

KATALIN TELLER

EVOKATIONEN DES KÖRPERLICHEN IM HÖRSPIEL. ÜBERLEGUNGEN ZU HÖRSPIELEN VON CARL GUNDOLF, FRIEDERIKE MAYRÖCKER UND BODO HELL SOWIE VON WOLFGANG MÜLLER

ABSTRACT: Der Beitrag weist nach, dass die in der Hörspielproduktion der 2000er Jahre zunehmend artikulierte Selbst- und Medienreflexion eine auch politisch relevante Sensibilisierung für Phänomene nach sich zieht, die außerhalb der Medienspezifität des Hörspiels liegen. So nimmt sich Carl Gundolfs *Der Stimmkäfig. Das Spiel vom Hören Gehörloser* der Problematik an, wie akustische Wahrnehmungen von Gehörlosen ausgerechnet in einem aufs Engste mit dem Hörsinn verbundenen Medium vermittelt werden können. Bodo Hells und Friederike Mayröckers „dreifaltiges Hörstück“ entfaltet das säkularisierte Motiv des Stimmenhörens und weitet es auf die gegenständliche, technische Umgebung synästhetisch aus. In Wolfgang Müllers *Séance Vocibus Avium* wird schließlich nach den Grenzen und der Verantwortung der wissenschaftlichen Diskursivierung gefragt, indem die naturhistorische Rekonstruktionsarbeit nicht nur als illusorisch, sondern auch als physisch gewalttätig demaskiert wird.

SCHLÜSSELWÖRTER: Hörspiel, Adaptierung, Körperlichkeit

EVOCATIONS OF THE CORPOREAL IN AUDIOPLAYS. ON AUDIOPLAYS BY CARL GUNDOLF, FRIEDERIKE MAYRÖCKER AND BODO HELL, AND BY WOLFGANG MÜLLER

ABSTRACT: The paper demonstrates that the self-reflection and media reflection increasingly articulated in radio play production in the 2000s entail a politically relevant sensitisation to phenomena that lie outside the media specificity of radio plays. Thus, Carl Gundolf's *Der Stimmkäfig. Das Spiel vom Hören Gehörloser* addresses the problem of how acoustic perceptions of the deaf can be conveyed in a medium that is closely connected to the sense of hearing. Bodo Hell and Friederike Mayröcker's 'dreifaltiges Hörstück' unfolds the secularised motif of hearing voices and extends it synaesthetically to the technical environment of objects. Finally, Wolfgang Müller's *Séance Vocibus Avium* proves an inquiry into the limits and responsibility of scientific discursivisation by unmasking the historical reconstruction in the realm of nature not only as illusory but also as physically violent.

KEYWORDS: audioplay, adaptation, corporeality

Katalin Teller – Eötvös-Loránd-Universität Budapest, teller.katalin@btk.elte.hu

Stimme, Ton, Klang, Geräusch, Hall, Schall: Entitäten, derer sich das Hörspiel seit seiner Etablierung zunächst im Rundfunk und letztlich in radiounabhängigen digitalen Formaten stets bediente und nach wie vor bedient, unterhalten als etwas Gehörtes „keine zwingenden Bindungen an Ursachen, Körper und materielle Objekte“ (Macho 2006: 130). Ihre Abkoppelung vom Sichtbaren, von der Haptik, von der olfaktorischen und gustatorischen Wahrnehmung scheint jedoch eine konstante Irritation für das Hörspiel darzustellen, zumal hier ihr Mangelwesencharakter doppelt zur Geltung kommt. Welche paradigmatischen, auf unterschiedlichen Reflexionsebenen artikulierten Antworten auf diese sinnliche Einengung formuliert werden, lässt sich exemplarisch an deutschsprachigen Hörspielproduktionen der letzten Jahre veranschaulichen, wobei anhand ihrer gattungsgeschichtlichen Verortung auch jene biopolitischen Bezüge der Körpernormierung zumindest ansatzweise thematisiert werden können, die nicht nur in den wissenschaftskritischen Fußstapfen Foucaults, sondern bspw. im Kontext der auch kulturwissenschaftlich interessierten Disability Studies als Diskussionsgegenstand fungieren (Berressem 2017).

Die Logik des Mangels

Die Stimme generell und ihre künstlerischen Artikulationsformen speziell gerieten für literatur- und kulturwissenschaftliche Analysen zeitweilig in ein schiefes Licht: Jacques Derridas einflussreiche Kritik des Phonozentrismus im abendländischen Denken, der zufolge die Fixierung des Subjekts im Sprechen zu einem essentialistischen und patriarchal geprägten Menschenbild geführt habe, attestierte dem Sprechen eine philosophische und politisch-ideologische Unhaltbarkeit und bescherte der Schrift kraft ihrer Subjektunabhängigkeit und Iterabilität eine theoretische und analytische Aufwertung (Derrida 1983). Auch wenn diese Diskreditierung oder „Marginalisierung“ (Kolesch 2013: 233) des Sprechens (und des Hörens) später von Derrida selbst abgemildert wurde (Derrida 1998) und auch wenn sie weder der Produktivität von Hörspielautor*innen noch der florierenden Hörspielkritik einen Abbruch tat, erwies sie sich nachhaltig als ein Bezugspunkt, der die einschlägigen Auseinandersetzungen mit dem Hörspiel und der Stimme zur Korrektur provozierte und provoziert. Sybille Krämer, die Mitherausgeberin eines richtungsweisenden Sammelbandes unter dem Titel *Stimme. Annäherungen an ein Phänomen*, sah noch 2006 als unabdingbar an, die Analyse der Stimme ausdrücklich von der Oralitäts- und Literalitätsdebatte abzurücken und sie nicht primär im Zusammenhang der Wortsprache diskutieren zu wollen (Krämer 2006: 269ff.), da sie funktional und phänomenal gesehen deutlich über die Grenzen der Verbalität hinausweist (vgl. auch Weigel 2006: 16-22). Als weiteres Gegenargument durfte und darf in Aufsätzen zu Hörspielen auch jene Korrektur nicht fehlen, die auf die akustische Aufzeichnung als schriftähnliche Konstellation hinweist, die der Derrida'schen Denkfigur der Schrift nahekomme und geradezu nach einer „Audiophi-

