedeuten, dass Geräusche, Musiken oder die Grundkonstellation einer Zelle bereits in vorangegangenen Zellen zu hören waren.

G e s p e r r t e A n m e r k u n g e n verweisen auf Auffälligkeiten in Schnells Umgang mit der Textvorlage.

Auf der beiliegenden CD 2 sind die Trackmarkierungen identisch mit den Zellennummern. Zu Analyse Zwecken habe ich dort die Zellen mit Pausen voneinander getrennt, außer beim Überlappungsteil (Zellen 60-63), wo die Trackmarkierungen bei den Zellenanfängen gesetzt sind.

1

267, 0'10"-0'20", 10"

Orgelton + Geschoss

Intro ohne Text

2

267, 0'20"-0'55", 35"

1m, 1f

Zwitschern; Grollen; Klaviermusik

Hier gehe ich jetzt nicht mehr weg

3

267, 0'55"-1'56", 1'00"

1m

Grollen (2); Klaviermusik (2)

Hund im Garten

4

267, 1'57"-2'23", 27"

1m

Musik Bass und Schlagzeug

Die Stadt kommt gewissermaßen zu dir

5

267, 2'24"-3'15", 51"

1m, 2f

Werbemusik

Dürfen wir Sie einmal besuchen?

6

267f., 3'16"-3'35", 19"

1m, 1f (beide flüsternd)

Diesmal haben sie in den Büchern geblättert

7

268, 3'35"-4'17", 42"

3f

Titelmelodie von „Bonanza“ in Tonbandschleife; Verkehrsgeräusche

Ob das der neue Hausfreund ist?

8

268, 4'17"-4'54", 37"

1m

Brasilianischer (?) Popsong

Kümmerst du dich denn um was?

9

268, 4'54"-5'00", 6"

1m

Schüsse

Steckt die ganze Bude doch einfach in Brand

10

269, 5'00"-6'30", 1'30"

2m, 1f

Fahrstuhlklingeln; –rumpeln; -schlagen

Stockwerkansagen + Gespräch über „Burgmann“

Zwei Textblöcke zu einem zusammengefasst

11

269, 6'31"-7'10", 39"

5 m

Italienischer Beatsong, Akusik erinnert an Partykeller

Das soll nun eine neue Stadt sein

Hörblock abweichend von Textblock

12

269f., 7'11"-7'35", 24"

3 m, 2 oder 3 f

Allgemeine Unlustgefühle

13

270, 7'35"-8'06", 31"

4m

Italienischer Beatsong (11)

Reprise 11: *Die Leute sind ja völlig entwurzelt hier*

14

270, 8'06"-8'42", 34"

1f

Stockwerkansagen; Fahrstuhlgeräusch mit lautem Türenschiagen (10)

Reprise 10: der erfolglose Selbstmörder

Hörblock abweichend von Textblock

15

270, 8'43"-8'46", 3"

1m

Schüsse (9)

Reprise 9: *Einfach so tun, als wolltet ihr was kaufen*

16

8'46"-8'49", 3"

Trenner (Harfenarpeggio) ohne Text

17

270f., 8'49"-10'23", 1'34"

2f

Jemand übt Trompete oder Posaune

Das auf *seinen* Besuch eingerichtete Zimmer

18

271, 10'23"-10'56", 33"

1m

Fensterklirren; griechische Urlaubsmusik

Urlaubsplanung

vorher Textauslassung

19

271f., 10'57"-11'57", 1'00"

Zahlreiche f u. m

Harfenarpeggio (16); Fahrstuhl mit lautem Türenknallen (14, 10)

Hausordnung

20

272, 11'57"-12'01", 4"

1m

Schüsse (15, 9)

Reprise 15, 9: *Abreißen*

21

272, 12'02"-12'12", 10"

2m

Reprise 2: *Ich wohne jetzt direkt im Wald*

22

269, 12'12"-12'41", 29"

