

Stefan Greif/Nils Lehnert

Pophörspiele

neo**AVANTGARDEN**

Stefan Greif ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Kassel. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Literatur des 18. Jahrhunderts, insbesondere der Goethezeit, die Geschichte und Medien der Popkultur sowie die Ästhetik des Wahrnehmens und das Wechselverhältnis der Künste.

Nils Lehnert wurde 2018 mit einer Studie zu Wilhelm Genazinos Romanfiguren promoviert. Derzeit forscht und lehrt er als Postdoc am Institut für Germanistik der Universität Kassel zu literatur-, kultur- und medienwissenschaftlichen Fragestellungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Aktuelle Projekte und Publikationen zur medienübergreifenden Ästhetik des Idyllischen, zu deutschsprachigem Rap und dem 18. Jahrhundert.

et+k

edition text + kritik

neoAVANTGARDEN

Herausgegeben von Hans-Edwin Friedrich
und Sven Hanuschek

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-227-3

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: leksustuss – stock.adobe.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Druck und Buchbinder: Druckerei Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

Alfred Behrens

Pop Was In The Air 9

Stefan Greif/Nils Lehnert

Pop + Hörspiel = Pophörspiel? Zur Einleitung 26

Hans-Edwin Friedrich

»Ein Satz über Paul ist auch ein Satz über das, was ich mir unter dem Wort ›Paul‹ vorstellen kann«. Wolf Wondratscheks *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels* (1969) 47

Günter Rinke

»gehen Sie denn nie ins Kino haben Sie kein Fernsehen«. Trivialmythen der Gewalt in Rolf Dieter Brinkmanns Hörspiel *Auf der Schwelle* (1971) 59

Jan Sinning

Science-Fiction in Kunstkopfstereofonie. *Centropolis* von Walter Adler (1975) zwischen ›innerer Bühne‹ und ›totalem Schallspiel‹ 71

Bruno Franceschini

Dieses Radio spricht von mir selbst. Ferdinand Kriwets Hörtext *Radioselbst* (1979) als Pop-Punctum 84

Holger Schulze

Heiner Goebbels: *Wolokolamsker Chaussee I–V* (1989). Materialismus und Klang 98

Vera Mütherig

»Es ist musische Sprache«. *The Beat goes on* (1989) von Karl Bruckmaier, Herbert Kapfer und Carl-Ludwig Reichert oder Popmusik als akustischer (Para-)Text 111

Thomas Hofmann
Gedankensplitter. Popästhetische Aspekte im Verhältnis
von Text und Musik in Maria Volks goldberg *ein dutzend Täuschungen*
(1991) 124

Andreja Andrisević
»Die Geburtsstunde der Revolution aus dem Geiste des Hörspiels«.
Pop und Antipop in Christoph Schlingensiefels Hörspiel
Rocky Dutschke '68 (1997) 137

Nils Lehnert
»Eine Live-Schaltung des Todes« präsentiert »in einer coolen
Ästhetik des Schreckens«. E-Gitarre, collagierte Intermedialität
und Krieg als Simulacrum in Edgar Lipkis *Battle Field Eye*
(2001) 149

Stefan Greif
»Lernen von Techno oder House, wie man schreiben könnte«.
Konvent von Thomas Meinecke und Move D (2002) 163

Alfonso Meoli
Schillers Pathos – fragmentiert, gemixt, gebrochen. Über
Andreas Ammers und FM Einheits *Friedrich-Miles von Schiller-Davis*
(2005) 175

Philipp Hubmann
radikal simultan. Übersetzungskunst und Xenophobie
in Kathrin Röggas Dolmetscher-Hörspiel *die unvermeidlichen*
(2012) 185

Margrit Vogt
Die Kunst des (Ver-)Erbens. Shakespeares *King Lear* und
She She Pops Hörspiel *Testament – Verspätete Vorbereitungen zum*
Generationswechsel nach Lear (2012) 197

Vito Pinto
»Wenn man nur die Zeit zurückdrehen könnte ...«.
Zur Arbeitsweise des Hörspielmachers Paul Plamper am Beispiel
von *Der Kauf* (2013) 210

Andreas Wicke
»Der Ton ist vertraut, der Inhalt grauenhaft«. Politik und Pop
in Milo Raus Hörspiel *Hate Radio* (2013) 223

Johannes Birgfeld, Caroline Frank
Zwei Mal *Qualitätskontrolle* (2013/14). Experten des Alltags
im Fokus von Rimini Protokolls Theater- und Hörspielarbeit 235

Johanna Bohley
Welt als Cover-Version. Sibylle Bergs Hörspiel: *Und jetzt: die Welt!*
Oder: Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen (2015) 250

Ania Mauruschat
»Von allen Künsten hat die Musik die größte Macht, die Massen
zu organisieren.« Die *Symphonie der Sirenen* (1922/2017) von
Arsenij Avraamov, Andreas Ammer und FM Einheit zwischen
Avantgarde und Pophörspiel 260

Stefan Greif/Nils Lehnert
»Freispiel« – Interview mit Thomas Meinecke 273

Beiträger*innen 287

Der Ton ist vertraut, der Inhalt grauenhaft. Es ist die Anmutung eines der üblichen Radio-Magazine der Unterhaltungswellen, mit seinem leichten Plauderton, Geplänkel und Witzchen der Moderatoren, viel Pop-Musik, ein bisschen Information, und ins Studio geschaltete Höreranrufe. Und wovon ist die Rede, wovon handeln die Witze, das Geplauder, die Anrufe? Das ist der nackte Horror. Es sind Aufrufe zum Hass, zum Jagen, zum Morden.³⁴