logie“ rufe (Djordjevic 1991). Obwohl Petra Maria Meyer bereits zehn Jahre nach der Publikation der deutschen Übersetzung der *Grammatologie* ausgerechnet Derridas dekonstruktivistisches Prinzip auf die Analyse akustischer Kunstwerke übertrug (Meyer 1993) und sich 2008 – relativ kurz nach Harro Segeberg (2005) – unter dem Schlagwort der „acoustic turn“ für eine interdisziplinär geprägte, medien- und kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Hören stark machte (Meyer 2008), scheint sich die von Krämer eingeforderte Rehabilitierung der Stimme recht zögerlich – aber mit der Etablierung der Adaptation und der Sound Studies sowie einer regen Publikationstätigkeit in diesem Themenbereich doch entschieden – vollzogen zu haben (Morat & Ziemer 2018; Binczek & Wirth 2020). Folgt man zusätzlich den früheren Überlegungen von Wolfgang Welsch, so bietet sich anhand der intensivierten Zuwendung zum Auditiven auch noch ein Terrain zu erschließen an, auf dem eine „Kritik des Visualprimats“ der abendländischen Kultur verankert werden könne (Welsch 1993: 93-97).

Auf der einen Seite lässt sich die erwähnte Verzögerung sowohl wissenschafts- als auch institutionsgeschichtlich erklären, auf der anderen Seite indessen, aus genregeschichtlicher und literatur- bzw. kulturwissenschaftlicher Perspektive, verwundert sie durchaus: Denn was die Genealogie des Hörspiels betrifft, so herrscht sowohl in diversen theoretischen Ansätzen wie auch in der Radiodramaturgie und der Rundfunkgeschichte ein weitgehender Konsens, der in der Hörspielproduktion selbst seinen langen Schatten wirft. Es handelt sich um den generischen Konnex zwischen den akustischen Adaptierungen literarischer Werke und der Blindheit, der seit jeher eine konstante Größe sowohl in der motivischen als auch in der analytischen Dimension darstellt. So wies bspw. Matthew Rubery, der Herausgeber eines ausgezeichneten Sammelbandes zu den theoretischen und geschichtlichen Querverbindungen zwischen Literatur, Hörbuch und Hörspiel vor allem im englischsprachigen Kontext, nicht nur auf die gegenseitige Bedingung von Literatur und Tonaufzeichnung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hin, sondern auch darauf, dass Edison seinen 1877 entwickelten Phonographen als eine unentbehrliche Hilfestellung für blinde Menschen eingeschätzt habe (Rubery 2011: 3; vgl. auch Bühler 2020). Wie stark sich die Sehbehinderung, über die Technikgeschichte hinaus, ihren motivischen Stempel auf die Hörspielproduktion aufdrückte, bezeugt das erste „listening play“ schlechthin (BBC 2020, 3:15; Hughes 1924): Dieses „radio drama“, wie der Begriff sich später einbürgerte, das 1924 aus London gesendet und sehr rasch von mehreren Rundfunkstationen weltweit übernommen wurde, beschwor die beklemmende Situation des Nichtsehens in einer Kohlengrube, in der durch einen Unfall das Licht ausgelöscht wurde, herauf (Würffel 1978: 15). Dementsprechend kreisten bereits die ersten theoretisch-programmatischen Entwürfe zur Hörspielgestaltung um diesen basalen Mangel: Der Schriftsteller, Schauspieler und Hörspielautor Alfred Auerbach forderte 1926 die Metamorphose des Hörspielproduzenten in einen Blinden, was die „Vorstellung des körperlosen Seelen- und Stimmendramas“ nahelegte (Würffel 1978: 29), und kaum sieben Jahre später betitelte der Kunstpsychologe Rudolf Arnheim einen der Kapitel seiner theoriegeschichtlich bahnbrechenden Abhandlung *Rundfunk*

als Hörkunst, die zunächst 1936 in London in englischer Sprache publiziert wurde, als *Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper* (Arnheim 2001: 86-128; vgl. dazu Schwering 2020). Der Hinweis auf die Körperlosigkeit in beiden Fällen bezieht sich, das sei hier festgehalten, auf die Sichtbarkeit des Körperlichen: Es handelt sich also nicht um die Eliminierung des Körpers an sich, sondern vielmehr um den bewussten Verzicht auf den sichtbaren Körper bzw. um seine Transposition und Übersetzung ins technisch erzeugte Auditive (vgl. auch Pinto 2012: 153-156).

Diese „Fixierung“ auf den Mangel des Sehsinns hat allerdings über die medien-spezifisch nachvollziehbaren Programmatiken hinaus auch handfeste sozial- und kultur-geschichtliche Ursachen: Die Aufschwünge in der Produktion und Theoretisierung von literarischen Radiobearbeitungen stehen mit den beiden Weltkriegen in engster Verbindung, nach denen die in den Kampfhandlungen erblindeten Soldaten zu primären Adressaten von Hörspielen und Hörbüchern ‚aufstiegen‘ (Rubery 2011; Binczek 2020). Dieser Stellenwert findet seinen institutionellen Niederschlag auch in dem nach wie vor bestehenden, 1950 gestifteten deutschen Hörspielpreis der Kriegsblinden (Bund 2001), und die immer wieder neue Entdeckung des Blindheitsmotivs, wie es in den folgenden Analysen ersichtlich wird, mag ebenfalls mit der auch sozialpolitisch fundierten Sensibilisierung für physische Beeinträchtigungen zusammenhängen.

