

Herbert Kapfer

Harte Schnitte, ungezähmte Worte, Stimmen hört jeder. Pop im Hörspiel

1997

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1148>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kapfer, Herbert: Harte Schnitte, ungezähmte Worte, Stimmen hört jeder. Pop im Hörspiel. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 26: Radioästhetik – Hörspielästhetik (1997), S. 44–61. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1148>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Herbert Kapfer

Harte Schnitte, ungezähmte Worte, Stimmen hört jeder.

Pop im Hörspiel. Ein Essay.

Das Schöpferische ist nie geschichtlich, immer nur aktuell.	Max Bense. ¹
Alles ist möglich, alles ist erlaubt.	Helmut Heißenbüttel. ²
All is pretty.	Andy Warhol. ³
Kunst ist Information.	Ferdinand Kriwet. ⁴
Pop ist Pop leben.	Reinold Goetz. ⁵

The beat goes on

Blixa ist Hamlet. Im Jahr 1990 realisieren die Einstürzenden Neubauten in Zusammenarbeit mit dem Rundfunk der DDR Heiner Müllers *Hamletmaschine*. Es ist das Jahr, in dem Heiner Goebbels für das Hörstück *Wolokolamsker Chaussee* mit dem Karl-Sczuka-Preis für Radio-Kunst ausgezeichnet wird – ein Stück, das Metal und Rap funktionalisierte: deutscher Hörspiel-Pop mit den Bands Megalomaniax und We wear the crown. Und es ist das Jahr, in dem Andreas Ammers popmäßig collagiertes Lexikon der Lautkunst *Orbis auditus* zum 'Hörspiel des Jahres' erklärt wird. Der Avantgarde-Popkünstler als Hör-

1 Bense, Max, *Brasilianische Intelligenz*, Wiesbaden 1965, S. 59.

2 Heißenbüttel, Helmut, *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964 - 1971*. Neuwied, 1972, S. 222 f.

3 Warhol, Andy, zit. n.: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Literaturlexikon*, Stuttgart, 1984, S. 337.

4 Kriwet, Ferdinand, zit. n. Schöning, Klaus (Hg.), *Neues Hörspiel. Texte. Partituren.*, Frankfurt/M., 1969, S.16.

5 Goetz, Reinold, *Hirn*, Frankfurt/M., 1986, S.188.

spielproduzent der Zukunft? Pop als Mittel und Möglichkeit „akustischer Literatur und literarischer Akustik“⁶?

Pop ist eine Massenkultur und ein Kind des elektronischen Zeitalters. Der Medientheoretiker Friedrich Kittler nennt Pop-Musik die „real existierende Lyrik unserer Zeit.“⁷ Avantgarde und Pop traten im Neuen Hörspiel gleichzeitig auf den Plan. Die bis in die sechziger Jahre bestimmende Dramaturgie des Sprechtheaters und Stimmenspiels hatte sich der „Tradition der literarischen Moderne“ verweigert. Das Hörspiel war – wie Heißenbüttel 1968 feststellte – ein „literarischer Nachzügler“ geworden. Die Autoren der „konkreten Poesie“, die in den fünfziger Jahren entstanden war, konnten erst im Neuen Hörspiel ihre phonetischen Konzepte realisieren. Nicht anders ging es den Autoren der „Wiener Gruppe“ und einigen Komponisten der „Neuen Musik“. Avantgarde und Pop, das sind die beiden internationalen Impuls-Geber, die das deutsche Hörspiel nachhaltig veränderten. Die ästhetischen Neuerungen der vierziger und fünfziger Jahre, die sich vor allem in Frankreich und Nordamerika vollzogen haben, kamen ab Ende der sechziger Jahre im Neuen Hörspiel zur Geltung.

Im Mai des Jahres 1942 präsentierte der „Columbia Radio workshop“ in Chicago ein Hörspiel von Kenneth Patchen: *The city wears a slouch hat*. Musik: John Cage. Es war die erste Hörspielarbeit von Cage: „Die Idee war, den Hintergrund des Hörspiels nicht aus musikalischen Effekten, sondern aus Geräuscheffekten zusammensetzen, wobei die Geräuscheffekte wie musikalische Instrumente behandelt wurden.“⁸ In Zusammenhang mit einem Radio-Stück, ebenfalls aus dem Jahr 1942 – der satirischen Suite *Credo in US* – schlug Cage einen kreativen Umgang mit Schallplatten vor, der „etwas Neues“ entstehen ließe: „Wenn man zum Beispiel mit Hilfe einer Schallplatte ein anderes Musikstück machen könnte, indem man eine Schallplatte oder andere Musikinstrumente einbezieht, dann würde ich das interessant finden.“⁹

Zur gleichen Zeit, 1942, experimentierte in Paris Pierre Schaeffer mit Schallplatten und gründete den „Club d'Essai“, um die Entwicklung der „Musique concrete“ einzuleiten. Drei Jahre später, 1945, begann in Paris eine Gruppe junger literarischer Avantgarde-Rebellen, die akustische Dichtung im Sinne der Dadaisten und Futuristen fortzuführen und weiterzuentwickeln.

6 Heißenbüttel, Helmut, *Verkommenes Ufer*, Laudatio Karl-Sczuka-Preis 1984, Manuskript.

7 Kittler, Friedrich, *Grammophon Film Typewriter*. Berlin, 1986, S. 145.

8 Schöning, Klaus (Hg.), *Hörspielmacher*, Königstein, 1983, S. 291.

9 Metzger Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.), *Musik-Konzepte*, Sonderband, John Cage I. edition, München, 1990, S. 115.