Eine klare Verortung von *Hate Radio* zwischen Pop und Politik ist weder sinnvoll noch möglich, vielmehr demonstriert Rau, wie die beiden Pole unauflöslich miteinander verwoben sind. Während Jörg-Uwe Nieland von einer »zunehmenden Durchdringung der Gesellschaft, der Politik und des Alltags durch die Popkultur«³⁵ ausgeht, desavouiert *Hate Radio* darüber hinaus den Versuch, radikale politische Botschaften durch populäre Inhalte, populistische Parolen und popkulturelle Gestaltungsmittel konsumierbar zu machen. Zwei Rezeptionsebenen sind dabei möglich: Zum einen vergegenwärtigt das Hörspiel eines der grausamsten völkerrechtlichen Vergehen nach dem Zweiten Weltkrieg und macht die globale Relevanz deutlich. Dass »der Genozid in Ruanda 1994 kein »ruandisches«, kein »afrikanisches«, sondern ein universales Verbrechen war«³⁶, ist die zentrale These Milo Raus. Zum anderen jedoch ist die Produktion ein meta-reflexives Experiment über die Verführbarkeit durch Medien – und so muss man sich der brisanten Frage, die Regisseurin Milena Kipfmüller formuliert, auch selbst stellen: »[K]önnen wir uns sicher sein, dass wir einem solchen Sender nicht auch gerne zuhören würden, wenn er denselben Schwung hat, die Moderatoren gut drauf sind und die Musik Spaß macht?«³⁷

34 Jurybegründung (Anm. 30).

35 Jörg-Uwe Nieland: Pop und Politik. Politische Popkultur und Kulturpolitik in der Mediengesellschaft. Köln 2009, S. 17.

36 Rau: Das geschichtliche Gefühl (Anm. 5), S. 56.

37 Kipfmüller: Vom geschmeidigen Radiogenuss (Anm. 21).

Zwei Mal *Qualitätskontrolle* (2013/14)

Experten des Alltags im Fokus von Rimini Protokolls Theater- und Hörspielarbeit

Das Regiekollektiv Rimini Protokoll

Zu den einflussreichsten Theaterschaffenden der letzten zwanzig Jahre gehört das in Berlin basierte Regie-Kollektiv Rimini Protokoll der drei Theatermachenden Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzels, die sich in den 1990er Jahren beim Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen kennengelernt hatten. In wechselnden Konstellationen – allein, zu zweit, zu dritt – haben sie seit 2000 für die Bühne rund 80 Produktionen realisiert, dazu nicht weniger als 25 Hörspiele, auch diese, wie ihre Theaterarbeiten, vielfach mit Preisen ausgezeichnet: Das Hörspiel *Peymannbeschimpfung* wurde im Oktober 2007 von der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Bensheim zum Hörspiel des Monats gewählt; 2008 erhielt *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* den Hörspielpreis der Kriegsblinden; 2014 wurde *Qualitätskontrolle* Hörspiel des Monats März und erhielt den Deutschen Hörspielpreis der ARD, 2015 zudem den Deutschen Hörbuchpreis in der Kategorie Bestes Hörspiel; 2019 folgte für *Chinchilla Arschloch, waswas* erneut der Deutsche Hörspielpreis der ARD. Viele ihrer Hörspiele entstehen in engem Zusammenhang mit ihren Theaterarbeiten, so auch im Fall von *Qualitätskontrolle* (2013/14), an dem hier beispielhaft die Beziehung zwischen Theaterarbeit und Hörspiel bei Rimini Protokoll nachvollzogen werden soll.

Die Theaterarbeiten von Rimini Protokoll zählen zum weiten Feld des sogenannten postdramatischen Theaters. Doch um ihre ästhetischen Positionen angemessen fassen und die Hörspielarbeit am Beispiel von *Qualitätskontrolle* genauer einordnen zu können, bedarf es zunächst präzisierender Hinweise zu ihrem Konzept und ihrer Praxis des Theaters:

(1) Berühmt wurden Rimini Protokoll zuerst als »wichtigste Wegbereiter eines neuen Dokumentarismus«¹ auf den Bühnen, weil sie häufig statt Schauspieler*innen sogenannte »Expert*innen des Alltags« auftreten lassen. In *Wallenstein – Eine dokumentarische Inszenierung* (2005)² etwa werden die Figuren aus Friedrich Schillers *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht* unter anderem ersetzt durch »echte« Politiker, Vietnam-Veteranen und eine geprüfte Astrologin, die nun Schillers Figuren »repräsentieren«. Und statt Schillers Text stehen die Lebensberichte der auf der Bühne versammelten Darsteller*innen im Fokus, die als Expert*innen ihres eigenen Lebens auftreten und daraus berichten. Ihr Text ist dabei stets festgelegt, ebenso wie die Choreografie ihrer Bewegungen. Requisiten strukturieren die Bühne und ergänzen das Zusammenspiel der Bühnenzeichen.

(2) Ebenso charakteristisch ist, dass die Expert*innen auf der Bühne statt miteinander meist nur zum Publikum sprechen. Rimini antwortet so auf das schon von Brecht bearbeitete Problem, dass die grundsätzliche Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption im Theater die nachträgliche Deutbarkeit – nicht der Zeichen im Stück, sondern des *Stücks als Zeichen* – erschwert: Im Moment einer Gesamtdeutung, nachdem »der Vorhang sich gesenkt hat«, ist das Kunstprodukt »Theaterabend« nicht mehr greifbar. Bei Rimini bewirkt die direkte Ansprache der Expert*innen an das Publikum, dass dieses kaum mit der Deutung von Bühnenzeichen in Relation zueinander befasst ist, sondern als stets direkt angesprochenes konstant eine Antwort auf die Frage finden muss: »Was geht mich das an? Warum soll mich das interessieren?« Kurz: Die Metadeutung der Ereignisse auf der Bühne, ihre Sinnhinterfragung erfolgt *während* des Verlaufs einer Vorstellung – statt nach ihrem Ende. Entsprechend formulieren Rimini Protokoll: »DIALOG – [...] Bei uns öfter als Monolog, der eigentlich ein Dialog mit dem Publikum ist«³.