Anstatt rekapitulieren zu wollen, wie sich die breitgefächerte, sich zeitspezi-fisch ausdifferenzierende hörspieltheoretische Palette im deutschsprachigen Raum entfaltete – in der bspw. die von Friedrich Knilli angeregten Diskussionen um das Neue Hörspiel einen zentralen Punkt darstellten (Döhl 1988), und in der das „blinde“ Medium stets thematisiert wurde (Schätzlein 2009) –, soll hier lediglich auf Bettina Wodiankas Bestandsaufnahme zurückgegriffen werden, um die tendenziell erhöhte Sensibilität zeitgenössischer Hörspiele für die Positionierung der Sinnes-wahrnehmungen jenseits des Hör- und Sehsinns nahe zu legen. Selbst wenn genre-geschichtlich gesehen bei zahlreichen Hörspielschaffenden ein dezidierter Anspruch auf Selbst- und Medienreflexion, d. h. eine „aästhetische Richtung“ (Hiebler 2018: 172-175) ausgemacht werden kann, so lässt sich diese Tendenz laut Wodianka in den zeitgenössischen Produktionen besonders nachdrücklich und auf einem hohen Komplexitätsgrad diagnostizieren:

Zu beobachten ist, dass Hörspielmacher in medienreflexiven Hörspielen mitunter auf intra- wie intermediale Systemreferenzen als Spielstrategien zurückgreifen, um die Grenzen und Regeln radiophoner Erzähl- und Vermittlungsweisen zu erkunden sowie konventionelle Darstellungsformen über altermediale und systemfremde Illusionsbildungen auszuweiten respektive miteinander zu konfrontieren (Wodianka 2018: 13f.).

Für die folgenden Ausführungen erweist sich das Kriterium „systemfremde Illusionsbildungen“ insofern als ausschlaggebend, als dass die Selbst- und Medienreflexivität sich nicht mehr damit begnügt, auf die Blindheit des Mediums, d. h. auf systemimmanente Charakteristika zu rekurren, sondern sie erprobt sowohl thematisch als auch

formal all die Sinneskapazitäten, indem sie ihre Konstruktionsleistungen befragt und mit performativen Mitteln die Illusion der Körperlichkeit – sei sie lebendig oder gegenständlich – herstellt (vgl. auch Wodianka 2013).

Der Stimmkäfig. Das Spiel vom Hören Gehörloser von Carl Gundolf

Wie lassen sich akustische Wahrnehmungen von Gehörlosen ausgerechnet in einem aufs Engste mit dem Hörsinn verbundenen Medium vermitteln? Welche Sinneseindrücke können jenseits des Tons und der imaginierten Bilder evoziert werden? Einen bemerkenswerten, mythologische und biblische Motive miteinbeziehenden Versuch, diesen Fragen nachzugehen, legte der als Sohn einer Schwerhörigen und eines Gehörlosen geborene Carl Gundolf (Gundolf 1999: 7) in seinem 22-minütigen Hörspiel mit drei Sprechenden vor, das 2000 vom ORF produziert und noch im Vorjahr mit dem 2. Preis des Alfred-Gesswein-Preises der österreichischen Zeitschrift *Podium Literatur* ausgezeichnet wurde (Gundolf 2000). Das Hörspiel blieb indessen in der Hörspielkritik seltsamerweise unbemerkt, selbst wenn Gundolf auch in seiner nächsten Arbeit unter dem Titel *Begegnungen oder Die doppelte Bewegung eines Paares und El Grecos* die Gehörlosigkeit zum Subthema machte, indem er die Kommunikation durch Gebärdensprache thematisierte (Gundolf 2003).

Die auch im Titel angedeutete verschachtelte Problemstellung darf durchaus im konkreten Sinn verstanden werden: Denn es wird nicht nur danach gefragt, wie Stimmen und Töne durch und in gehörlosen Menschen entstehen und wie sie als solche vermittelt werden können, sondern es werden dafür eigene Klang- und Echoräume geschaffen, die ineinander verschachtelt und gleichsam entlang einer Logik der negativen Dialektik zu entziffern sind. Bereits die mit Waldesrauschen und blubberndem Wasser gerahmten einleitenden Sätze („Die Stimme, die Sie hören, ist nicht meine Stimme. Es ist die Stimme einer anderen Frau“; Gundolf 2000, 00:20-00:37) werden zuerst konsekutiv und dann zeitversetzt aufeinander montiert von zwei Frauenstimmen gesprochen und markieren die Sprech- und Hörsituation als eine *contradictio in adjecto*, was später nicht nur mit dem Wort „Hören“ wiederholt und durch den Einsatz vom Radorauschen doppelt verfremdet, sondern auch auf „Jona im Bauch des Wals“ bezogen wird (Gundolf 2000, 01:38-01:54). Die darauffolgenden Sprechsequenzen entwerfen einen ebenso widersprüchlichen Echoraum: Eine männliche Stimme vergleicht sich mit „Jona im Bauch des Wals“ „in der Stimmfinsternis“, der für kurze Zeit „in die Stimmhelligkeit“, die aber blind macht, ausgespien wird (Gundolf 2000, 01:22-01:37). Im anschließenden Kurzmonolog einer aufgeregt wirkenden männlichen Stimme, der davor in einer Gefängniszelle mit einem „Sprechfenster“ platziert wird, kommt die Programmatik des Hörspiels zum Ausdruck: Es geht nicht um das Sehen der oder durch die Stimme, sondern um das körperliche Wahrnehmen der Schwingungen, die mithilfe des Radios vermittelt werden (Gundolf, 2000, 02:33-02:53). Damit wird auf

jenen kaum diskursivierbaren Wahrnehmungsmodus Bezug genommen, demzufolge Schallschwingungen – seien es jene der Wortsprache, der Musik oder der Gesamtheit von Geräuschen – zwar vornehmlich mit dem Ohr, doch auch mit dem gesamten menschlichen Körper rezipiert werden (Böhme 2009: 27f.). Mit dieser Auftaktkonstellation lässt sich das Hörspiel einerseits in jener radiophonen Tradition verorten, die, wie oben ausgeführt, auf die Blindheit des Mediums reflektiert, andererseits jedoch trägt sie jener Erkenntnis Rechnung, der zufolge die Aufnahme von Schallwellen über die Hörfähigkeit hinausweist und das Lautproduzieren auf den gesamten Körper des Rezipierenden oder der Rezipierenden rechnen kann.