Lettre rock

„Wir haben das Alphabet aufgeschlitzt.“¹⁰

Die „Lettristen“ gebärdeten sich bei ihren spektakulären Auftritten und Aktionen wie Pop-Helden der ersten Stunde: Isidor Isou, Francois Dufrène, Maurice Lemaltre. Oder sind die Pop-Helden unserer Zeit die Nachfolger der Lettristen? Der amerikanische Autor Greil Marcus knüpft in "Lipstick traces. A secret history of the 20th century" originelle Verbindungen zwischen Avantgarde und Pop, zwischen den Lettristen von 1945 und den *Sex Pistols* von 1977¹¹. In der ersten Hälfte der vierziger Jahre bildete sich in den USA der Zirkel der „Beat Generation“ um Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac. Während in Frankreich Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute und andere in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre die experimentelle Form des „nouveau roman“ entwickelten, erfanden der Maler Brion Gysin und der Autor William Burroughs eine neue Kompositionstechnik, die „cut up“-Methode.

die einfachste art des cut up kann mit nur einem gerät durchgeführt werden nehmen sie irgendeinen text auf spulen sie zum anfang zurück lassen sie ein beliebiges stück ablaufen stop nehmen sie einen kurzen text auf spulen sie vorwärts stop bespielen sie das bereits bespielte band noch einmal die worte werden gelöscht und durch neue ersetzt wiederholen sie dies einige male und sie erhalten zufällige kombinationen sie werden feststellen daß sich die willkürlichen einschübe in vielen fällen in den text einfügen und ihr kombiniertes band erstaunlichen sinn ergibt paul bowles nennt das tonbandgerät 'gottes kleines spielzeug'.¹²

Das Spiel mit allen nur denkbaren akustischen Materialien ist ein gemeinsames Kennzeichen von Avantgarde und Pop. Die Erfinder der „konkreten Musik“, Pierre Schaeffer und Pierre Henry, der Komponist John Cage und der Autor William Burroughs benutzten das Tonbandgerät, das zu Beginn der fünfziger Jahre eingeführt wurde, nicht nur zur simplen Reproduktion akustischer Abläufe. Sie entwickelten mit dieser neuen Maschine auch neue literarische Verfahren, Methoden, Techniken oder verwendeten das Tonbandgerät im kompositorischen Sinn als Musikinstrument. In der DDR, in Annaberg Buchholz,

10 Isou, Isidor, Zit. n. Knilli, Friedrich, Das Hörspiel, Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels, Stuttgart, 1961, S.35.

11 Greil, Marcus, Lipstick Traces, A secret history of the 20th century, Cambridge, Massachusetts 1989.

12 Burroughs, William, Die unsichtbare Generation. In: Brinkmann, R.-D. und Rygulla, R.R.(Hg.). Acid. Neue amerikanische Szene, Berlin, 1969, S. 166 ff.

zeichnete Carlfriedrich Claus seine *Klangtexte* auf. Claus zerlegte die Sprache in Einzellaute und untersuchte „unbewußte Prozesse beim Gespräch.“¹³ In der Bundesrepublik experimentierte Paul Pörtner im Hörspielstudio, angeregt durch die „Musique concrete“. Pörtner nannte seine Stücke „Schallspielstudien“.

Aber es waren nicht nur neue literarische Methoden und akustische Experimente, die zum Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre die herkömmliche Dramaturgie des erzählenden Hörspiels in Frage stellten. Es gab auch erste Anzeichen eines nahenden gesellschaftlichen Umbruchs. Was das Hörspiel betrifft, war es Alfred Andersch, der früh die Zeichen der Zeit erkannte. Sein Hörspiel *Der Tod des James Dean*, das häufig auch als Feature bezeichnet wird, nannte Andersch eine „Montage“.

Der Tod des James Dean ist eine Produktion aus dem Jahr 1959. Formal wie inhaltlich ist diese Montage ein Novum. Heute würden wir sie ein „Dokumentar-Hörspiel“ nennen.

Gegenübergestellt werden in dieser Sendung zwei Gruppen von Texten. Da ist einmal der Bericht des amerikanischen Schriftsteller John Dos Passos über Leben und Tod des Schauspielers James Dean. In den Ausschnitten aus dem großen Gedicht des jungen Allen Ginsberg, das den Titel *Geheul* trägt, weitet sich die einfache Reportage Dos Passos' aus zum Bericht vom Seelenzustand derer, die man 'die finstere Jugend Amerikas' nennt oder auch die geschlagene Generation; Allen Ginsberg wurde mit diesem Gedicht ihr Sprecher.

Da ist zum anderen der Bericht des Journalisten Robert Lowry über den Weltmeisterschaftskampf im Mittelgewicht zwischen Ray Robinson und Jake La Motta. Zu ihm gehören die Stimmen einiger älterer, aber noch nicht sehr alte Dichter Amerikas wie E.E. Cummings, Kenneth Patchen, Kenneth Rexroth, Robinson Jeffers und Delmore Schwartz.

Zwischen dem Boxkampf in Chicago und dem Tod von James Dean liegt ein Zeitraum von etwa fünf Jahren. In diesen fünf Jahren hat sich entwickelt, was in einer Gestalt wie James Dean und in einem Gedicht wie dem von Allen Ginsberg Gestalt gewann. In den Texten der Älteren, in der Figur des Boxers Ray Robinson, wie Lowry wie zeichnet, ist die Stimmung der fünf Jahre später schon vorgeformt. Die Dichter wissen mehr.

Deshalb wurden diese Dokumente ineinander montiert. Und weil die finstere Jugend da ist, unter uns. In Amerika, in Deutschland, in Rußland, überall. In Amerika hat sie bereits zur Sprache gefunden. Darum ist es möglich, von ihr zu sprechen...¹⁴

Der Tod des James Dean. Ein Bericht von John Dos Passos begleitet von Texten amerikanischer Dichter und der Trompete von Miles Davis. Eine Montage von Alfred Andersch aus dem Jahr 1959 Regie: Friedhelm Ortmann.

13 Scholz, Christian, *Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, Obermichelbach, 1989, S.261.

14 Andersch, Alfred, *Hörspiele*, Zürich, 1973, S. 93.

Eine zweite Fassung wurde übrigens 1963 als LP bei Philipps in der twen-Serie veröffentlicht. Über die „finstere Jugend“ und ihre Vorboten, die „Beat Generation“, schrieb Helmut Kreuzer in *Die Bohème. Beiträge zur ihrer Beschreibung*.