1 Tobias Becker, Wolfgang Höbel: »Wir kommen mit unserer Wut«. Arbeitslose, Ghattokinder und Asylbewerber sind derzeit auf deutschen Bühnen die Stars. Die Laien, als »Experten des Alltags« eingesetzt, laden das Programm der Schauspielhäuser wieder politisch auf. In: *Der Spiegel* 50 (2008), S. 176–179, hier S. 178.

2 Eine Aufzeichnung des Stücks bietet: *Wallenstein*. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/wallenstein>, abgerufen am 28.4.2020.

3 Rimini Protokoll: ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Hg. v. Johannes Birgfeld. Berlin 2012, S. 27.

(3) Im Expertentheater steht eine ambitionierte Literarizität der Theatertexte *nicht* im Vordergrund: Diese werden von Rimini Protokoll zusammen mit den Expert*innen verfasst, die nur selten begabte Dramatiker*innen sind. Zudem müssen die Texte vortragbar bleiben für Menschen, die keine Schauspielausbildung besitzen und weder im Auswendiglernen noch im Präsentieren langer, komplexer Texte geübt sind.

So kommt das Theater von Rimini Protokoll ohne Schauspieler*innen aus und verzichtet auf die Formulierung und Inszenierung einer fiktionalen Welt. Im Fokus stehen Menschen, die zur Darstellung ihrer Erfahrungen und Weltansichten auf der Bühne eingeladen, deren Selbstpräsentationen aber von Rimini Protokoll strukturiert werden: »Die Geschichten«, so Haug, Kaegi und Wetzel, müssen »nicht erfunden werden, es gilt, sie einzurahmen, auszuwählen und zu fokussieren, zu verbinden, so dass das Publikum sie selbst mit dem eigenen Hermeneutik-Mikroskop durchleuchten kann.«⁴

Das Expertentheater – Monodrama mit visuell metaphorischen Verdichtungen

Am 7. Juni 2013 zeigten Rimini Protokoll erstmals in der Spielstätte Nord des Schauspiels Stuttgart⁵ die von Haug und Wetzel inszenierte Produktion *Qualitätskontrolle*. Bis zum Februar 2017 folgten Aufführungen in 13 Städten, u. a. in Bern, Basel, Prag und Amsterdam. Knapp 90 Minuten umfassend, ist es ein Musterfall von Rimini Protokolls Expertentheater: Auf der Bühne agiert statt einer Schauspielerin die 1974 in Stuttgart geborene Maria-Cristina Hallwachs, die »1993 als sportbegeisterte Schülerin [ihr] Abitur gemacht« hatte, bevor sie sich »[w]enige Wochen darauf [...] beim Kopfsprung in ein Schwimmbecken den obersten Halswirbel« brach und seither »querschnittgelähmt (C1/C2) und beatmungspflichtig« ist.⁶ Hallwachs tritt als sie selbst auf. Außer ihr steht, da sie einer 24-stündigen

4 Ebd., S. 10.

5 Rimini Protokoll: *Qualitätskontrolle*. Regie: Helgard Haug, Daniel Wetzel, schaeffersphilippen Theater und Medien GbR. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/qualitaetskontrolle>, abgerufen am 28.4.2020.

6 Homepage von Maria-Christina Hallwachs. URL: <https://www.maik-online.org/de/ueber-maik/mitwirkende/maria-cristina-hallwachs.html>, abgerufen am 28.4.2020.

Begleitung durch Pflegepersonal bedarf, je eine ihrer Pflegekräfte auf der Bühne, wobei es während der Aufführung zu einem Schichtwechsel kommt. Der Beitrag der Pfleger*innen zum Stück besteht in einer Mischung von pflegerischen (z. B. das Absaugen von Schleim) und bühnentechnischen Tätigkeiten (Bewegen von Requisiten), spielerischen Interaktionen (Fußball, Schiffe versenken) mit und der Beantwortung weniger kurzer Fragen von Hallwachs sowie im Ausagieren körperlicher Bewegungen (vor allem von Gesten) stellvertretend für die gelähmte Hallwachs.

Dramengeschichtlich steht das auf Hallwachs' Ausführungen fokussierte Stück in der Tradition des Monodramas, eines »Einpersonenstück[s] oder ein[es] Stück[s] mit mehreren Personen, bei dem die Rede einer Person im Vordergrund steht«⁷. Bereits in der Antike präsent, schätzte das 18. Jahrhundert die Möglichkeit zum raschen »Wechsel von Leidenschaft und Selbstanalyse, Retrospektive und düsterer Zukunftsperspektive, Reflexion und Klage, Isolation und Hinwendung zur Natur«⁸. Seit dem 20. Jahrhundert dient das Monodrama als Medium für die Fokussierung von Ich-Zerfall, Sprachskepsis, der Entdeckung des Unterbewussten sowie von Identitätsfragen.⁹

Ausgangspunkt der Entwicklung des Theaterstücks *Qualitätskontrolle* war neben dem Wunsch, nach dem Monodrama *Black Tie* (2008)¹⁰ nochmals einen »Monolog einer Frau zu erarbeiten«¹¹, ein Rechercheprojekt zu Fragen der Pränataldiagnostik. Haug und Wetzel hatten »die Idee, einen Dialog zu organisieren zwischen Leuten, die vorgeburtlich oder im Gang der Geburt eine körperliche Behin-

7 Martin Vöhler: Monodrama. In: Harald Fricke u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 2. Berlin, New York 2007, S. 627–639, hier S. 627.

8 Ebd., S. 628.

9 Vgl. ebd., S. 629; Bernard Poloni: Monodrama. In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3., vollst. überarb. u. erw. Neuausgabe 1992, S. 622–623, hier S. 623; vgl. auch Sybille Demmer: Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas. Köln, Wien 1982.

10 Vgl. Johannes Birgfeld: *Black Tie*. Ein Monodrama, oder: Deliterarisierung des Theaters? In: Ders., Ulrike Garde, Meg Mumford (Hg.): Rimini Protokoll *Close-Up*: Lektüren. Hannover 2015, S. 36–56.