1f

griechische Urlaubsmusik (18); Wasserstandsmeldungen im Radio

Verlassene Frau: *Bist du glücklicher jetzt?*

Textumstellung

23

272, 12'41"-13'08", 27"

1m (Jungenstimme)

Papierreißen

In der dunklen Kellerecke saß der schwarze Vogel

24

272, 13'08"-13'25", 17"

2m

Titelmelodie von Bonanza (7)

ich dulde das nicht in meinem Haus

25

272, 13'25"-13'29", 4"

1m

Fensterklirren (18)

Und dann verstecken, sofort verstecken

26

272ff., 13'29"-16'17", 2'48"

Zahlreiche f u. m

Dumpfes Grollen (3, 2); Unangenehme Werkzeuggeräusche beim Hausbau; Läuten; hallende, übersteuerte Lautsprecherstimme; Stimmen im Hintergrund (Bauarbeiter?); Easy Listening Musik (vgl. 5); Fensterklirren (25, 18)

Fertighaus

27

274, 16'17"-16'20", 3"

1m

Schüsse (20, 15, 9)

Reprise 20, 15, 9: *Nichts wie raus, ehe die Bude brennt*

28

274, 16'20"-17'13", 53"

2f, 1m

Neue Easy Listening Musik

Das runde Haus und andere Häuser

29

274, 17'13"-17'14", 1"

Trenner (Fensterklirren, 26, 25, 18) ohne Text

30

274, 17'14"-17'26", 12"

2m

Reprise 24: *das werden wir alles ändern*

31

274f., 17'27"-18'01", 34"

Zahlreiche f u. m

Easy Listening Musik (28); Auto mit quietschenden Reifen

Ich möchte...

32

275, 18'01"-18'52", 51"

1m

Schlager (*Geh nicht vorbei...*), erst normal, dann in Kellerakustik; Flugzeuglärm

Man kann hier wirklich bald nicht mehr leben

33

275, 18'53"-18'57", 4"

1m

Schüsse

Reprise 27, 20, 15, 9: *Wenn der Laden nämlich erst mal brennt*

34

275, 18'57"-19'24", 27"

2m

Seewetterbericht im Radio

Wir müssen Sie auf Folgendes aufmerksam machen...

Diese und nächste Zelle verbunden mit durchgehendem
Geräusch

35

275, 19'24"-19'33", 9"

2f

Seewetterbericht noch von 34

Er hat die Bude verrotten lassen, völlig, total

36

276, 19'32"-19'56", 24"

2f, 1m

Werbemusik (5)

Reprise 5: *Meinen Sie nicht doch, daß Sie unseren Besuch inzwischen für
wünschenswert halten?*

Zwei Blöcke zu einem zusammengefasst

37

276, 19'56"-20'19", 27"

Verschiedene f u. m

Lautes Fahrstuhlgeräusch (19, 14, 10, klingt hier wie ein hinabstürzender Fahrstuhl)

Ich bin wach geworden von dem Bums

38

276, 20'19"-21'14", 55"

1m

Beatles: Strawberry Fields (im Ton wie Küchenradio)

Tine – Harro – Anni – Paul – Harro...

39

276, 21'15"-22'39", 1'24"

1m

Applaus (oder Regenschauer?); Schritte im Hausflur

Ganz früher war das alles hier Wald

40

276, 22'39"-22'42", 3"

1m

Schüsse (32, 27, 20, 15, 9)

Reprise 32, 27, 20, 15, 9: *Bleib ja draußen, komm ja nicht mehr rein*

41

276f., 22'42"-23'09", 27"

4f

Opernmusik; Opernmusik in Nebenraumakustik; Titelmelodie von „Bonanza“ (24, 7) in
Nebenraumakustik

Wir kriegen ja auch alles mit, aber wirklich, es lohnt sich ja nie

42

277, 23'09"-23'17", 8"

1m

Kritzeln Sie mal ein Häuschen

43

277, 23'17"-23'39", 22"