Dies wird in einer späteren Sequenz der Männerstimme auch auf den Punkt gebracht: „Wie könnten Sie die Stille hören? Das Sprechen der Hände hören? Die Augen, ja, die Augen müssten hören“ (Gundolf 2000, 11:14-11:30). Die Abkopplung der akustischen Wahrnehmung vom primären Sinnesorgan lässt sich als eine Chance für die Etablierung eines erweiterten Erfahrungsraums begreifen, was zum Schlüssel des „Hör-Spiels“ avanciert: Eine befehlende Frauenstimme informiert über die Spielregeln des Geräuschhörens ohne begriffliche Sprache, das einen Zustand ermöglicht, in dem „der Hörer und das Gehörte nicht mehr zu trennen sind“ und der schließlich den „Tod des Hörers im Spiel vom Hören“ bringt (Gundolf 2000, 11:37-12:30). Das Spiel wird allerdings durch die erboste Männerstimme unterbrochen und eine Frauenstimme als „das Original“ in einem Käfig im „Bauch des großen Fisches“ schreiend gefangen genommen (Gundolf 2000, 17:43-18:23), um schließlich einzelne, aus den vorangehenden Partien willkürlich herausgegriffene Sätze mit begleitenden Soundeffekten zu wiederholen, bis die Stimme wieder im Bauch landet und weitersegelt. Somit scheint sich der Kreis zu schließen: Die Überwindung der Gehörlosigkeit ist eingestandenermaßen eine Illusion, doch mithilfe der akustisch vermittelbaren Erkenntnis, Laute und Klänge nicht nur durch das Ohr wahrnehmen zu können, lässt sich jene graue Zone ausloten, in der sich Diskursivität und Aisthesis in ihrer gegenseitigen Negation aufeinandertreffen.

***Landschaft mit Verstoßung von Bodo Hell am Leitfaden
von Friederike Mayröcker mit psychoakustischen Naturtönen
von Martin Leitner. Ein dreifaltiges Hörstück***

Wenn auch weniger explizit, doch durchaus erkennbar nimmt sich das „Hörstück“ von Bodo Hell und Friederike Mayröcker einer vergleichbaren Problematik an, holt sie jedoch ironisch gebrochen in das Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Hörbarkeit zurück. Das etwa 45 Minuten lange Hörspiel basiert auf einem Kurztext von Mayröcker mit dem gleichen Titel (Mayröcker 1987) und wurde in eine Dialogstruktur umgearbeitet sowie mit Soundmaterial angereichert, das auf den Almen getätigte „Tonaufnahmen der zurückliegenden Jahre von Schafen und Ziegen“ ebenso beinhaltet wie „einen röhrenden Hirsch, sprudelnde Quellen, Bauern aus der Umgebung, jede Menge Vögel, also auch

kollernde Birkhähne, fauchende Schlangen, Rinder mit ihren Glocken, den Wind in allen Stärken – und: einen balzenden Auerhahn“ (Klein 2014: 9). In der als Klangbuch herausgebrachten Publikation des Mandelbaum Verlags werden denn auch den einzelnen Kapitelüberschriften, die jeweils Zitate aus dem Originaltext von Mayröcker sind, etliche Lautbezeichnungen und -umschreibungen der „psychoakustischen Naturtöne“ (wie „Überflug Rabe“, „Hubschrauber entfernt“, „Ziegen wiederkäuend“, „mehrfach Käsebruch schneiden“, „fiepend klagende Rehgeiß“ usw.) zugeordnet. Zusätzlich befindet sich im Klangbuch bzw. auf der beiliegenden CD ein von Bodo Hell gelesener Text und ein fast 25 Minuten dauernder „Auerhahnbalz am Rosenkogel“. Dass Mayröcker der Einladung des Schriftstellers und Almhirtens Bodo Hell zur gemeinsamen Arbeit an diesem Hörspiel folgte, ist kein Wunder, denn spätestens mit den radiophonen Texten von Ernst Jandl und ihren eigenen auditiven Schöpfungen und Prosa-Libretti war und ist Mayröcker mit dieser medialen Form engstens verbunden (Ramm 2009).