11 Barbara Behrendt: Rimini Protokoll über *Qualitätskontrolle*. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/rimini-protokoll-ueber-qualitaetskontrolle>, abgerufen am 28.4.2020.

derung erfahren haben – mit Schwangeren. [...] [V]or allem durch die Begegnung mit Maria-Christina hat sich alles weiterentwickelt.«¹²

Auf diesen ursprünglichen Ansatz lässt sich der Stücketitel noch zurückführen, wenn man die Pränataldiagnostik als »vorgeburtliche Qualitätskontrolle«¹³ begreift. Er verweist ebenso auf ein zweites Thema des Stücks: die Auslotung der eigenen Identität unter den Bedingungen eines das Leben radikal verändernden Unfalls und der zwangsweisen Ausweitung der eigenen Existenz auf die ununterbrochen in Rufweite benötigten Pflegekräfte. Und es geht Hallwachs ausdrücklich darum, den Wert eines Lebens mit schwerster Behinderung und damit auch die »Qualität« ihres eigenen Lebens zu betonen.

Wie schon *Black Tie*, ist *Qualitätskontrolle* von einem Vortrag geprägt, der stark assoziativ strukturiert wirkt, tatsächlich aber von Haug und Wetzel thematisch wie dramaturgisch genau durchgearbeitet ist. Die Reflexionen über die eigene Subjektkonstruktion beginnt Hallwachs mit einer Auflistung allgemeiner (Essensmangel) und spezieller (Ausfall des Zwerchfellstimulators) Bedingungen, unter denen sie den Tod finden würde. Sie werde an diesem Abend, »nicht häufiger Wir als Ich sagen«, lebe aber durchaus eine Existenz, die in besonderer Weise die Grenzen der eigenen Person überschreite: »ich bin nie allein« (TQ, 02:50).¹⁴ Hallwachs beschreibt ihr Leben unter der ständigen Anwesenheit von Pflegekräften, schildert, wie die Lähmung sie zwingt, intimste Verrichtungen öffentlich vorzunehmen, wie die Maschine ihr den Rhythmus des Lebens vorgibt (»Egal, was ich träume, das Atmen bleibt gleich« [TQ, 0:09:34]). Sie erinnert an ihre Kindheit in materieller Sicherheit und an weltgeschichtliche Ereignisse ihres Geburtsjahres, skizziert die schwere Behinderung ihrer Schwester, beschreibt den Unfall, die Zeit im Krankenhaus danach, schätzt die Kosten ihrer Pflege, erinnert an die Tötung von Menschen mit Behinderung unter dem Naziregime etwa

12 Qualitätskontrolle. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/rimini-protokoll-ueber-qualitaetskontrolle>, abgerufen am 28.4.2020.

13 Georg Gruber: Lektionen einer Gelähmten. Rimini Protokoll: »Qualitätskontrolle oder Warum ich die Räuspertaste nicht drücken werde«. In: Deutschlandradio Kultur, 22.7.2014. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/hoerbuch-ektionen-einer-gelaehmten.1270.de.html?dram:article_id=292441, abgerufen am 15.5.2020.

14 Die Timecode-Angaben zur Inszenierung beziehen sich auf die über Vimeo zugängliche filmische Dokumentation einer Aufführung: Qualitätskontrolle. URL: <https://vimeo.com/101619644>, abgerufen am 28.4.2020. Im Folgenden werden diese unter der Angabe der Sigle TQ (Theaterinszenierung Qualitätskontrolle) zitiert.

in Grafeneck, vergleicht anlässlich eines Abitur-Treffens ihre Biografie mit der ihrer Mitschüler*innen, relativiert ihr Leben in der kosmischen Perspektive des Untergangs der Erde in »5 Milliarden Jahren« (TQ, 1:18:40). Und schließlich fährt sie mit ihrem Rollstuhl und ihrem Pfleger in eine große, aufgeblähte Plastiksphäre, um in diesem Stellvertreter einer Fruchtblase über die Möglichkeiten der Pränataldiagnostik und über deren Folgen zu rasonieren. Anders gesagt: Das Stück erweist sich als systematische Reflexion über die doppelte Unmöglichkeit, Identität abschließend zu fassen und die Qualität eines Lebens objektiv zu bestimmen. »90 % aller Behinderungen entstehen erst im Laufe des Lebens. Krankheiten, Infektionen, Unfälle. Wir sind anfällig« (TQ, 54:56), betont Hallwachs, und: »Ich finde, dass man sich etwas nicht vorstellen kann, ist kein Argument für oder gegen etwas. Nichts liegt auf der Hand. Ich lächle. Oft.« (TQ, 1:29:16) *Qualitätskontrolle* ist ein Projekt, das die Brüchigkeit aller Subjektkonstruktionen vorführt, am stärksten jedoch darauf angelegt ist, eben Bilder von einem Leben zu geben, das die, die es nicht führen, sich nicht vorstellen können. Dieses Leben wird nicht verklart: Deutlich wird vorgeführt, wie es hohe Toleranz gegenüber weitreichenden Eingriffen in die Subjektsouveränität verlangt, und doch auch ein vielschichtiges, reflektiertes, selbstbewusstes, lebensfrohes ist.

Bei dieser Darstellung ist in *Qualitätskontrolle*, wie meist bei Rimini Protokoll, eine virtuose Arbeit mit Bühnenbild und Requisiten hervorzuheben. Nicht nur ist das Bühnenbild, den die Querschnittslähmung verursachenden Unfall präsent haltend, als ein zum Publikum hin offener Swimmingpool gestaltet. Ihn umgibt zudem ein mit dem Rollstuhl befahrbarer Umlauf, sodass Bewegung auf der Bühne ermöglicht wird, die der dem Monodrama innewohnenden Gefahr der Monotonie eines Monologes physisch begegnet (siehe Abb. 1).