1f

Salonmusik Klavier

Da wohnt ein Navigator, nebenbei ein Tabellierer

Text durch schnelles Abspielen unkenntlich gemacht

44

277, 23'39"-23'45", 6"

1m

Schüsse (40, 32, 27, 20, 15, 9)

Reprise 40, 32, 27, 20, 15, 9: *Was man gefunden hat? Genau was man gesucht hat*

45

277f., 23'46"-24'38", 52"

2m

Schlager („Geh nicht vorbei...“, zeitweise als Schleife, 32) erst normal, dann Nebenraumakustik, bleibt in Schleife stecken

Ich muß die Garage noch abschließen – Sie ist abgeschlossen

46

278, 24'38"-25'30", 52"

1m

Schüsse (44, 40, 32, 27, 20, 15, 9) als Rahmung, Musik aus Italowestern (?)

und die niedrigsten Elemente zum Vorschein holten, durch Ausräucherung

47

278, 25'30"-25'55", 25"

1m

Fahrstuhltür (37, 19, 14, 10; hier nicht als Hintergrundschleife, sondern in Zwischenschnitten)

Will uns jemand jetzt verbieten, daß wir endlich glücklich sind?

48

278f., 25'56"-27'30", 1'34"

Zahlreiche f u. m

Scharfer und ätzender Pausengong; futuristische Beatmusik

Ich...

49

279, 27'30"-27'36", 6"

1m

Schüsse (44, 40, 32, 27, 20, 15, 9)

Reprise 44, 40, 32, 27, 20, 15, 9: *Von den Angeklagten stammt jeder aus gutem Hause*

50

27'36"-28'31", 55"

1f

Futuristische Beatmusik (48, wandert quer durch die Stereofläche)

die Bude war gerammelt voll von lauter unmöglichen Leuten

Zum nächsten Block Blende statt Schnitt

51

279, 28'31"-29'21", 50"

2f

Schritte (Hausbegehung); Applaus oder Regen (39); Klospülung hinterher als Kommentar

Und worin liegt der Reiz dieser Räume?

Zwei Blöcke zu einem zusammengefasst

52

279f., 29'21"-31'21", 1'00"

Zahlreiche f u. m

Celentano: Azzurro (erst richtig, dann Raumakustik); Klospülung (51), Wasserstandsmeldungen im Radio (22)

Mein Elternhaus...

53

280, 31'22"-32'05", 43"

1m

Lied *Mein Vater war ein Wandersmann...*

Bestes Wetter hat er bestellt...und was ist jetzt?...alles nichts

54

281, 32'05"-33'02", 57"

1m

Applaus (51, 39); ital. Schlager, durchbrochen von Fensterklirren (29, 26, 25, 18)

Reprise 39: Rede von der Lage des Hauses

Hintergrundmusik wird zum Zwischenteil

55

281, 33'02"-33'08", 6"

1m

Schüsse (49, 44, 40, 32, 27, 20, 15, 9)

Reprise 49, 44, 40, 32, 27, 20, 15, 9: *Diese Steinschmeißer da unten*

Vorher Textauslassung

56

281, 33'09"-34'05", 56"

1m

Musik Bass und Schlagzeug (4); Pfeifen; Stimmengemurmel, vielleicht Sportübertragung im TV des Nachbarn, wird in der nächsten Zelle in anderer Filterung fortgesetzt

Effektive Hauseinrichtung: *Wie macht man denn das*

Dieser und nächster Block verbunden mit durchgehendem Geräusch

57

281f., 34'05"-35'09", 1'04"

zahlreiche f u. m

Stimmengemurmel von 56, jetzt fern und metallisch klingend; Schlager: Julia, du warst für mich ein Wunder, erst in Telefonfrequenz, dann klar und freistehend

In unserer Nachbarschaft

58

282f., 35'09"-36'03", 54"

2f

Ausschnitt aus Schlager: Julia, du warst für mich ein Wunder (57)

Es ist...