Der Titel des Hörspiels und der ihm zugrundeliegende Text verbinden zwei Kernthemen aus dem Œuvre der Dichterin: einerseits die Schaffung von „Paralleltexten zur bildenden Kunst“ (Pauler 2010: 347), andererseits die Übergänge zwischen der Unwirklichkeit und Wirklichkeit von Sprachgebilden, zwischen den Bewusstseinszuständen vom Wachsein und Traum, zwischen sakraler und säkularer Wortschöpfung und Wortsterben. Bereits die erste Hörspielsequenz, an deren Anfang ein Bauerngespräch, Kuhglocken und Ziegenmeckern stehen, beginnt mit den von Mayröcker gesprochenen Worten „ich lasse mir gern was einsagen“, woraufhin der Dialogpartner eine Szene der Einflüsterung „hinter vorgehaltener Hand“ (Hell & Mayröcker 2013, 1: 01:04-01:42) aufbaut und daraus mit motivischen Hinweisen auf die Bibel die Forderung nach dem leibhaftigen Hören der Prophetie entfaltet. Dies wiederum steht in enger Verbindung mit der im Titel angedeuteten Szenerie: *Landschaft mit Verstoßung* verweist nämlich auf und gleichzeitig verschweigt die in der Malerei mit diesem Titelanfang mehrfach dargestellte Legende von Hagar. Die Geschichte aus dem Alten Testament, die das Motiv des Stimmenhörens in der Wüste mit beinhaltet, fungiert als Kernerzählung in allen drei abrahamitischen Religionen, der christlichen, der jüdischen und dem Islam. Die in der Gattungsbezeichnung erwähnte Dreifaltigkeit bezieht sich somit nicht nur auf die Produzent*innen des Hörstücks (Hell, Mayröcker, Leitner), sondern führt die vorwiegend christliche Konnotation des Wortes auf ihren Ursprung zurück, ohne diesen aber explizit zu artikulieren. Dieses Netz von Hinweisen auf das Vernehmen der göttlichen Botschaft wird zudem mehrfach ironisch durchbrochen: Es sind nicht nur die Verschleierung derartiger Bezüge und die darauffolgende Andeutung auf den Sündenfall der Sprache, die das Sakrale abschwächen, sondern auch die spielerisch-vergnügli- ch wirkende Stimme des Bodo Hell, der dieses Verfahren u. a. in seinem *Rita und Ritus* (2008) bereits konsequent durchexerzierte. Der Mitautor wird nämlich mal als Befolger des „Leitfadens von Friederike Mayröcker“ eingesetzt, mal aber als Kontrapunkt, und wird ergänzt und kombiniert mit Kommentaren anderer Stimmen (auf die Forderung „das müsste man wie damals leibhaftig hören können“ folgt bspw. der Werbeslogan

von Ö1, nämlich „gehört gehört“ [Hell & Mayröcker 2013, 1: 02:11-02:18]) sowie mit jener Geräuschkulisse, die, wie oben bereits nahegelegt, neben „Naturtönen“ sehr wohl solche beinhaltet, die technisch erzeugt werden und den zivilisatorischen, d. h. auch naturzerstörenden Eingriff des Menschen nahelegen.

Die hier relevante Frage nach der Erweiterung des Spektrums der mobilisierten Sinne blendet zwar signifikante Ebenen des durchaus komplexen Hörspiels aus, aber sie bildet im Gesamtkonstrukt zweifellos einen zentralen Punkt ab: Um die „hypnotische[n] Wortträume und dergleichen“ (Hell & Mayröcker 2013, 1: 03:07-03:12) der Dichterin wird nämlich ein Konglomerat von Sprachschichten (wie Hochdeutsch, Dialekt, Latein, aber auch männlich und weiblich), von tierischen, technisch und menschlich erzeugten diversen Stimmen und vor allem Stimmbrüchen aufgebaut, in dem eine bemerkenswerte Gleichwertigkeit herrscht. Die Inszenierung der Kommunikation von Mensch, Tier und Gegenständen, mal affirmativ, mal konterkarierend, lässt einen synästhetischen Mikrokosmos entstehen (für *Die Umarmung, nach Picasso* vgl. Pauler 2010: 321-328), in dem das Stimmenhören und -erzeugen aufhört, ein menschliches Privileg zu sein: Der Flügelschlag eines Vogels, das Wasserrauschen, das Hühnergackern ebenso wie die Viehlocken oder ein im Hintergrund hörbarer Ausschnitt aus einer Sendung des Deutschlandfunks suggerieren ein genauso autonomes Dasein wie die menschlichen Worte, die zugegebenermaßen in ihrem Diskursivierungsdrang stets hinter dem Anspruch, all dies in Worte zu fassen, zurückfallen (vgl. die beredte Überschrift des letzten Kapitels „nein lassen Sie gut sein“). In diesem Sinn ließe sich hier die Forderung Bruno Latours, „ein Parlament der Dinge“ zu errichten und dadurch die Aporien der Aufklärung zugunsten einer ökologisch vertretbaren Weltordnung zurechtzurücken (Latour 2001; vgl. auch Latour 1995), als eingelöst einschätzen: Jedweder lebendige oder gegenständliche Körper mit seinen Stimmen und Geräuschen und der Stille findet sowohl außerhalb als auch innerhalb des vom Menschen abmessbaren Reviere seinen Platz.

***Séance Vocibus Avium* von Wolfgang Müller**

In gewisser Hinsicht bietet die 2008 gesendete Arbeit Wolfgang Müllers insofern die Kehrseite des Hörstücks von Bodo Hell und Friederike Mayröcker, als dass hier gerade die Fallen des menschlichen Diskursivierungsdrangs hörbar gemacht werden: Der Autor lud Musiker*innen dazu ein, anhand von alten naturwissenschaftlichen, z. T. illustrierten Beschreibungen von Forschungsreisenden den Gesang oder den Ruf von elf heute ausgestorbenen Vögeln zu rekonstruieren (daher auch der Titel). Daraus entstand ein etwa 54-minütiges Hörspiel, das definitiv mehr zu bieten hat als „nur“ die Wiedergabe von einst erklungenem Vogelgesang: Ging es bei Mayröcker und Hell um die positive Erkenntnis der diskursiven Grenzen der Sprache, so handelt es sich hier um ihren oft beschworenen Konstruktcharakter, der den sprichwörtlichen und allzu oft gewaltgenerierenden Willen zur Macht bzw. die missbrauchte Macht des Wissens abbildet.

Die ersten zehn Sequenzen des Hörspiels folgen einer vergleichbaren Struktur: Nachdem die Sprecherin (Claudia Urbschat-Mingues) den jeweiligen Vogel auf Deutsch und Lateinisch benennt und einige Informationen zum ehemaligen Vorkommen des Tieres gibt, folgt eine krass gegliederte Beschreibung: Zitate oder manipulierte Zitate aus meist nicht ausgewiesenen englischsprachigen Quellen in der Originalsprache werden ins Deutsche übersetzt und anschließend wortwörtlich seziiert:

Then, during the space of a decade or two, the species disappeared without trace. Without trace the species disappeared during the space. The space of a decade. Disappeared without trace. To disappear: entweichen, verschwinden, verlorengelassen. Trace: Spur, Trasse. Space: Raum, Abstand, Aussparung, Leertaste. The space: der Weltraum, der Zeitraum, der Spielraum. Spur: Abguss, Abdruck, Nachbildung. Decade: die Dekade, das Jahrzehnt, die Zehnergruppe. Entweichen ohne Trasse. Verschwinden ohne Abdruck. Verlorengelassen ohne Nachbildung. In der Leertaste eines Jahrzehnts. Im Spielraum einer Zehnergruppe. Im Weltraum einer Dekade (Müller 2008, 00:52-01:52; hier handelt es sich angeblich um den *Coturnix Novae-Zelandiae*, die neuseeländische Schwarzbrustwachtel).