Ein kurzes Spiel Rollstuhlfußball, eine Partie Schiffe versenken auf einem Quadratfeld in der Mitte des Poolbodens, eine mobile Leinwand, ein Ständer zum Zeitunglesen, Projektionen von Familienfotos oder von Bildern aus Grafeneck etc. sorgen für ein lebendiges Bühnengeschehen, betten die individuelle Geschichte in größere Kontexte ein und erzeugen metaphorische Verdichtungen, die das Expertentheater allein sprachlich nicht leistet. So etwa vergleicht sich Hallwachs, angesichts ihrer Abhängigkeit von Personen und Technik, bereits früh im Stück mit »eine[r] Pflanze, die vor dem Urlaubsantritt noch mal gewässert wurde, in der Hoffnung, dass sie

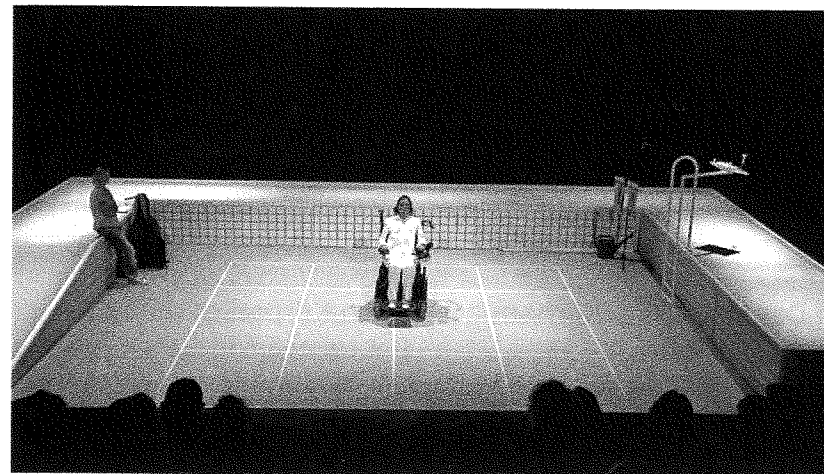


Abb. 1: Pool mit Umlauf (TQ, 01:55)

irgendwie durchkommt« (TQ, 01:55). Den Vater eines Mitgliedes der Wohngruppe ihrer behinderten Schwester zitiert sie etwas später, er spreche von »pflanzenhaftem Leben« (TQ, 29:05). Sie habe daraufhin »eine Blumen-Züchterin, einen Getreide-Züchter, einen Gärtner [befragt]: Was ist pflanzenhaftes Leben. Sie sagen alle zuerst: Eine Pflanze kommt nicht vom Fleck. Sie kann dort passen, oder auch nicht.« (TQ, 29:21)

Im Anschluss an die Ausführungen über Grafeneck greift dann die anwesende Pflegekraft zu einer großen (leeren) Gießkanne, die sie über Hallwachs metaphorisch mehrdeutig ausschüttet (siehe Abb. 2):



Abb. 2: Symbolischer Akt des Gießens (TQ, 1:04:28)

242 In der Bundesrepublik ist die Euthanasie ausgeschlossen, die Abtreibung behinderter Kinder nicht, das symbolische Gießen lässt sich selbstironisch wie kritisch deuten, denn parallel dazu merkt Hallwachs an: »Nach Kriegsende wird im Grundgesetz der Bundesrepublik explizit im ersten Artikel festgehalten: Die Würde des Menschen ist unantastbar. Nicht: Der Wert des Menschen.« (TQ, 1:04:28)

Das Hörspiel – Hörbarmachen von Körperlichkeit

Das auf der Theaterarbeit basierende, 53 Minuten lange Hörspiel *Qualitätskontrolle oder Warum ich die Räuspertaste nicht drücken werde* wurde zuerst am 18.3.2014 um 20:05 Uhr auf WDR 5 gesendet.¹⁵ Anders als im Theaterstück wird darin der Titel an einer Stelle explizit aufgegriffen, wenn Hallwachs vorgibt, sich zum Zweck einer »Qualitätskontrolle« aus der »Vergangenheit dieser Hörspielaufnahme« (HQ, 39:19)¹⁶ in der Gegenwart ihres Wohnzimmers anzu-rufen, wo sie Fragen zu ihrem Gesundheitszustand und ihrer Pflege-situation, aber auch zur Befindlichkeit ihrer Eltern und ihrer Schwester beantwortet (HQ, 39:45). Die nun folgende Frage-Antwort-Sequenz lässt sich dabei in zweifacher Hinsicht verstehen: zum einen im Sinne einer bereits in Bezug auf das Stück beschriebenen nachhaltigen Infragestellung von Versuchen, die ›Qualität‹ von menschlichem Leben im Allgemeinen und von Hallwachs' Leben mit schwerster Behinderung im Speziellen zu bewerten; zum anderen aber auch als autoreflexiver Verweis auf die technischen Bedingungen der Hörspielproduktion, da Hallwachs verschiedene zeitliche Ebenen der Hörspielaufnahme voneinander differenziert.

Vergleichbare autoreflexive Elemente, die nicht nur für das postdramatische Theater, sondern eben auch für die jüngeren Entwicklungen im Hörspiel, insbesondere für das Pophörspiel, konstitutiv sind und die die Medialität des Hörspiels offen ausstellen, finden

15 Vgl. Qualitätskontrolle. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/qualitaetskontrolle-radio>, abgerufen am 28.4.2020.