Diese und vergangene Zelle durch gleiche Musik verbunden

59

283, 36'03"-36'09", 6"

1m

Schüsse (55, 49, 44, 40, 32, 27, 20, 15, 9)

Reprise 55, 49, 44, 40, 32, 27, 20, 15, 9: *Hinaus, hinaus!*

Zellen 60 – 63 überlappen sich:

Überlappung 60 und 61: 36'33"-36'57", 24"

Überlappung 60 und 62: 37'06"-37'26", 20"

Überlappung 60, 62 und 63: 37'26"-37'38", 12"

Überlappung 62 und 63: 37'38"-38'55", 1'17"

60

283, 36'10"-37'38", 1'28"

1m

Wenn ich erst wieder zuhause bin

61

283f., 36'33"-36'57", 24"

zahlreiche f u. m, gefiltert

Sich durchsetzen im Haus: *Na wir haben denen ganz schön eingeheizt*

62

284, 37'06"-39'14", 3'05"

1m

Probleme des Hausbaus: *Also das fängt an mit der Baustelleneinrichtung*

63

284f., 37'26"-38'55", 1'29"

zahlreiche f u. m

Musik Bass und Schlagzeug (56, 4), geht nach Zellenende weiter bis 39'16"

Gäste

64

39'12" (fade in) – 39'25", 13"

musikalische Fortspinnung der Überlappungssequenz (dramatische Streicher), ohne

Text

65

285, 39'25"-39'33", 8"

1m

Fensterklirren (54, 29, 26, 25, 18); am Ende 3" Generalpause

kein Stein mehr ist auf dem anderen geblieben

66

285, 39'33"-39'36", 3"

1f

Glanz, dieser Glanz auf den Dächern

67

285, 39'37"-39'54", 17"

3f

rhythmisches Gläserklingen, Wasserstandsmeldungen im Radio (52, 22)

*Wo die beiden Pappeln stehen/ Welche Hausnummer i s t das?/ Türen schlugen,
Fenster klirrten*

Drei Textblöcke zu einer Zelle zusammengefasst

Geräusch schafft assoziative Brücke zur vorhergehende
n

Zelle

68

285f., 39'55"-41'43", 1'48"

Zahlreiche f u. m

Song: Come on into my house

Gang durch das Umland: *Auf, hinaus, wir wollen wandern.*

Statt Textzitat musikalisches Zitat

69

286, 41'44"-42'24", 40"

1m

nämlich daß die Stadt zu ihm hinaus gekommen ist, gewissermaßen

70

286, 42'25"-42'27", 2"

1f

Komm. Ich bin jetzt allein.

71

287, 42'28"-42'57", 29"

1m, 2f

Titelmelodie von „Bonanza“ (41, 24, 7) in Fernsehakustik; Drehen auf der Frequenzskala des Radios; fingierte Hörspielansage „Häuser. Ein Hörspiel von Jürgen Becker“; Werbemusik (36, 5)

Also dürfen wir sie jetzt einmal besuchen?

Zweiter Teil Reprise 34, 5; ähnlich auch 28, 26

72

287, 42'57"-43'49", 52"

1m

Wiederholung von 1 (gekürzt), 2 u. 3 (nur Anfang). Gefiltert, ab 43'39" freistehend und dann ungefiltert

Reprise 3: *Seit das Gebell von dem Hund aufgehört hat, hört man auch nichts mehr.*

73

287, 43'49"-44'54", 1'05"

1m, 1f

Fensterklirren (65, 54, 29, 26, 25, 18); Martinshorn

Reprise 2: *Doch. Jetzt gehe ich wieder weg.*

74

44'55"-45'00", 5"

Schluss von Song: Come on into my house (68)

Verlaufsprotokoll *Alea*

0'00"

Titelwort

Un Coup de Dés

0'01"

Pause

0'02"

Gruppenvortrag

Artikulationsfragmentierung in unterschiedlichen Graden. 0'33" Einschub fragmentierte Artikulation. 0'44" Einschub dynamische Aufwallung. 1'31" Wort-Emblem *Alea*
Ein Würfelwurf geworfen im Augenblick des Schiffbruchs