1952 hatte John Clellon Holmes einen Artikel im *New York Times Magazine* veröffentlicht, durch den der Begriff der „Beat Generation“ weithin bekannt wurde. Im Lauf der fünfziger Jahre wurde der Ausdruck, der anscheinend auf Jack Kerouac zurückgeht, zunehmend populärer. Der Name für die 'geschlagene Generation' ist offenbar eine Analogiebildung zum Namen der verlorenen Generation nach dem Ersten Weltkrieg, hat jedoch unter dem Einfluß Kerouacs auch die Nebenbedeutung 'Beatific Generation' angenommen (gespeist von mancherlei Impulsen zu Ekstase und antimaterialistischer Religiosität). Jazz-Assoziationen (jazzbeat) schwingen mit. 1957 startete der erste Erdsatellit. Das russische Wort 'Sputnik' wurde schlagartig bekannt und zum Muster neuer Wortprägungen (meist scherzhaft satirischer Art). Eine von ihnen, 'Beatnik', setzte sich international als Bezeichnung für die Bohemiens der 'Beat Generation' durch und weitete seine Bedeutung alsbald räumlich und zeitlich aus. 'I've seen even Beatniks (native) in Switzerland ... there are Japanese versions of them too.' Harry T. Moore, 1960. Reinhard Döhl schrieb im gleichen Jahr 1960 über eine zeitgenössische 'deutsche Spielart des beatniks'.¹⁵

Swinging Benjamin

Zum Ausbruch der internationalen Pop-Revolution bedurfte es nurmehr eines kleinen Zeitsprungs, zu dem wir mit einer Bemerkung des „postmodernen Beatniks“ Dietrich Diederichsen abheben, der 1985 in *Sexbeat* schrieb:

Das höchste Glück der Menschheit war erreicht, als die beiden wichtigsten Erregenschaften der zweiten Hälfte dieses Jahrhundert seines waren: junge, neue linke und Popkultur. Das war bekanntlich in den sechziger Jahren, und die Filme Godards, die plusminus drei Jahre um den mythischen Mai entstanden sind, bilden den Stoff, aus dem die Träume von einer Wiederkehr dieser einmaligen Situation sind – als Trotzki und die Mothers of Invention, Velvet Underground, Warhol und Benjamin einem Bezugssystem angehörten.¹⁶

- Als die Abgrenzung zwischen Avantgarde und Pop für einen Augenblick keine Rolle spielte,
- als Hörspiel-Regisseure am liebsten Sound-Collagen wie die der Gruppe Pink Floyd produziert hatten,

¹⁵ Kreuzer, Helmut, *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart, 1968, S. 21 f.

¹⁶ Diederichsen, Diedrich, *Sexbeat*, Köln, 1985, S. 50.

- als der Beat auf das Tempo der Sprache drückte und Collage, Filmschnitt, Soundtrack dem Hörspiel Vorgaben machten,
- als Pierre Henry mit Spooky Tooth die elektronische Messe *Ceremony* produzierte,
- als Ernst Jandl und Friederike Mayröcker für ihr gemeinsam verfaßtes Hörspiel *Fünf Mann Menschen* mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet wurden.

Der Mediendienst *Funk-Korrespondenz* schrieb dazu am 3. April 1969:

Die Auszeichnung von *Fünf Mann Menschen* verdiente einiges Aufsehen. Es wird hier im richtigen Moment der Durchbruch einer Art von Hörspielen markiert, die das Zuhören auf eine neue Art reizvoll macht ... Dieses Viertelstundenspiel ist amüsant. Es hat etwas von dem Appeal und von der Leichtigkeit der Beat-Generation. Pointen ergeben sich aus listig verdrehten Sprachklischees, es herrscht der Pop.

Ist *Fünf Mann Menschen*, dieser Klassiker des Neuen Hörspiels ein „Pop-Hörspiel“? Daß dem Regisseur Peter Michel Ladiges um 1968 Pop-Produktionen als akustische Vorbilder dienten, ist unüberhörbar. Hansjörg Schmitt- henner nannte *Fünf Mann Menschen* einmal einen „akustischen Comic strip“¹⁷. Ernst Jandl hatte übrigens vorgeschlagen, statt des Begriffs des „Neuen Hörspiels“ den des „freien Hörspiels“ zu verwenden, da es „unter Befreiung von allen bisherigen Verbindlichkeiten entstand“¹⁸. Der Begriff „Neues Hörspiel“ erinnert zwar völlig zurecht an die literarische Verwandtschaft zum „nouveau roman“ und zur „Neuen Musik“, unterschlägt dafür aber andere, nicht weniger wichtige Impulse und Einflüsse.

Zwei Anmerkungen zu „Jandl, Pop und Beat“:

Erinnerung an den Film *Wholy Communion*. 1965 versammelten sich in der Royal-Albert-Hall in London circa 5000 Menschen zu einem poetry-reading. Dieses Ereignis wurde von Peter Whitehead gefilmt und zeigte als Autoren dieser Lesung unter anderem Allen Ginsberg und Gregory Corso. Inmitten der „Beats“ trat plötzlich der Wiener Dichter Jandl auf, der Kurt Schwitters' *hustenscherzo* und ein eigenes Gedicht zum besten gab, nämlich *schtzngrmm*. Über das Hörspiel *Der Gigant*, das 1968 ebenfalls in Zusammenarbeit mit Friederike Mayröcker entstand, schrieb Klaus Ramm in einem Essay für den

¹⁷ Schmitt- henner, Hansjörg, 50 Jahre Hörspiel, 7. Folge, Manuskript Bayerischer Rundfunk, 1975.

¹⁸ Jandl, Ernst, Gesammelte Werke, Bd. 3, Darmstadt, 1985, S. 166.

NDR 1977: „Hier werden Techniken der konkreten Dichtung mit dem aggressiven Witz und unbändigen Spaß ins Spiel gebracht, doch dazu kommt ein anderes Element: Popkultur und Comic, und Jandl selbst macht in seiner Dichtung keinen Unterschied zwischen konkreter Poesie und Comic.“¹⁹

Scratch my back

Zum Entstehungsprozeß des Hörspiels *Der Gigant* notierte das Autorenpaar Jandl/Mayröcker:

Hatte man einmal, zur eigenen Überraschung, gemeinsam ein Hörspiel geschrieben – warum sollte man dann nicht, solange man fühlte, man besaß noch Reserven, sofort ein zweites auf der gleichen Basis versuchen? Stellen wir etwa fünf Kühe nebeneinander, in einen großen Stall, und lassen wir sie, damit etwas geschieht, gemolken werden. Verwandeln wir sie dann ... in fünf Mädchen, die sich nebeneinander am Badestrand sonnen. Lassen wir uns hierauf von einer Schallplatte anregen, bis wir wissen, wie man die beiden Szenen verknüpft: Otis Redding, der amerikanische Soulsänger mit der Nummer *Scratch my Back* – Kratz mir den Rücken. Das ergibt die Verknüpfung wir nehmen Fliegen, schicken sie erst in den Kuhstall, dann zu den Mädchen, die sich sonnen: 'kratz-kratz-kratz' ... aus idyllischen, märchenhaften, mythischen, historischen und utopischen Motiven entstand uns unter der Hand eine Art Oper, mehr an Frank Zappa als an Wagner orientiert.“²⁰

Die Arbeit an den Hörspielen *Fünf Mann Menschen* und *Der Gigant* begannen Jandl und Mayröcker mit dem Plan, ein neues technisches Verfahren zu nutzen: die Stereophonie.