16 Qualitätskontrolle oder Warum ich die Räuspertaste nicht drücken werde (Hörspiel). Regie: Helgard Haug und Daniel Wetzel, 54 Minuten, WDR. Alle Zeitangaben beziehen sich auf die von Hörspielpark zum Download bereitgestellte MP3-Version des Hörspiels, im Folgenden im Text zitiert unter Angabe der Sigle HQ (Hörspiel Qualitätskontrolle).

sich wiederholt, etwa im Untertitel (*oder Warum ich die Räuspertaste nicht drücke*) oder in den Sprachbefehlen, mit denen Hallwachs einzelne Versatzstücke des Hörspiels (monologische und dialogische Teile, mit dem Hörspielgeschehen in Verbindung stehende Musik¹⁷ etc.) als Einspieler startet und auch beendet. Diese Elemente suggerieren dabei ein Maß an Authentizität, das über die in Hörspielen ohnehin übliche Erzeugung von Wirklichkeitseffekten hinausgeht: Denn Hallwachs erzählt in *Qualitätskontrolle* nicht nur als Expertin ihres ganz individuellen Alltags von ihrem Leben mit Behinderung, sondern sie macht durch die Nutzung von Sprachbefehlen auch ihre im Radio an sich weder sicht- noch hörbare körperliche Beeinträchtigung hörbar.

Die in der Hörspielforschung viel und kontrovers diskutierte These von der ›Körperlosigkeit‹ von Radio- und Hörspielstimmen¹⁸ bekommt in *Qualitätskontrolle* mit Blick auf die körperlich beeinträchtigte Protagonistin somit besondere Virulenz. Als akusmatisches Ereignis¹⁹ findet das Hörspiel neben den Referenzen auf die besonderen technischen Bedingungen, durch die Hallwachs zur (Mit-)Regisseurin wird, weitere Wege, um ihre körperliche Disposition auditiv darzustellen: So wird ihr im Hörspiel (wie schon auf der Bühne) von einem Pfleger der Schleim abgesaugt (HQ, 07:02). Anders als für die Zuschauer*innen der Inszenierung, die während des auf der Bühne durchgeführten Absaugens zusätzlich das Bühnengeschehen und das Bühnenbild sehen, liegt der Fokus der Hörer*innen des Hörspiels ganz auf den lauten Saugeräuschen, die so eindrücklicher sind als auf der Bühne. Die Bedeutung der seit dem Unfall künstlichen Beatmung wird noch durch zwei weitere Aspekte präsent gehalten: In jenen Passagen, in denen Hallwachs gemeinsam

17 Dazu gehören sowohl Instrumentalstücke als Hintergrundmusik wie auch auditiv hervorgehobene Songs, die Popcharakter haben: So hört Hallwachs etwa, wenn sie sich vorstellt, einmal ganz alleine zu sein, einen englischsprachigen Song über Selbstständigkeit und Freifühlen; und wenn sie über ihre Tätigkeit als Beraterin von Behinderten berichtet, spielt sie ein französisches Chanson ein, das eine Freundin ihr als Gedicht geschrieben hat und das die Bedeutung von Hallwachs für ihre Mitmenschen lyriert.

18 Siehe etwa Vito Pinto: Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld 2012, S. 153 f.

19 Ein akusmatisches Phänomen meint akustische Ereignisse wie Stimmen, Geräusche oder Musik, deren Ursprung und Quelle nicht sichtbar sind. Vgl. ebd., S. 117.

mit ihren Eltern von ihrer Zeit auf der Intensivstation unmittelbar nach dem Unfall erzählt, begleitet Hallwachs die Redepartien der Eltern durch die monoton ausgesprochenen und an den Rhythmus der künstlichen Beatmung angepassten Wörter »Ein« und »Aus«. Dieses Parallelsprechen beginnt signifikanterweise genau dann, wenn der Vater sagt: »Ich hab sofort angefangen, dich zu beatmen« (HQ, 23:38). Die Atmung wird in dieser Passage außerdem auf musikalischer Ebene klanglich inszeniert, wenn sukzessive (HQ, 26:11 ff.) lauter werdende Klänge im Hintergrund zu hören sind, die an einen Atemrhythmus erinnern, wobei ein gesungener Laut »Nu« das Ausatmen repräsentiert.

Wie im Theaterstück dominieren auch im Hörspiel die Sprechanteile von Hallwachs, der monodramatische Charakter ist jedoch im Hörspiel abgeschwächt, da neben den Pfleger*innen mit Hallwachs' Eltern und ihrem ehemaligen Geografielehrer, der sie auf einen Segelflug mitnimmt, weitere Personen zu Wort kommen. Dabei entspinnt sich nur zwischen Hallwachs und den Pfleger*innen ein Dialog im eigentlichen Sinne, denn die Redeanteile der anderen Personen sind so mit Hallwachs' Partien collagiert, dass sie lediglich dialogischen Anschein erwecken. Ein Beispiel: Im Theaterstück erzählt Hallwachs von den Ereignissen während und nach ihrem Unfall, wobei diese Erzählung von der schon erwähnten, überaus symbolischen Partie Schiffe versenken begleitet wird, die sie mit ihrem Pfleger auf dem Boden des Bühnenpools spielt. An einer Stelle des Monologs heißt es: »Ich kann noch sagen: Papa, ich bekomme keine Luft. Ich werde im Hier behalten – von meinem Vater« (TQ, 40:06). Im Hörspiel sind diese beiden Sätze um Redepartien der Eltern ergänzt:

Maria-Christina (MC): Ich kann noch sagen:
 Mutter: (japst tief nach Luft) – ich
 MC: Papa, ...
 Vater: Papi, ich krieg keine Luft.
 MC/Mutter: ich bekomme/krieg keine Luft,
 Mutter: ich krieg keine Luft. – Am Pool waren verschiedene
 Leute (Luftholen), ...
 MC: Ich werde im Hier behalten (HQ, 23:23).

Hallwachs und ihre Eltern sprechen hier zwar miteinander, trotzdem aber auch (latent) aneinander vorbei. Die Stimmen-Collage ist zugleich eine intermediale Bezugnahme des Hörspiels auf die gleichnamige Theaterarbeit. Ganz im Sinne Günter Rinkes, der einen Kata-

log von thematischen und formalen Verfahren des Pophörspiels entwickelt, spielt *Qualitätskontrolle* also »mit Vorgefundenem, montiert bzw. collagiert es neu«²⁰.