1'34"

Pause

1'35"

Titelwort

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard

1'39"

Solo f

Sehr starke Artikulationsfragmentierung. Text unverständlich. Nur rechter Kanal

1'56"

Duo f+m

f mit sehr starker Artikulationsfragmentierung (Fortsetzung Solo, rechter Kanal) + m, gefiltert, ab 2'12" ungefiltert, ungeschnitten, z.T. verhallt (linker Kanal)
Das Schiff treibt dahin, steuerlos

2'37"

Duo f + m

Eine Feder treibt dahin

2'46"

Pause

2'48"

Gruppenvortrag

Vorwiegend Assonanzreihen. Z.T. verhallt

Wage den Wurf

3'47"

Pause

3'48"

Gruppenvortrag

Assonanzreihen, dann assoziierte Sätze und Satzfragmente. 3'48" kurzer Vocodereinschub. Ab 4'20" französische Worte im Vordergrund. Zunehmend größere Lautstärkeunterschiede zwischen den einzelnen Stimmen

Stern – Stein – Stirn – still

6'11"

Gruppenvortrag mit Vocoder

Ein Würfelwurf geworfen im Augenblick des Schiffbruchs

6'48"

Gruppenvortrag mit sehr starker Artikulationsfragmentierung

Text unverständlich

7'02"

Pause

7'03"

Solo f

Dramatischer Vortrag

Das Meer mischt sich mit dem Himmel

7'31"

Duo f + m

Starke Artikulationsfragmentierung, einzelne Worte bleiben verständlich

...Zufall...

7'54"

Solo f

Mittlere Artikulationsfragmentierung, vorwiegend Beschneidung der Konsonanten.

Dramatischer Vortrag. Letzter Ausruf *Zufall* mit Nachhall

Nie wird der Zufall besiegt werden

8'39"

Gruppenimprovisation mit Schrei-Rhythmen

Improvisationen über einzelne Worte: *Ozean-Ich, Ich, Lüge, Niemals, Nebel, Auslöschen*. Dazu Artikulationen ohne Text. Ca. 10'26" Beruhigung. 10'40"

Improvisationen über *Ich*, dramatischer Vortrag

Ozean-Ich

11'38"

Pause

11'41"

Gruppenimprovisation mit Schrei-Rhythmen

Improvisationen über einzelne Worte und Laute: *Alea, Zufall, Zahl, Wurf, Wahnsinn, Ich, Raum, Anfang, Ende, ändern; aaaa..., rrrrr..., ooooo..., uuuuu...* usw. 16'01" Ende mit Schreien allein

Alea

Literatur und Hördokumente

Primär

Bücher

Jürgen **Becker**: Bilder Häuser Hausfreunde. Drei Hörspiele. Frankfurt a.M. 1969

- Felder. Frankfurt a.M. 1964
- Ränder. Frankfurt a.M. 1968
- Umgebungen. Frankfurt a.M. 1970

Elias **Canetti**: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt a.M. 1982

Ferdinand **Kriwet**:: Com.Mix. Die Welt der Schrift und Zeichensprache.

Communication mixture/ mixtum compositum. Köln 1972.

- Rotor. Mit einem Nachwort von Konrad Boehmer. DuMont Schauberg: Köln 1961.
- Leserattenfaenge. Köln 1965.

Stéphane **Mallarmé**: Gedichte. Französisch und Deutsch. Üb. u. komm. von Gerhard Goebel. Unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel. Gerlingen 1993

Paul **Pörtner**: Gestern. Roman. Köln u. Berlin 1965.

- Tobias Immergrün. Roman. Köln u. Berlin 1962

Klaus **Schöning** (Hg.): Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt a.M. 1969.

Hörspiele

Von den Hörspielen Beckers, Kriwets und Pörtners bringe ich hier nur eine Auswahl.