Next to nothing is known. [...] Sehr scheuer, lebhafter Vogel, schwer zu beobachten. Scheu: schüchtern, zaghaft, zurückhaltend. Lebhaft: munter, aktiv, vital. Beobachten: beschatten, observieren, überwachen. [...] Extrem zaghafter, aktiver Vogel. Ausgesprochen zurückhaltender, vitaler Vogel. Schwer zu beschatten (Müller 2008, 05:02-05:43; es geht vermeintlich um den *Moho nobilis*, den Hawaii Krausschwanz).

Aus diesen Ausschnitten der ersten beiden Fallbeschreibungen lässt sich unschwer die Problemstellung des Hörspiels erkennen: Die deskriptive Sprache, die auch in den weiteren Folgen das vermeintliche Aussehen sowie den Gesang der Vögel meist recht wortkarg zu erfassen sucht, entpuppt sich nicht ohne Ironie als ein willkürlich angewandtes, die Komplexität der Phänomene und der Wortbedeutungen ignorierendes Behelfsmittel. In den einzelnen Kapiteln wird nach diesen ekphrastisch-akustischen Beschreibungen auch die Stückzahl der in Museen des Westens überlieferten Exemplare der Vögel aufgelistet. Das anschließende, feierlich-bombastische Anmoderieren, das publikumswirksame Fernsehshows in Erinnerung ruft, verschleiern die zweifelhafte Stichhaltigkeit des ‚wissenschaftlichen Resultats‘:

Liebe Hörerinnen, Sie hören nun etwas, was Sie nie zuvor gehört haben oder hören konnten. Max Müller [einer der mitwirkenden Musiker] hat die Lockrufe des *Moho nobilis*, des Hawaii Krausschwanz nach vorhandenen wissenschaftlichen Dokumenten detailliert und naturgetreu rekonstruiert. Band ab! (Müller 2008, 06:36-06:53)

Die so eingeleiteten Lautrekonstruktionen entbehren allerdings einer gewissen Ironie nicht: Die Musiker*innen machen nämlich keinen Hehl daraus, dass sie akustische oder elektronische Soundeffekte bzw. menschliche Stimmen, die stellenweise weit entfernt vom Charakter eines Vogelgesangs oder -rufs sind, willentlich einsetzen (vgl. z. B. die vom Musiker und Produzenten Justus Köhncke gestaltete Rufsequenz

zum Pterodroma hasitata caribbaea, dem Jamaica Teufelssturmvogel: Müller 2008, 27:32-28:17). Das Abschlusskapitel bringt noch akzentuierter die zerstörerischen Wissens- und Besitzansprüche des Menschen als die vorangehenden Sequenzen zum Ausdruck: Vor der vom Hörspielautor selbst erarbeiteten Lautrekonstruktion des Plautus impennis (auch Pinguinus impennis oder Alca borealis oder Alca impennis), d. h. des Riesenalks wird ein Bericht eines Riesenalkfanges zitiert und mit der oben bereits erwähnten Reihung von Synonymen kombiniert:

Man wird mich entschuldigen, wenn ich mit einiger Ausführlichkeit die Einzelheiten des letzten Fanges berichte. Fang: Beute, Fischzug. [...] Beide Vögel wurden erwürgt und für ungefähr 180 Mark unseres Geldes verkauft. 180 Mark unseres Geldes. Unser Geld, euer Geld. Unser Geld, euer Geld. Geld: Bares, Bimbis, Kies, Knete, Kohle, Kröten, Mäuse, Mammon, Moneten, Moos, Piepen, Pulver, Schotter, Zaster. Steigende Preise“ (Müller 2008, 48:53-50:03).

Anschließend werden nicht weniger als 19 deutsche Städte aufgelistet, in denen noch präparierte, mit unterschiedlich detaillierten Informationen über ihre Herkunft versehene Exemplare des Vogels zu finden sind. Die darauffolgenden rekonstruierten Stimmen des Riesenalkpaares, dessen beiden letzten Exemplare, „ein brütendes Paar, von den Fischern Jón Brandos, Sigurdur Ísleifsson und Keil Ketillson aus Jafnir durch Genickumdrehen getötet [wurden], um ihre Balge Vogelsammler[n] zu verkaufen“ (Müller 2012a), endet denn auch in einem Gurgeln bzw. Röcheln, hervorgebracht von Müller und der isländischen Sängerin Kristbjörg Kjeld.