Das Medium selbst, Stereophonie im Rundfunk sollten Art und Verlauf eines Hörspiels bestimmen. Die Einführung der Stereophonie im Hörspiel 1965 hatte eine Dramaturgie-Diskussion ausgelöst. „Hörspiele sollen Spaß machen. Machen stereophonische Arrangements generell Spaß?“ fragte Heinz Hostnig in seinem Bericht *Erfahrungen mit der Stereophonie* und fuhr fort: „Es kommt darauf an, ob die Stereophonie mit der Absicht eingesetzt wird, akustisches Material im Sinne einer angestrebten neuen Information zu verändern oder es so zu ordnen, daß sich zusätzliche Informationen ergeben.“²¹ Das neue technische Verfahren war in erster Linie für die Musik entwickelt worden. Wie sehr

19 Ramm, Klaus, Hörspiel ist ein doppelter Imperativ, Einfache Aufforderung zuzuhören, Manuskript Bayerischer Rundfunk, 1977.

20 Jandl, Ernst, Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 157.

21 Hostnig, Heinz, In: Neues Hörspiel. Essays. Analysen. Gespräche. Scholling, Klaus (Hg.), Frankfurt / M., 1970, S. 131.

sich die Vorstellungen des sogenannten Neuen Hörspiels an der Musik orientierten, belegt ein Zitat von Klaus Schönig aus dem Jahr 1969:

Die Stereophonie schafft Distanz zwischen Hörer und Apparat, macht ihn zum 'Zuschauer', verlegt den Innenraum in den Raum, der zwischen den beiden Schallquellen entsteht und auf dem akustisch aufgezeichnete Informationen wiedergegeben werden. Verzichtet man darauf, den stereofonischen Raum als einen naturalistischen vorzutäuschen, so entspricht dieser Raum dem einer stereofonischen musikalischen Realisation, etwa der einer der Schallplatten von Frank Zappa, von Country Joe & the Fish, von Pink Floyd einer stereofonischen Aufnahme von Karlheinz Stockhausen oder Mauricio Kagel.²²

In diese Richtung zielt auch eine Bemerkung von Franz Mon: „die stereophonie ermöglicht ein hörspiel, das sich endlich von der angestregten illusion befreien kann.“²³

Entsprechend könnte folgender Satz von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker als eine Definition des „freien Hörspiels“ lauten: „Das Hörspiel ist ein akustischer Ablauf, der sich von Musik dadurch unterscheidet, daß sein Material hauptsächlich aus gesprochener Sprache besteht; ohne eine Übereinkunft dieser Art könnte das Wort 'Hörspiel' auch dasselbe bedeuten wie das Wort 'Musik'.“²⁴

Satisfaction

So war es nur konsequent, als Friederike Mayröcker eine neue Forderung an das Hörspiel richtete: „Was ich vom Hörspiel fordere, ist: Es muß akustisch befriedigen, faszinieren, reizen, d.h. der akustische Vorgang muß beim Hörer eine ganz bestimmte Reaktion hervorrufen, etwas, das in der Nähe des musikalischen Genusses liegt, aber statt von Tönen von Worten und Geräuschen ausgelöst wird.“²⁵

Ähnlich, wenn auch in anderen Worten und in anderer Form, äußerte sich Bernhard Höke, der 1970 im WDR den folgenden Hörtext in einer Art Sprechgesang vortrug, unterlegt durch indische Musikinstrumente sowie elektro-akustische Effekte:

Ein gutes Hörspiel ist ein Hörspiel, bei dem man viel gutes zu hören kriegt. Ein gutes Hörspiel kann man auch nicht nur über die Ohren aufnehmen, d.h. ein

22 Neues Hörspiel. Texte. Partituren, S. 9.

23 Mon, Franz. In: Neues Hörspiel., S. 126.

24 Jandl, Ernst, Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 176.

25 Mayröcker, Friederike. In: Jandl, Ernst, Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 154.

gutes Hörspiel braucht einen guten Hörer, und zwar einen., der sensibel genug ist, z.B. auch Baßtöne über das Bauchfell zu empfangen. Man sollte jedem Hörspiel den Kammerton aaaa voransetzen. Darum müssen wir fordern, Kunst zu einem echten Genuß zu machen, denn ein Genuß ist schon etwas Schönes, das weiß jeder und darum genießt er Genußmittel auch so gerne. Es mußte so auch – um beim Hörspiel zu bleiben – Hörspiel-Pop, Hörspielschlager und Hörge-nüsse geben, die ein angenehmes Dacapo-Verlangen auslösen, nicht nur weil man die Geschichte nochmal hören will, sondern weil's so schwingt, und man wie bei guter Musik die Arbeit aller Instrumente total gleichwertig hören kann, das heißt, die Information ist auch nach mehrmaligem Hören noch nicht erschöpft.²⁶

Help, I'm a rock

Helmut Heißenbüttel: „Das Hörspiel ist eine offene Form. Die Hörsensation, die allein den Hörer vom Fernsehapparat weg locken kann, wird realisiert von Autoren, Dramaturgen und Regisseuren. Sie sollten sich stets bewußt sein, daß sie machen können, was sie wollen, daß es für das, was sie ausprobieren wollen, keine Grenzen gibt. Alles ist möglich. Alles ist erlaubt.“²⁷

Hermann Naber: „Ganz unpathetisch läuft alles darauf hinaus, wieder eine Verbindung herzustellen zwischen den Hörspielabteilungen, den Musikabteilungen und – warum nicht – den Unterhaltungsabteilungen, die die moderne popmusic verwalten, von den 'Beatles' bis zu den 'Pink Floyd' und den 'Mothers of Invention', deren akustische Unterwelt mindestens ebensoviel Anregung fürs Hörspiel enthält wie etwas das Musik-Theater von Mauricio Kagel, Luciano Berio und György Ligeti.“²⁸

Hörsensation: 'Freak out' der 'Mothers of Invention' ist eine solche Hörsensati-on, aber kein drama department hat diese Platte gesendet.“

Ständig begegnen wir den Bezeichnungen Pop, Populärkultur, Massenkul-tur, Pop-Bewegung, Pop-Musik, PopArt. Was bedeutet Pop eigentlich genau? Heißt es populär? Welche Verbindung besteht zwischen Pop und Konsumge-sellschaft? Warum wird das Wort heute so häufig verwendet? Niemand kann uns besser über den Inhalt des Terminus und seine ästhetischen und soziologi-schen Dimensionen unterrichten als Umberto Eco.