Jürgen **Becker**: Bilder. SR/ SDR/ SWF/ WDR 1969

- Häuser. WDR/ SWF/ SDR 1969.
- Hausfreunde. WDR/ SWF 1969
- Türen und Tore. WDR 1971. Zusammen mit Reinhard Döhl, Ludwig Harig und Johann M. Kamps.
- Erzählungen finden in den Geräuschen statt. WDR 1971
- Einzelne Bäume. Im Wind. WDR 1972
- Ein Zimmer wird leer. WDR 1973
- Menschen in der Nähe. WDR 1973
- Versucht es Verschwinden. WDR 1981
- Im August ein See. WDR 1982
- Eigentlich bin ich stumm. WDR 1982
- Houses. Englischsprachige Neuproduktion von *Häuser*. WDR Studio Akustische Kunst/ BARD Berkeley, California 1991. Üb.: Robert Goss. Sound Design: Jim McKee, Ear Wax Studios, San Francisco. Real.: Eric Bauersfeld
- Biotop für Beklopte – Stadtkabarett für Imis und Heimarhirsche. WDR 1992. Zusammen mit Martin Stankowski.
- Bahnhof am Meer. WDR/ SWF 1995
- Gegend mit Spuren. WDR 1996

- Frauen mit dem Rücken zum Betrachter. SWF/ WDR 1997
 - Die Züge hinter den Wäldern. WDR 1998
- Ludwig **Harig**: Staatsbegräbnis oder Vier Lektionen politischer Gemeinschaftskunde.
SR/ WDR 1969
- Ferdinand **Kriwet**: Hörtext I. SFB 1963. Technische Leitung: Konrad Boehmer
- JAJA. Hörtext II. Siemens-Studio für elektronische Musik, München 1965
 - Reaktion. Hörtext III. Siemens-Studio für elektronische Musik, München 1966
 - Oos is Oos. Hörtext IV. SWF 1968.
 - One Two Two. Hörtext V. WDR/ SFB 1969
 - Apollo Amerika. Hörtext VI. WDR/ BR/ SWF 1969
 - Voice of America. Hörtext VII. WDR/ SWF 1969
 - Modell Fortuna. Hörtext VIII. WDR 1972
 - CAMPAIGN. Wahlkampf in den USA. Hörtext IX. WDR 1972. Längere Fassung auf Schallplatte: Düsseldorf 1974
 - Ball. Hörtext X. WDR/ NDR 1974
 - Radioball. Hörtext XI. WDR 1975.
 - Zahl. Hörtext XII. BR 1975/76
 - Pause. Hörtext XIII. WDR 1977.
 - Dschubi Dschubi. Hörtext XIV. HR/ WDR 1977.
 - Radioselbst. WDR 1979
 - Radio. Hörtext XVI. WDR/ Radio France/ Sveriges Riksradio 1983
- Paul **Pörtner**:
- Hotel Espérance. Funkerzählung. SDR 1963
 - Scherben bringen Glück. Funkerzählung. SDR 1964
 - Schallspielstudie I. BR 1964
 - Schallspielstudie II. Un Coup de Dés. BR/ NDR 1965
 - Mensch Meier: Rhythmical. BR/ NDR 1966
 - Evokationen. SWF 1967
 - Die Auskunft. BR 1967. [Üb. U. Funkbearbeitung des Hörspiels von Jean Tardieu]
 - Dialog mit einer verschlossenen Tür. WDR 1967
 - Was sagen sie zu Erwin Mauss? BR/ NDR 1968
 - Test. HR 1968
 - Treffpunkte. WDR/ BR/ SWF 1969
 - Einmal im Jahr. RB/ SFB 1969.
 - Alea. Schallspielstudie 3. [Auch unter dem Titel: Un Coup de Dés] BR/ WDR/ SR 1970
 - Transfer. Schallspiel Nr. 4. WDR 1969
 - Hieronymus im Gehäuse. NDR/ HR 1970.
 - Ich spreche, ich höre. HR/ RB 1970
 - Scherben bringen Glück. WDR 1970
 - Börsenspiel. WDR 1970