Das Verfahren der Stimmencollage trägt mit Blick auf das gesamte Hörspiel dazu bei, dass die Erfahrungswelten der Sprecher*innen gleichwertig nebeneinandergestellt werden – und das, obwohl Hallwachs die Hauptsprecherin des Hörspiels ist. Dadurch entsteht ein eigentümlicher, mit mehreren Stimmen und damit zugleich Perspektiven erfüllter Klangraum, der ein medienspezifisches Äquivalent zur visuellen Metaphorik des Theaterstücks – wie z.B. das »Pflanzengießen« usw. – darstellt. Die auf diese Weise offen ausgestellte Unmöglichkeit einer geschlossenen Lebenserzählung stellt zudem eine Variante Pophörspiel-spezifischer Sinn-Dezentrierung dar. Die so erzeugte Pluralisierung von Perspektiven auf Hallwachs' individuelles Schicksal geht zugleich einher mit einem weitgehenden Verzicht auf Historisierung, denn anders als im Theaterstück entfällt im Hörspiel die Auseinandersetzung mit den Euthanasiepraktiken im »Dritten Reich«. Der Fokus der Hörer*innen liegt dadurch deutlicher auf Hallwachs' individuellem Schicksal und der Qualität ihres Lebens mit Behinderung, das jedoch hier wie im Theaterstück in Form von diskursivierenden Referenzen auf die vorgeburtliche »Qualitätskontrolle« durch Pränataldiagnostik in einen größeren thematischen Rahmen gestellt wird.

Ein weiterer Unterschied zwischen Theaterstück und Hörspiel liegt in der spezifischen Form der Publikumsadressierung: Zwar spricht Hallwachs auch im Hörspiel direkt zu den Hörer*innen, diese werden jedoch anders als die Zuschauer*innen im Theater zu Aktivitäten animiert, die über die aufmerksame Rezeption hinausgehen. Hallwachs fordert nämlich im Hörspiel nicht ihre Pfleger*innen, sondern die Hörer*innen in regelmäßigen Abständen dazu auf, diejenigen körperlichen Bewegungen auszuführen, die ihr selbst versagt sind. *Qualitätskontrolle* findet damit eine spezifische Variante für die viele Pophörspiele in der Tradition des Neuen Hörspiels kennzeichnende aktive Partizipation der Hörer*innen am Geschehen, die das Hörspiel nicht mehr nur konsumieren, sondern zugleich auch »mitproduzieren«. Laut Klaus Schöning, der sich 1974 mit dem Kon-

20 Günter Rinke: Das Pophörspiel. Definition – Funktion – Typologie. Bielefeld 2018, S. 57.

sumenten als Produzenten im Neuen Hörspiel beschäftigt, kann die konsumentenseitige Produktion des Hörspiels sehr vielgestaltig sein: Die Konsument*innen können unter anderem das Material für das Hörspiel liefern wie etwa im O-Ton-Hörstück *Bergmannshörspiel* (WDR 1972) oder aber zu vollverantwortlichen (Mit-)Produzent*innen werden wie in *Einer muß immer parieren* (WDR 1973).²¹ In *Qualitätskontrolle* werden die Hörer*innen nicht im von Schöning definierten Sinn zu »Produzent*innen«, doch wenn sie die Bewegungen ausführen, zu denen sie Hallwachs animiert, dann ergänzen sie die Hörspielhandlung um theatrale Proxemik auf der »Bühne« ihrer individuellen Rezeptionssituation und machen das Hörspiel auf diese Weise zu einem multimedialen Narrativ. Zudem sorgt die eingesetzte Variante der Partizipation für eine Suggestion von Intimität zwischen Hallwachs und den Hörer*innen, die noch dadurch verstärkt wird, dass Hallwachs zwischenzeitlich eine Situation imaginiert, in der die Pfleger*innen sie für eine gewisse Zeit allein lassen – was in der Wirklichkeit außerhalb der Hörspielfiktion natürlich nicht möglich ist: »MC: Für dieses Hörspiel riskiere ich es: Allein sein. Ohne Assistent, ohne ein Auge, das mich bewacht. Nur mit Dir, oder Euch, am Lautsprecher.« (HQ, 03:21)

Qualitätskontrolle – vom Expertentheater zum Experten- und zum Pophörspiel

Der Transfer vom Theaterstück zum Hörspiel unterliegt im Fall von Rimini Protokolls Expertentheater spezifischen Herausforderungen. Es gilt erstens, dass das Hörspiel in der Regel in einem Medium rezipiert wird (Radio, transportable Datenendgeräte), in dem – anders als im Theater – die Präsenz von Expert*innenstimmen und das Agieren von Nichtschauspieler*innen grundsätzlich normal sind (Nachrichten, Features, Interviews etc.). Zusätzlich unterscheidet sich die Rezeptionssituation fundamental, da beim Hörspiel die Rezeption im privaten Umfeld und im kleinen Kreis und nicht wie im Theater unter Fremden in einem spezifisch dafür errichteten

²¹ Vgl. Klaus Schöning: Der Konsument als Produzent. In: Ders. (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche, Arbeitsberichte. Frankfurt a. M. 1974, S. 7–39.

Gebäude zusammen mit hunderten anderen üblich ist. Dazu treten im Hörspiel der Ausschluss des Visuellen und die Reduktion auf das Auditive, aber auch die Wiederhol- und Unterbrechbarkeit der Rezeption. Das bedeutet: Die Präsenz eines Experten (anstelle eines Schauspielers) ist (medienbedingt) weniger überraschend, seine direkte Adressierung des Publikums ist weniger rezeptionsbestimmend (die Höreradressierung ist Hörfunkstandard; die Abschaltmöglichkeit stellt technisch bedingt konstant die Frage nach der individuellen Relevanz des Gehörten) und die Gefahr der Monotonie des Monologischen im Monodrama ist in einem ohnehin auf das Auditive beschränkten Medium geringer. Die fundamentalen Verschiebungen, die das Expertentheater in der Kommunikationssituation im Theater bedeutet, können mithin im Hörspiel nicht vergleichbar erzeugt werden, weil die medialen Voraussetzungen grundlegend andere sind.