Welche Bedeutung hat das Wort Pop für Sie, Umberto Eco?

Eco: Nachdem Warhol die Konservendose mit Cambell-Suppe gemalt hatte, hat man begonnen, in Greenwich Village vergrößerte Ausgaben solcher Kon-

26 Höke, Bernhard. In: Neues Hörspiel. Essays.

27 Heißenbüttel, Helmut, Zur Tradition, S. 222 f.

28 Naber, Hermann, radiospektakl, *Akzente*, 1/69, S. 2.

servendosen zu verkaufen. Darin zeigt sich, daß die Pop-Art der Verfahrensweise des 'Happenings' und anderer zeitgenössischer Kunstformen vergleichbar ist. Man verzichtet im Prinzip auf den Wert des abgeschlossenen Kunstwerks, das man für eine wiederholbare Geste hält. Die Popwerke sind zu linear und einschichtig. Deshalb ist ihre Lebensdauer kürzer. Es bleiben von ihnen nur fragwürdige Fragmente übrig.

Das Schöpferische ist nie geschichtlich, immer nur aktuell!

Wenn der Ausdruck Pop sich jedoch auf die jungen Leute bezieht, die in Woodstock Rock tanzen -

Alles ist möglich! Alles ist erlaubt

- erweitert man seinen Bedeutungsumfang so, daß er auch Realitäten erfaßt, die bereits vor der Pop-Art vorhanden waren.

All ist pretty!

Die Beatles oder die Rolling Stones haben eine Musik geschaffen, die wahrscheinlich als Zeugnis einer Epoche überleben wird

Kunst ist Information!

- und die möglicherweise auch manchen Kompositionen der 'kultivierten' zeitgenössischen Musik vorzuziehen ist.

Pop ist Pop leben!²⁹

Anarchy in the U.K.

Was kümmert den Pop, ob er im Hörspiel vorkommt. Und wozu soll der dumme Pop in unserer hoher Kultur gut sein. Die *Mothers* sind eine Ausnahme, Zappa ist ja schon wieder Kunst und die ersten *Pink-Floyd*-Fans sind heute schon Rentner. Aber worüber reden wir? Ob es ein Pop-Hörspiel gibt? Selbstverständlich. Zur Abwechslung sollten wir lieber eine Gedenkminute für den Beatnik unter den deutschen Hörspieltheoretikern einlegen: Friedrich Knilli. Als nämlich die amerikanische Unkultur mit ihrem ganzen Schmutz und Schund und ihrer Negermusik ins arme Deutschland rüberschwappte und, wie wir aus dem ersten Teil dieses Essays noch wissen, sogar in der Schweiz so ein Beatnik gesichtet wurde, da veröffentlichte Knilli eine wissenschaftliche Gebrauchsanleitung, wie man das deutsche Hörspiel hochgehen läßt. *Mittel*

²⁹ Textmontage siehe Anmerkungen 1-5, sowie Umberto Eco, Gespräche mit. In: Arias, Jose Rague (Hg.), Pop. Kunst und Kultur der Jugend, Reinbek, 1978, S. 9 ff.

und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Es war eine Zeitbombe, die erste Krypto-Attacke des Neuen Hörspiels, wie heute jeder weiß.

Dem deutschen Dichter graut eben vor künstlichen Kehlköpfen, er hat einen Horror vor Verstärkern, Sieben, vor Mischern, Schallumwandlern und Verzerrern, weniger vor verzerrten Phantasien, vor denen aber dem deutschen Techniker graut. Techniker haben einen Horror vor Umwandlungen in Knöpfe, Tiger und Raben, sie mißtrauen psychoanalytisch gemischten Monologen, Hirnsieberei und vorverstärkten Schlußsätzen. Aber: 'Technik und Maschine schließen einander nicht aus, denn die Maschine, die vom Menschen gemacht wird, nimmt dadurch am gesamten Leben und eben auch an der Poesie teil. Warum sollen wir ewig die Argonauten feiern!' sagt Luigi Dallapiccola " 30

Soviel zu Knilli, der ganz schön hip war. Ciao.

Gibt es ein „Pop-Hörspiel“? Wie könnte man es definieren? – Und wozu? Das Neue Hörspiel ist bis heute nicht exakt definiert. Geht es um Stücke, die sich thematisch mit den Mythen und Kultfiguren der populären Kultur beschäftigen? Zum Beispiel James Dean, John Lennon, Amerika? Geht es um Stücke, in denen Pop-Musik einen wesentlichen Anteil hat? Geht es um literarische und musikalische Techniken des Pop oder um die Art und Weise, wie Pop mit diesen Techniken spielt: Collage, Montage, Zitat, non-ideologischer Gebrauch von Geräusch-, Sprach- und Musikmaterial? Welche Elemente sind pop-typisch? Gibt es eine Ästhetik des Pop? Gibt es spezielle Produktionsformen? Oder geht es um Stücke von Pop-Künstlern, Literaten und Musikern, die ein Pop Selbstverständnis haben? Oder waren Elemente des Pop nur in einer kurzen Phase, zu Ende der sechziger Jahre, Impulsgeber für das Hörspiel? Oder werden die Einflüsse des Pop erst heute allmählich erkenn- und hörbar? Gibt es eine Hörspielzukunft ohne Pop?

ACID

Eine Reihe mit ausgewählten Pop-Hörbeispielen der vergangenen zwei Jahrzehnte mußte zuallererst ein Hörspiel von Rolf-Dieter Brinkmann präsentieren, der als der bedeutendste Autor der deutschen Pop-Literatur gelten muß. Von den Autoren des „nouveau roman“, insbesondere Robbe-Grillet, ebenso beeinflusst wie von den amerikanischen „Beats“, leitete Brinkmann als Mitherausgeber der Anthologie *Acid* 1969 die Rezeption der Pop-Literatur im deutschen Sprachraum ein. Der Titel seines Prosatextes *Der Film in Worten* ist übrigens

30 Knilli, Friedrich, Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten des totalen Schauspiels, Stuttgart 1961, S. 46.

ein Kerouac-Zitat. Brinkmann schrieb drei Hörspiele, der Einfluß von Burroughs ist unverkennbar.