Die Jurybegründung, die anlässlich der Preisverleihung „Hörspiel des Monats“ im November 2008 formuliert wurde, brachte Müllers Konzept so auf den Punkt: „[...] Und wir werden nie erfahren, ob diese Töne und Stimmen ‚richtig‘ sind oder doch ganz anders als die ihrer tierischen Vorbilder“ (Deutschlandfunk, 2008). Denn die derart durchgespielte Spannung „zwischen Memento Mori und Komik der Mimesis“ (multipara 2009) gibt nicht nur auf die menschliche Hybris einen Hinweis, sondern ironisiert auch die limitierte wissenschaftliche und historische Erkenntnis- und Übersetzungsfähigkeit. Was hier aus der Perspektive der „Evokationen des Körperlichen“ weiters vom Belang zu sein scheint, ist die kritisch-konstruktive Umkehrung jener Merkmale, die die Herausgeber*innen des Sammelbandes *Stimm-Welten* der Stimme zuschrieben: Sie verweise nämlich „als Spur des Körpers auf die sprechende Person“ und manifestiere „komplexe kulturelle Dispositive von Macht, Wissen und Begehren“ (Kolesch, Pinto & Schrödl, 2009: 9). In Müllers Konzept wird ebendiese Verweisstruktur der Spur doppelt gebrochen, einmal durch die Infragestellung der wissenschaftlichen deskriptiven Sprache der Vogelstimmen und das zweite Mal durch die Infragestellung der Kapazitäten menschlicher Lauterzeugung, wobei die „Dispositive von Macht, Wissen und Begehren“ potenziert herausgestellt werden. Dies wird in den Folgeprojekten des Hörspielautors nochmals in den Vordergrund gerückt: Die als Installation konzipierte Ausstellung zu *Séance Vocibus Avium* bezieht auch das bildliche Material

in diese kritische Auseinandersetzung mit hinein (Anonym 2009) und in *Séance 2. Ein Gebärdenspiel* (Müller 2012b) wird der Versuch unternommen, eine zwölfte ausgestorbene Vogelart mittels Gebärdensprache zu ‚rekonstruieren‘ (BR2 2012).

Reflektiertes Mangelwesen

Damit schließt sich der Kreis, der die „Evokationen des Körperlichen“ als „systemfremde Illusionsbildungen“ auf unterschiedlichen Ebenen abstecken kann. Die ausgewählten Hörspielkonzepte zeugen nicht nur von jener tradierten Reflektivität, zu der die radiophone Kunst in ihrer Konfrontation mit stummem Text/Stimme und Bild/Blindheit seit der Etablierung von Hörspielen herausgefordert sah, sondern auch davon, dass die „atopische“ Natur der Stimme (Kolesch, Pinto & Schrödl 2009: 9) für eine kritische Ausweitung dieses Terrains in Richtung anderer Sinneswahrnehmungen ebenso wie in Richtung Gegenständlichkeit sorgen kann. Damit geht in den angesprochenen Hörspielen gleichzeitig eine erhöhte, politisch durchaus relevante Sensibilität einher, und zwar nicht unähnlich jenem „Verfransungsprozeß“ der Künste (oder in kurrenter Terminologie: der Medien), von dem Theodor W. Adorno schon 1967 sprach: Demnach sei die Kombination von unterschiedlichen Genres und Kunstzweigen stets ein Zeichen dessen, dass sich die jeweilige Kunstgattung und die Gesamtheit der Kunst ihrer Produktionsverhältnisse, ihrer Grenzen und Möglichkeiten bewusst seien und in der dialektischen Negation dessen, was sie gerade nicht sind, sich „einen Griff [...] nach der außerästhetischen Realität“ leisten (Adorno 1977: 450).

Literatur

- Adorno, Th.W. (1977). *Die Kunst und die Künste*. In Th.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. X.1, hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 1967).
- Anonym (2009). Wolfgang Müller – *Séance Vocibus Avium* [Einführung in die Ausstellung]. *Galerie Crystal Ball*. Abgerufen von <https://www.galeriecrystalball.de/en/2009/09/wolfgang-mueller-seance-vocibus-avium/>.
- Arnheim, R. (2001). *Rundfunk als Hörkunst*. In R. Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk* (S. 7-178). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Berressem, H. (2017). *The Sounds of Disability. A Cultural Studies Perspective*. In A. Waldschmidt, H. Berressem & M. Ingwersen (Hrsg.), *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies* (S. 29-36). Bielefeld: transcript.
- Binczek, N. (2020). *Audioliteratur: Hörspiel – Hörbuch*. In N. Binczek & U. Wirth (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. E-Buch.
- Binczek, N. & Wirth, U. (Hrsg.) (2020). *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. E-Buch.
- Böhme, G. (2009). *Die Stimme im leiblichen Raum*. In D. Kolesch, V. Pinto & J. Schrödl (Hrsg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven* (S. 23-32). Bielefeld: transcript.