- Interaktionen. WDR 1971
- Kontaktprogramm. WDR 1971
- Es gibt kein Firmament mehr. WDR 1972. Deutsche Realisation von Artauds Il n'ya plus du firmament. Stimme: Roy Hardt.
- Zwei. SR 1973
- Weltende. Requiem für Jacob von Hoddis. WDR 1973
- Gew et Sengen draan. WDR 1973
- Polizeistunde oder Überprüfung einer Ermittlung. WDR 1973
- Die menschliche Stimme. NDR 1974
- Euphorie. BR 1974
- Ermittlungen in eigener Sache. Radiroman. SWF 1974
- Schaltwerk. HR 1974
- Hörerspiele. WDR 1974
- Kontaktperson. SWF 1974
- Dadaphon. WDR 1974
- Spiel für sieben. BR 1975
- Tierspiel. BR 1975
- Sparkassengespräche. SR 1975
- Was haben Sie gehört? Ein Krimi zum Mitspielen für Hörer. NDR 1976
- Hörerspiele. 2. Folge. NDR 1976
- Comeback. Porträt einer Frau, die singt. WDR/ BR/ SR 1977
- Ich Du Er Sie Es. NDR 1977
- Bürger Ubu. NDR 1977. Musik: George Gruntz. [Dt. Bearbeitung von: Alfred Jarry: Père Ubu]
- Dyade. NDR 1978
- Blitzlicht. HR 1980.

Beiträge in Zeitschriften und Anthologien

- Konrad **Boehmer**: Anmerkungen zur technischen Realisation von Ferdinand Kriwets Hörtext nebst Glossen über Literatur und Technik. In: Diskus 15/ 1965. H. 5. 12. Sp. 1f.
- Ferdinand **Kriwet**: Sehtexte – Hörtexte. In: Diskus 11/1961. H. 5. 10
- Rundscheiben III. Hasen selbst Haie. In: Diskus 11/ 1961. H. 3/4. 12f.
 - Sehtexte aus der Heidelberg Er-Serie. In: Diskus 11/ 1961. H. 6/7. S. 11. S. 15.
 - Stichnoten. Leseeskapadenomination. In: Diskus 12/ 1962. H. 3/4. 10.
 - Dekomposition der dynamischen Einheit. Notizen zu einer visuell wahrnehmbaren Literatur. In: Diskus. 14/ 1964. H. 5 (Extrablatt). 24f.
 - Elektronische Musik und Hörtexte. In: Diskus 15/ 1965. H. 5. 12f.
- Paul **Pörtner**: Besuch bei Jean Tardieu. In: Diskus 11/1961. H. 4. 10
- Hinwendung aufs Naheliegende. Über den literarischen Regionalismus. In: Walter Först (Hg.): Leben, Land und Leute. Köln 1968. 179-192
 - Technik im Hörspiel. In: Neue Zürcher Zeitung. 26.7. 1968

- Schallspiel-Studien. In: Akzente 16/1969. H. 1. 29-39
- Schallspiel-Studien. In: Schöning 1970. 58-70. [Revision der Fassung in *Akzente*. Ursprünglich Vortrag auf der Frankfurter Hörspieltagung 1968]
- Antonin Artaud. In: spontanes theater. Köln 1972.
- Vom Ruhm eines Dichters, den keiner kennt. Jakob Levy Moreno, Lyriker, Gott-Entdecker und Erfinder des Psychodramas. In: Die Weltwoche. 18. Februar 1976. 29
- Schallspiele/ Eine neue Hörspielform. Vortrag mit Hör-Beispielen in der Musik-Akademie Basel, 7.12. 1977 (Auszug). In: Musik-Akademie Basel. 111. Jahresbericht. 1977/78. 93-96
- Spontane Literatur. In: Protokolle. H. 1. 1978. 259-278.
- Keine Experimente mehr? In: Schöning (Hg.) 1982. 263-271.