Stimmen hört jeder. Meistens sind sie langweilig, Aber plötzlich, nach einer schwierig zu ertragenden Stille, beginnt irgendjemand zu sprechen, und die Stimme erschreckt. Um einen Eindruck davon zu geben, was ich meine: Stellen Sie sich vor, Sie beginnen zu sprechen, während Sie ein rötlichgelbes Handtuch, das vorher durch Wasser gezogen worden ist, über den Kopf hängen haben. Stellen Sie sich vor, Sie bekommen unvermutet einen Schlag in den Magen, während Sie auf einen Pferderennplatz zugehen. Erinnern Sie sich daran, daß jemand Ihnen gesagt hat, Sie seien der letzte Dreck. Wenn Sie das begriffen haben, werden Sie sprechen, wie ich es mir vorgestellt habe, als ich das Hörspiel schrieb, diese holprige Revue, dieses stockende Ballett, den kranken Bilderbogen aus Stimmen und Handlungsfetzen.³¹

Brinkmanns Hörspiele entstanden in der Zeit von 1971 bis 1973. Bei den Hörspielen *Auf der Schwelle* und *Der Tierplanet* führte Raoul Wolfgang Schnell Regie, beim dritten und letzten Hörspiel *Besuch in einer sterbenden Stadt* – Ulrich Gerhardt. Die 'coole' Art der Sprechinszenierung in diesem dritten Hörspiel die von Brinkmann gewünschte ruhige, genaue und „wenig geräuschvolle“ Inszenierung überhaupt, könnte als poptypisch gelten.

Als weitere Pop-Hörbeispiele aus der Frühzeit können einige Produktionen des Südwestfunks aus dem Jahr 1969 gelten: Hans Georg Behr: *Das Erlebnis einer fremden Kultur*.

Die Worte 'sauber' und 'etwas geleistet haben' sind das sanfte Ruhekitzen bürgerlicher Intoleranz. Durch eine Anhäufung alltäglicher Redewendungen wird ein Tagesablauf nachvollzogen, aus dem es keinen Ausweg zu geben scheint und über dem als Motto der Satz von Staatsanwalt Uchmann stehen könnte: 'Wer sich außerhalb der Gesellschaft stellt, kommt in ihr um.' Dieses Hörspiel hat keinen Autor im herkömmlichen Sinn. Es wurde von sämtlichen Mitwirkenden gemeinsam erarbeitet.³²

Die Beteiligten waren ihrem Selbstverständnis nach Angehörige einer Subkultur, waren Pop-Autoren oder Musiker: Monika Dimpfl, Rosy Rosy, Hans Georg Behr, Michael Czernich, Carl-Ludwig Reichert, Hermann Schmidt und andere.

Reimar Lenz: *Begierig, kundig, eingedenk. Ein Spiel für Stimmen und Beat-Band*. Regie: Hermann Naber.

Begierig, kundig, eingedenk: diese grammatische Regel, seit Großväter-Zeiten Thema mancher Deutschstunde, wird in diesem Sprechstück zeitgemäß variiert. Das sprachliche Exemplum ist die Grundlage für ein Wortspiel entfesselter As-

31 Brinkmann, Rolf-Dieter, *Auf der Schwelle*. In: wdr -Hörspielbuch 9, Köln, 1971, S.51.

32 Behr, Hans-Georg, *Das Erlebnis einer fremden Kultur*, Produktionsblatt SWF, 1969.

soziationen und beziehungsreicher Zitate aus der Do it-yourself-Philosophie eines waschechten Gammlers.³³

Spielverderber unerwünscht ist der Titel eines Hörspiels aus dem Jahr 1970. Autor ist Carl-Ludwig Reichert, der 1989 in der 'Amerikanischen Reihe' des Bayerischen Rundfunks unter anderem auch ein Hörspiel mit dem konzeptionellen Titel *Cut up Burroughs* realisierte. *Spielverderber unerwünscht* ist die ironische Aufforderung an die Hörspielkonsumenten, sich ihrer Rolle bewußt zu werden und über die Möglichkeiten einer verbesserten Kommunikation zwischen Programmgestalt und Rundfunkteilnehmern nachzudenken.'

Die Reaktionen auf dieses Hörspiel bewiesen, daß für die Verbesserung dieser Kommunikation noch viel getan werden mußte. Ein Kritiker empörte sich im *epd, Kirche und Rundfunk*:

Viele Hörer, wenn nicht die Mehrzahl, haben eine lange Strecke hindurch nicht erkennen können, daß es sich um eine Parodie handelte. Selbst bei der sich anschließenden Diskussion war einer der beiden Gäste, ein Pädagoge, offenbar immer noch der Meinung, daß es sich um eine ernstgemeinte Einladung handelte, wenn etwa der Hörer einen Zeitraum von 30 Sekunden abschätzen, sein Gerät abschalten und es nach 30 Sekunden wieder einschalten sollte.

Revolution

Zwei Hörspiele von Alfred Behrens aus den Jahren 1971 und 1972 beantworten die Frage, ob es ein Pop-Hörspiel gibt insofern, als sie diesen Begriff im Untertitel tragen: *John Lennon, du mußt sterben. Ein Pop-Hörspiel in Stereo.* und *Als Nowhere Man den Fall erledigt hatte, legte er 'Street Fighting Man' von den Rolling Stones auf. Pop-Kriminalhörspiel.* Alfred Behrens: „Ich hatte immer schon mal ein Musikhörspiel schreiben wollen. Mit den Platters und mit Janis Joplin. Ein Gag-Hörspiel. Mit Fox Tönender Wochenschau und der Sgt.-Pepper-Version der britischen Nationalhymne. Ein Pop-Hörspiel. Mit Carl Perkins und seiner Originalversion von 'Blue Suede Shoes'.“³⁴

Während Alfred Behrens in den genannten beiden Hörspielen versuchte, Pop mit den eigenen Waffen zu schlagen, um in einem Fall einen Mythos, im anderen die Funktion der populären Musik „als privates Fluchtmittel aus der gesellschaftlichen Realität“ zu kritisieren, operierte der Autor Wolf Wondrat-

33 Lenz, Reimar, Begierig, Produktionsblatt SWF, 1971.

34 *epd Kirche und Rundfunk* v. 21.10.1970.

schenk mit den Mitteln des Pop aus einem subkulturellen Verständnis heraus: „Wir brauchen bestenfalls den gesamten Sender.“³⁵

Wondratschek war Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre kein Kritiker der Pop-Kultur, sondern einer ihrer Vertreter. Nach eigenen Angaben wurde er vor allem von Burroughs beeinflusst. Seine Arbeiten haben freilich nicht diese Radikalität und Schärfe. Die Literaturkritik heftete Wondratschek schon bald das Etikett des Rock-Poeten an. Einige seiner theoretischen Bemerkungen weisen vor allem auf Leslie Fidler und die Medienutopien von Marshall McLuhan. 1970 erhielt Wondratschek den 'Hörspielpreis der Kriegsblinden' für *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels*, Regie: Heinz Hostnig.