- BR2 (2012). Ein Gebärdenspiel. Wolfgang Müller: Séance 2. *BR2*. Abgerufen von <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/schwerpunkte/gebaerdensprache-mueller-trube102.html>.
- Bühler, B. (2020). *Der Phonograph als Instrument und Metapher. Rilkes psychophysiologisches Gedankenexperiment*. In N. Binczek & U. Wirth (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. E-Buch.
- Bund der Kriegsblinden Deutschlands (Hrsg.) (2001). *50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden*. Berlin: Aufbau.
- Derrida, J. (1983). *Grammatologie* (H.-J. Rheinberger & H. Zischler, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 1967).
- Derrida, J. (1998). *Auslassungspunkte. Gespräche* (K. Schreiner & D. Weissmann, Übers.). Wien: Passagen (Originalwerk veröffentlicht 1992).
- Deutschlandfunk (2008). *Séance Vocibus Avium. Hörspiel des Monats*. Abgerufen von https://www.deutschlandfunkkultur.de/hoerspiel-seance-vocibus-avium.3692.de.html?dram:article_id=45146.
- Djordjevic, M. (1991). *Audiophilologie*. In K. Hieckethier & S. Zielinski (Hrsg.), *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation* (S. 207-215). Berlin: Spiess.
- Döhl R. (1988). *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gundolf, C. (1999). *Der Stimmkäfig. Podium Literatur*. Abgerufen von <http://www.podiumliteratur.at/app/download/12119079925/Text+Gundolf.pdf?t=1432576958>.
- Gundolf, C. (2003). *Begegnungen oder Die doppelte Bewegung eines Paares und El Grecos. Öl*. Abgerufen von <https://oel.orf.at/hoerspiel/suche/13888>.
- Hell, B. & Mayröcker, F. (2014). *Landschaft mit Verstoßung. Ein dreifaltiges Hörstück*. Wien: Mandelbaum.
- Hiebler, H. (2018). *Die Widerständigkeit des Medialen. Grenzgänge zwischen Ästhetischem und Diskursivem, Analogem und Digitalem*. Hamburg: Avinus.
- Hughes, R. (1924). *A Rabbit and a Leg. Collected Plays*. New York: Knopf.
- Klein, P. (2014). *Kleine Vorrede zum großen Werk*. In B. Hell & F. Mayröcker, *Landschaft mit Verstoßung. Ein dreifaltiges Hörstück* (S. 6-9). Wien: Mandelbaum.
- Kolesch, D. (2013). *Zwischen Gut und Böse. Hör szenen der Gegenwartskunst*. In N. Elia-Borer, C. Schellow, N. Schimmel & B. Wodianka (Hrsg.), *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik* (S. 227-241). Bielefeld: transcript.
- Kolesch, D., Pinto V. & Schrödl J. (2009). *Vorwort*. In D. Kolesch & V. Pinto & J. Schrödl (Hrsg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven* (S. 7-9). Bielefeld: transcript.
- Krämer, S. (2006). *Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus*. In D. Kolesch & S. Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen* (S. 269-295). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Latour, B. (1995). *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (G. Roßler, Übers.). Berlin: Akademie (Originalwerk veröffentlicht 1991).
- Latour, B. (2001). *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie* (G. Roßler, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 1999).
- Macho, T. (2006). *Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme*. In D. Kolesch & S. Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen* (S. 130-146). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Meyer, P.M. (1993). *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien: Passagen.
- Meyer, P.M. (Hrsg.) (2008). *acoustic turn*. München/Paderborn: Wilhelm Fink.
- Mayröcker, F. (1987). *Landschaft mit Verstoßung*. In F. Mayröcker, *Magische Blätter II* (S. 12-13). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Morat, D. & Ziemer, H. (Hrsg.) (2018). *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J.B. Metzler.

- Müller, W. (2012a). [Auszug aus] „*Séance Vocibus Avium*“ & „*Wisk niwähsen wisk nikahseriè:take kanien'kéha wa 'katéweienste*“ oder „*Learning Mohawk in fifty-five minutes*“. München: belleville. Abgerufen von <http://www.wolfgangmuellerrr.de/Seance>.
- Müller, W. (2012b). *Séance 2* – ein Gebärdenspiel. BR2. Abgerufen von <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/artmix-galerie/seance2-pdf100.html>.
- multipara (2009). Wolfgang Müller – *Séance Vocibus Avium* (Fang / FB009) [Besprechung]. *De:Bug*. Abgerufen von <https://de-bug.de/reviews/wolfgang-muller-seance-vocibus-avium-fang-fb009/>.
- Pauler, M. (2010). *Bewußtseinsstimmen. Friederike Mayröckers auditive Texte: Hörspiele, Radioadaptationen und ‚Prosa-Libretti‘ 1967–2005*. Berlin u. a.: LIT.
- Pinto, V. (2012). *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transcript.
- Ramm, K. (2009). *Bildgestöber vor wechselndem Ohr. Ein Radio-Essay zu den Hörspielen von Friederike Mayröcker*. In K. Agathos & H. Kapfer (Hrsg.), *Hörspiel. Autorengespräche und Porträts* (S. 35-55). München: Belleville.
- Rubery, M. (2011). *Introduction. Talking Books*. In M. Rubery (Hrsg.), *Audiobooks, Literature, and Sound Studies* (S. 1-21). New York; London: Routledge.
- Schätzlein, F. (2009). *Zwischen „körperloser Wesenheit“ und „Lautaggregat“*. *Anmerkungen zur Stimme im Hörspiel*. In D. Kolesch, V. Pinto J. & Schrödl (Hrsg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medienethoretische und ästhetische Perspektiven* (S. 115-125). Bielefeld: transcript.
- Schwering, G. (2020). *Radiophone Literatur als Experiment: Arnheim, Benjamin, Brecht, Döblin*. In N. Binček & U. Wirth (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. E-Buch.
- Segeberg, H. (2005). *Der Sound und die Medien. Oder: Warum sich die Medienwissenschaft für den Ton interessieren sollte*. In H. Segeberg & F. Schätzlein (Hrsg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien* (S. 9-22). Marburg: Schüren.
- Weigel, S. (2006). *Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. In D. Kolesch & S. Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen* (S. 16–39). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Welsch, W. (1993). *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*. In A.-V. Langenmaier (Hrsg.), *Der Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Design* (S. 86-111). München: Schreiber.
- Wodianka, B. (2013). *Hörspiel als Gegenbewegung. Unterwegs in den heterotopen Spiel- und Zwischenräumen des Kulturfunks*. In N. Elia-Borer, C. Schellow, N. Schimmel & B. Wodianka (Hrsg.), *Heterotopien. Perspektiven der intermediären Ästhetik* (S. 263-280). Bielefeld: transcript.
- Wodianka, B. (2018). *Radio Als Hör-Spiel-Raum. Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention*. Bielefeld: transcript.
- Würrfel, S.B. (1978). *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Tonmaterial- und Hörspielverzeichnis

- BBC Home Service (2020). *A Comedy of Danger. First Play for Sound Only*. *Youtube*. Abgerufen von https://www.youtube.com/watch?v=rJt1_ZSZ6Y. (Zuerst gesendet 1956.)
- Gundolf, C. (2000). *Der Stimmkäfig*. Regie: Nikolaus Scholz. Produktion: ORF.
- Hell, B. & F. Mayröcker (2013). *Landschaft mit Verstoßung*. Regie: Bodo Hell. Produktion: ORF.
- Müller, W. (2008). *Séance Vocibus Avium*. Regie: Wolfgang Müller. Produktion: BR. Abgerufen von <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-seance-vogelart-gesang-rekonstruktion100.html>.