Am Beispiel von *Qualitätskontrolle* zeigt der mediale Vergleich, dass im Transfer zwar einerseits – vermutlich zeitbedingt, das Hörspiel ist um ein Drittel kürzer – Inhalte gekürzt wurden (v. a. Grafeneck), dass aber andererseits die systematische Gliederung des Vortrags ebenso beibehalten wurde wie die Fokussierung auf die Expertin. Für die im Theater visuell erzeugten Metaphern wurden auditiv erzeugte Pendants gefunden. Darüber hinaus sind zwei entscheidende Veränderungen zu konstatieren: Fehlen erstens im Hörspiel notwendig die visuellen Authentizitätseffekte, die im Theater den Auftritt einer Expertin ohne Schauspielausbildung prägen, so haben Haug und Wetzl nun Techniken der Intimisierung eingesetzt, die die Expertin als Individuum auditiv nahebringen. Zweitens macht die Übertragung von Handlungen, die auf der Bühne Pflegekräfte übernehmen, auf die Zuhörer*innen diese zu Mitakteur*innen des Hörspiels. Damit aber bewegt sich das Hörspiel in der Nähe von Brechts Lehrstück bzw. seinem Theater ohne Publikum:

Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig [...]. Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrunde, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden usw. gesellschaftlich beeinflußt werden kann.²²

²² Bertolt Brecht: Zur Theorie des Lehrstücks. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften 2, Teil 1. Hg. v. Werner Hecht

248 Damit überschreitet das Hörspiel *Qualitätskontrolle* die medialen Grenzen des Auditiven und findet für das Expertenhörspiel ein genrespezifisches Äquivalent für die kommunikativen Veränderungen, die das Expertentheater für die Bühne umsetzt: Es durchbricht die standardisierte Rezeptionsweise des Mediums, indem es die Zuhörer*innen zu einer aktiven, körperlichen Partizipation am Berichteten motiviert. Der im Hörspiel grundsätzlich (technisch) präsenten Frage, »Was hat das mit mir zu tun?«, wird nun die im Theater relevantere Ebene der körperlichen Präsenz zur Seite gestellt. Dies aber dient nicht allein einer verstärkten Intimisierung der Rezeption, sondern einer signifikanten Veränderung der Kommunikationssituation im Hörspiel, die, wie jene im Expertentheater, auf eine direktere Auseinandersetzung der einzelnen Zuschauer*innen/Zuhörer*innen mit dem Gegenstand der Darstellung zielt. Damit ist das auf dem Expertentheater basierende Hörspiel durchaus auch als ein spezifisches *Expertenhörspiel* zu betrachten, das sich über seine Nähe zu Brechts Lehrstückexperimenten,²³ über die vielfache Rezeption dieser Überlegungen Brechts im postdramatischen Theater²⁴ und über Rimini Protokolls reiche Variationen partizipativen Theaters²⁵ als spezifischer Beitrag zu einem dem postdramatischen Aufbruch parallelen Umdenkens des Hörspiels verstehen lässt.

Wenn Günter Rinke in seiner Konzeption des Pophörspiels²⁶ als zentrale Momente des Genres (1) die Orientierung an der Musik als Leitkunst benennt, (2) die Auseinandersetzung mit der Spannung zwischen Main- und Subkultur, (3) eine starke Bindung an die Jugendkultur, (4) eine dezidiert antibürgerliche Haltung, und schließlich (5) eine Bezugnahme auf die Mode- und Warenwelt, auch eine spielerische Partizipation an einer dezidierten Oberflächenästhetik, so wird man festhalten müssen, dass die Arbeiten von Rimini Protokoll insgesamt sich zwar im Sinne der Schulung des postdramatischen Theaters an Brecht als antibürgerlich lesen lassen. Auch ist die Popkul-

u. a. Bearb. v. Inge Gellert u. Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1993, S. 351–352, hier S. 351.

²³ Man denke hier exemplarisch auch an Brechts partizipatorisch angelegtes »Radiolehrstück« *Der Ozeanflug*.

²⁴ Hier sei etwa an She She Pops *Oratorium* (2018) erinnert.

²⁵ Siehe u. a. *Deutschland 2* (2002), *Best Before* (2010), *Situation Rooms* (2015) oder *Utopolis* (2019).

²⁶ Vgl. Rinke: Das Pophörspiel (Anm. 21), S. 50–57.

tur – etwa, wenn Christian Spremberg in der Bühnen- wie der Hörspielfassung von *Karl Marx: Das Kapital. 1. Band* wiederholt aus seiner Sammlung von 20 000 Schallplatten auflegt, oder wenn das Publikum in *Best Before* Avatare in einem Computerspiel steuert – durchaus präsent in den Arbeiten des Kollektivs. Die von Rinke genannten fünf Punkte markieren allerdings nicht die primären Leitinteressen des Kollektivs. In Rinkes sechstem Merkmal des Pophörspiels jedoch, im »postmoderne[n] Spiel mit Medien und Genres«²⁷, konvergieren Experten- und Pophörspiel essenziell. Hier zeigt sich, dass das Expertenhörspiel insbesondere in seinen Verfahrensweisen – Collage, Montage, Zitat, nonideologischer Gebrauch von Geräusch-, Sprach- und Musikmaterial, Autoreflexivität, Aktivierung der Hörer*innen –²⁸ mit dem Pophörspiel überlappt und so sowohl einen Grenz- wie einen Konvergenzbereich zwischen verschiedenen Hörspielentwicklungen der Gegenwart markiert. Ist *Qualitätskontrolle* zunächst intentional vor allem ein Expertenhörspiel, so ist es zugleich in seinen Verfahren auch ein Pophörspiel im engen Sinne.

²⁷ Ebd., S. 50.

²⁸ Vgl. die Einleitung von Stefan Greif und Nils Lehnert in diesem Band.