Anleihen bei Burroughs und dessen 'Cut-up'-Methode sind schon in Wondratscheks erstem Hörspiel festzustellen. *Freiheit oder ca ne fait rien* aus dem Jahr 1968 ist eine Montage deutschlandpolitischer Reden, bei denen überall das Wort Freiheit durch einen hörbaren Schnitt entfernt wurde. Übrig bleibt hohles Polit-Pathos. Ein anderes Hörspiel *Gras, stückweise*, das die Realisierung eines Drogen-Experiments in einem Hörspielstudio bedeutet hätte, blieb aus naheliegenden Gründen ungesendet.

„Worte sind Töne und Töne nichts anderes als ungezähmte Worte.“ Ein Zitat aus Wondratscheks bislang letztem Hörspiel aus dem Jahr 1973. Er betrachtete *Maschine Nr.9* als den Höhepunkt und Abschluß seiner Arbeit für das Radio, erklärte Wondratschek zu dieser Produktion:

Was ich wollte, ist ziemlich geglückt. Mich von geläufigen Vorstellungen des Hörspiels, des literarischen wie des avantgardistischen, zu trennen. Ich wollte kein Hörspiel machen, sondern einfach eine Stunde Radio, wie ich mir Radio immer gewünscht habe: verrückt, phantasievoll, lehrreich, unterhaltend, magisch, verwunschen, vor allem überraschend. Es soll singen und schweigen, Stimmungen erzeugen, Erinnerungen hervorrufen, hellhörig machen – und geheimnisvoll bleiben. Diese eine Stunde Radio sollte stellvertretend stehen für ein Programm, das nie aufhört. ... Zählen Sie mal die Löcher in Ihrem Körper und erinnern Sie sich an *John Lennon* und *Revolution Nr.9* auf dem weißen Album. Und darüber fielen dann die Schatten.

Eine 'Stimme' in seinem Hörspiel *Maschine Nr.9* nannte Wondratschek übrigens „Burroughs in Tanger“. Diese Sprechrolle übernahm Helmut Qualtinger.

Die Impulse der Pop-Kultur, die Ende der sechziger Jahre auf das deutsche Hörspiel einwirkten, sind inzwischen selbstverständlicher Bestandteil einer zeitgemäßen Hörspielauffassung und Produktionspraxis – sofern sie nicht historisch überholt wurden. Pop beeinflusst das Hörspiel unentwegt. Pop über-

35 Lenz, Reimar, Begierig, Produktionsblatt SWF, 1971.

rascht eine Gattung, die ständig darum bemüht ist, nicht vom Zug der Zeit abgehängt zu werden, immer wieder aufs Neue. Pop ist das Neue und verwirft das Gestrige. Die zunehmende Tendenz zu Mischformen läßt eine Unterscheidung zwischen Pop und Avantgarde immer schwieriger werden.

United States

Ein Beispiel für die Wechselwirkung zwischen Pop und Avantgarde sind die Produktionen, die seit Mitte der achtziger Jahre unter dem Begriff der „Audio Art“ geführt werden. Die „Audio Art“-Produktionen der achtziger Jahre verdeutlichten einmal mehr, daß der Rundfunk das Monopol auf Hörkunst längst verloren hatte. „Audio Art“ erinnerte das Hörspiel an alte Definitionsprobleme.

Von „absoluter Radiokunst“ – diesen Begriff hatte Kurt Weill 1925 geprägt – konnte keine Rede mehr sein. Ulrich Gerhardt schlug vor, „das abgewirtschaftete Wort Hörspiel abzuschaffen“ und durch den Begriff „Audio Art“ zu ersetzen³⁶. Die Hörspielprogramme stellen Produktionen vor, die unabhängig vom Rundfunk entstanden waren. Zur Präsentation einer Reihe von „Audio Art“-Stücken im Hörspielprogramm des SFB 1985 schreibt Walter Bachauer:

Audio Art ist ein Begriff der achtziger Jahre. Er benennt die Produkte einer jungen Subkultur, die keinerlei Grenzlinien zwischen den angestammten Königtümern der akustischen Kunst respektiert. Audio Art ist weder eindeutig Musik noch Hörspiel, nicht Performance oder Konzeptkunst. Und doch kombiniert sie Klang, Wort, Geräusch und Gesang, Monolog, Komposition und Gespräch zum perfekten Multimediale des Hörens ... Audio Art wäre kaum denkbar ohne die extreme Verbilligung der elektronischen Aufzeichnungstechnik durch die Tonbandkassette. In allen westlichen Metropolen, zumal in New York und London, bildete sich amateurhaft oder professionell organisiert, ein Untergrund von Verlagen und Vertrieben, in den sich die von den Managern der elektronischen Medien Ignorierten flüchteten: New-Wave-Komponisten, Audio-Piraten, Lautpoeten und NeoDadaisten; Musiker der anderen Avantgarde ... Pop-Künstler abseits der Hit-Paraden ... Zu ihnen stießen all jene, die den Geräuschen ihrer Umwelt mit dem Mikrofon nachstellen, als gäbe es so etwas wie 'akustische Photographie'. Doch das Bewußtsein von ihrer Verwertbarkeit in den Medien brachte eine lange Reihe von Zwitterwesen hervor – 'Rockpoeten' wie Bob Dylan, 'Dichter-Sänger' wie Allen Ginsberg, 'Verbalartisten', die etwa Donald Ducks Kunstsprache erfanden, universelle 'Kunstfabrikanten' vom Format Andy Warhols. Die produktive Vermengung künstlerischer Genres war in Amerika nie eine Tabuverletzung ... Heute triumphiert der Freiheit des Wortes 'Art' –

36 Gerhardt, Ulrich, Hat das Hörspiel als Radiokunst noch eine Chance? In: Hickethier, Knut (Hg.), Brauchen Fernsehspiel und Hörspiel eine neue Dramaturgie? Berlin 1985, S. 91.

zumal in New York – in neuen Hörformen ... Audio Art erlebt gerade ihren Abgang aus dem Ghetto der 'hohen Künste'.

Sie verabschiedet sich von den kleinen Auditorien der akademischen Avantgarde, tritt ein in die Randzonen der Popularkultur. Exemplarisch: die Karriere der Laurie Anderson.