Sekundär

Monographien

Michail **Bachtin**: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Carl Hanser 1969.

Reinhard **Döhl**: Das Neue Hörspiel. Darmstadt 1988. [=Geschichte und Typologie des Hörspiels. Hg. von Klaus Schöning. Bd. 5.]

Rudolf **Kersting**: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/ Films. Stroemfeld/ Roter Stern: Basel, Frankfurt a.M. 1989 [Zugl.: Freiburg (Breisgau) (Univ-Diss.) 1988]

Martin **Maurach**: Das experimentelle Hörspiel – eine gestalttheoretische Analyse. Wiesbaden 1995. [Zugl. Siegen, Univ.-Diss. 1994.]

Petra Maria **Meyer**: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker. Düsseldorf/ Bonn 1997.

Holger **Schulze**: Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkzeuggenese im 20. Jahrhundert. München 2000. [Zugl. Univ. Diss., Erlangen 1998]

Oswald **Spengler**: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München: dtv 1972. Zuerst: München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1923.

Martin **Supper**: Elektroakustische Musik und Computermusik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.

Antje **Vowinkel**: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg 1995. [Zugl. Univ. Diss., Bielefeld 1994]

Sammelbände

Jürgen Becker. Texte, Dokumente, Materialien. [= Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. Begr. v. Bernhard Rübenach, hg. v. Wolfgang Heidenreich. Baden-baden u. Zürich 1994.

Leo **Kreutzer** (Hg.): Über Jürgen Becker. Frankfurt a.M. 1972.

Paul Pörtner. Hg.: Kulturamt u. Stadtbibliothek Wuppertal. Bearb. u. Red.: Max Christian Graeff, Susanne Hasenöhrli, Ulrike Schrader. Wuppertal 1990. [= Ausstellungskatalog zu Pörtners 65. Geburtstag]
Hansgeorg **Schmidt-Bergmann** (Hg.): Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.
Klaus **Schöning** (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
Ders. (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt a.M. 1982.
Ders. (Hg.): Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays. Königstein/ Ts. 1983.

Aufsätze

Bazon **Brock**: Abschleuderungen. [= Rezension zu Ferdinand Kriwet: Rotor.] In: Diskus. 11 (1961). H. 6/7. 12.
Peter W. **Jansen**: Dann und wann das Empire State Building. [Über *Bilder Häuser Hausfreunde*] In: Kreuzer 86-90. Zuerst in: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 9.12. 1969.
Friedrich **Knilli**: Inventur des Neuen Hörspiels: «Oos is Oos» von Ferdinand Kriwet. In: Klaus Schöning (Hg.) 1970. Künftig zitiert: Schöning (Hg.) 1970. 147-152.
Klaus **Schöning**: Gespräch mit Jürgen Becker. In: Kreuzer. 26-35. Zuerst in: Schöning (Hg.) 1970.
Zu Anfang. Paul Pörtners Eintritt in die Hörspielredaktion. In: Norddeutscher Rundfunk. Informationen Nr. 28. 8.7. 1976. Zit. nach: Paul-Pörtner-Archiv, Stadtbibliothek Wuppertal. Da 87,1.

Radiosendungen

Jörg **Aufenanger**: Eine Reise durch Wort und Schall. Der Radiospieler Paul Pörtner. SWF 1988
Konrad **Boehmer**: Collage – Décollage. SWR 3. u. 10.7. 2000

Handbücher und Lexika

Heinrich **Lausberg**: Elemente der literarischen Rhetorik. Ismaning 1963. 10. Aufl. 1990.
Franz **Lennartz**: Kriwet. In: Ders.: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik. 3 Bd. Bd. 2. Stuttgart: Kröner 1984. 993ff.
Lexikon der Kunst. Leipzig 1987-94.
Die Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG]. Zw., Neub. Aufl. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil. Kassel u.a. 1994-98.