Die Anderson ist von Anfang an Audioartist par excellence. Für die Galerie-Szene baut sie 'klingende Möbel', Museen beglückt sie mit Installationen und Performances, auf den Festivals der Musikavantgarde erscheint sie im Gewand der komponierenden Poetin, gerüstet mit Violine und elektronischen „Black Boxes“. Lange Jahre deutet nichts darauf hin, daß die hochseriöse Laufbahn der Laurie Anderson eine jähe Wendung zum Pop-Star nehmen könnte. Doch einer der größten Medienkonzerne der USA sieht in den keineswegs anbiedernden Stücken ihres Zyklus *United States* plötzlich „brauchbares Songmaterial“ Heute handhabt die Performerin ein luxuriöses Arsenal neuester Musikcomputersysteme und zieht ein Massenpublikum in die Säle nicht nur der East-coast.

„Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß der letzten Tage zusammensucht.“ Richard Huelsenbeck, 1918.

Songs for Drella

Im „neuesten und allerneuesten“ Hörspiel können vielfältige und höchst unterschiedliche Pop Konzeptionen, -strategien und -einflüsse wahrgenommen und vermutet werden. In Reaktion auf Rainald Goetz' Theaterstück *Krieg* – als Hörspieladaption von Ulrich Gerhardt angemessen 'cool' inszeniert- schrieb die Autorin und Filmemacherin Petra Fuchs ihr erstes Hörspiel *Tumult* und präsentierte ein happening wiedergekauter Platitüden. Unter Berücksichtigung der *Explosionen der letzten Woche* im Sinne von Huelsenbeck – erscheint die brutale Situationslyrik der Gladbecker Geiselnahme in einem neuen, unvermuteten und fiktionalen Kontext. Beinahe schon als Glied einer Kettenreaktion könnte Thomas Palzers Hörspiel *Le Monde, der Mond* begriffen werden, das in Fortschreibung der Stücke *Krieg* und *Tumult* entstand.

Zu nennen wären ebenso die surrealistischen Hörspieltexthe von Maria Volk und die jüngsten Hörspielarbeiten des australischen Avantgarde-Pop-Komponisten Jon Rose, aber auch erste Rundfunkproduktionen des in Berlin leben-

den Musikers Uli Trepte, Mitbegründer der Gruppen *Guru Guru* und *Spacebox*.

Karl Bruckmaier nützt in seinen Hörspielen – zuletzt in *Index* – die Methoden des Pop in dokumentarischer Absicht: „Unter der silbernen Perücke: der Pop-Philosoph Warhol, der Aphoristiker, der schweigende Ermöglicher und schreibende Vernichter. Retouchiert, banalisiert und dekonstruiert zu einem Dokumentarhörspiel, das den Gedankenabdrücken Warhols in den Köpfen seiner Begleiter und Bewunderer folgt.“³⁷

Einen anderen Ansatz verfolgt der Filmkomponist und Pop-Künstler Ulrich Bassenge in seinem zehnminütigen Originalton-Hörspiel *Fusion*, das mit dokumentarischem Material über den Widerstand gegen die geplante atomare Wiederaufbereitungsanlage in Wackersdorf, Oberpfalz spielerisch und agitpop-mäßig umgeht:

Ich suchte zunächst nach Klangdokumenten mit hohem Signal- und Wiedererkennungswert: Vielfältige metallische Schläge am Bauzaun, hervorgerufen durch Demonstranten oder Bauarbeiter. Rodungsmaschinen, Megaphon-Kommandos, Stimmen der Ordnung und Stimmen des Aufbruchs – und der Natur. Es mag pathetisch klingen, aber man hört im Krieg zwischen Maschine und Wald. nicht nur die Sägen, sondern auch die Bäume schreien. Irgendwann beim Abhören der Rodungs-Aufnahmen stellte sich heraus, daß sich die Maschinen in ihren Grundtönen um das Zentrum C bewegten. Wichtigstes Werkzeug war die Sampling-Technologie; mit ihrer Hilfe lassen sich akustische Ereignisse isoliert auf ihre klanglichen und rhythmischen Bestandteile hin untersuchen. Außerdem ermöglicht diese Technologie die überraschende Kombination weit auseinanderliegender Klangquellen. Ein Beispiel für meine Vorgehensweise: „Hou do liegt a Douda dou“ war einmal ein Gedicht in oberpfälzischer Mundart, das ein Bürger der Region um Wackersdorf als Dialekt-Demonstration auf Band gesprochen hatte. Ich brauchte bei meiner Bearbeitung nur dem Sprachrhythmus des zungenbrecherischen Werkes folgen. Der einfache Gestus des gesprochenen Wortes ist die Wurzel dieser erstaunlichen Polyphonie.³⁸

Am Ende der Reihe ausgewählter Pop-Hörspiele steht eine Produktion, die als compact disc im Handel ist und die für die Gattung Hörspiel eine wegweisende Funktion haben könnte: *Der Mann im Fahrstuhl* von Heiner Goebbels nach einem Text von Heiner Müller, eine mehrsprachige Produktion, ein „narratives Konzert“ unter Mitwirkung von Arto Lindsay, Ernst Stötzner, Don Cherry, Fred Frith, Charles Hayward George Lewis und Ned Rothenberg. Birgit Matuschek-Labitzke schrieb in der *Süddeutschen Zeitung* über diese Produktion von 1988: „Nach diesem Hörstück fühlte ich mich so, als hätte ich den Horrortrip des Protagonisten selbst mitgemacht ... Der Text erzählt die Geschichte eines

37 Bruckmaier, Karl, *Index*. Produktionsblatt Bayerischer Rundfunk, 1990.

38 Bassenge, Ulrich, *Fusion*. Produktionsbericht, Manuskript Bayerischer Rundfunk, 1989.

Angestellten, der im Fahrstuhl zu seinem Chef unterwegs ist. Die Fahrt entwickelt sich zu einem Horrortrip, da der Angestellte, trotz seiner Sorge, unpünktlich zu sein, die genaue Etagennummer nicht kennt, zum anderen die Zeit aus den Fugen gerät und das Tempo des Fahrstuhls sich verselbständigt.”

Vielleicht hat Heiner Goebbels mit diesem Hörstück das erreicht, wovon Friederike Mayröcker 1969 gesprochen hat – ein Hörspiel zu produzieren, das „akustisch befriedigt“, ein Hörspiel, das man immer wieder hören will. Wie einen Popsong?



Friederike Mayröcker und Ernst Jandl