

Das Label EUROPA

Zur literarischen Substanz von kommerziellen
Kinderhörspielserien in den 80er Jahren

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Philosophische Fakultät II

Institut für deutsche Literatur

eingereicht von Kathrin Stolze
 geb. am 10. Juli 1981
 in Jena

Wissenschaftlicher Betreuer: Prof. Dr. Roland Berbig

Zweitgutachter: PD Dr. Manuel Köppen

Berlin, den 30.09.2006

Meinen Eltern, Christel und Thomas Stolze

Kurzbeschreibung

Kommerzielle Kinderhörspielserien wurden in ihrer Blütezeit vom Ende der 70er bis zur Mitte der 80er Jahre von unzähligen bundesdeutschen Kindern rezipiert.

Aus dem reichhaltigen Angebot wählt die vorliegende Untersuchung drei Kinderhörspielserien aus. Die Serien *Fünf Freunde*, *Die drei ???* und *TKKG* werden zunächst vor dem historischen und firmenpolitischen Hintergrund ihres Labels EUROPA vorgestellt. Anschließend werden sie zum Gegenstand zweier Untersuchungen. Es wird geprüft, ob und inwiefern sich spezifisch literarische Kategorien auf das Hörspiel anwenden lassen. Danach werden die Prozesse bei der Umwandlung eines literarischen Textes in ein Hörspiel anhand je einer Folge der drei Serien nachvollzogen. Die daraus erkennbaren Maßnahmen und Prinzipien der Hörspiel-Adaption werden diskutiert und bewertet.

Schlagwörter:

Adaption - Hörkassetten - Kinderhörspiel - Kinderhörspielserie - kommerzielles
Kinderhörspiel - Medienspezifik - Serie

Abstract

During the 1980s sales figures of mass-produced audio books for children have reached their peak level. At that time they were being absorbed by very many children within the Federal Republic of Germany.

From the great variety three serials have been selected. *Fünf Freunde*, *Die drei ???*, and *TKKG* are being introduced from the background of their label EUROPA with its history and propositions. Subsequently the serials will be subject matter for two investigations. First there is to be examined, if and to which extent terms and categories of literature can be used to describe the medium audio book. Second processes of adaptation of literature to audio book will be examined exemplified by the first episode of each of the three previously selected serials. Actions and principles of adaptation will be discussed and evaluated.

Keywords:

adaptation - audio book – radio play - children's/ juvenile talking books - serial/ series - specifics of media

Inhalt

Kurzbeschreibung	3
Einleitung	6
I EUROPA	13
1 Das Label EUROPA – ein geschichtlicher Abriss	13
2 Das Selbstverständnis des Labels EUROPA	16
3 Drei Kinderhörspielserien des Labels EUROPA	23
3.1 <i>Fünf Freunde</i>	24
3.2 <i>Die drei ???</i>	32
3.3 <i>TKKG</i>	42
4 Kontinuität als spezifisches Merkmal der EUROPA-Serien	55
4.1 Regie	55
4.2 Bearbeitung	56
4.3 Sprecher	57
4.4 Musik	58
4.5 Geräusche	62
4.6 Effekte der Kontinuität	65
4.7 EUROPA – Wiederholung auf mehreren Ebenen	66
II Auf der Suche nach der literarischen Substanz	67
1 Was ist Literatur?	67
2 Gattungsspezifisches: Hörspiel zwischen Drama und Epik	72
2.1 Hörspiel als Literatur?	72
2.2 Die Gattungsfrage	76
2.2.1 <i>Dramentypische Strukturmerkmale</i>	77
2.2.2 <i>Epische Strukturmerkmale</i>	77
2.2.3 <i>Lyrik-typische Merkmale</i>	78
3 Medienspezifisches der Hörspielserie auf Kassette	79
3.1 Mediale Eigenschaften des Hörspiels	79
3.2 Mediale Eigenschaften der Kassette	80
3.2.1 <i>Technisch</i>	80
3.2.2 <i>Historisch</i>	80
3.2.3 <i>Soziologisch</i>	82
3.2.4 <i>Dinglich</i>	82
3.2.5 <i>Praktisch</i>	84
3.3 Mediale Eigenschaften der Serie	87
4 Die literarische Substanz im Hörspiel	92

III Vom Buch zum Hörspiel	93
1 Fünf Freunde beim Wanderzirkus	94
2 Die drei ??? und der Super-Papagei	97
3 TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben	102
4 Maßnahmen und Prinzipien der Bearbeitung	104
4.1 Weglassen.....	104
4.2 Hinzufügen.....	106
4.3 Modifizieren.....	108
4.3.1 Modifikation der Erzählinstanz.....	109
4.4 Wechselwirkungen.....	115
5 Adaption	115
5.1 Gründe.....	117
5.2 Stoffwahl.....	118
5.3 Erzählen in verschiedenen Medien.....	120
5.4 Bearbeitungsweisen.....	123
5.5 Die Hörspiel-Adaption.....	129
6 Mediengerechtigkeit statt Werktreue	129
IV Das gute Kinderhörspiel – mediengerecht und kindgerecht	135
Schlussbetrachtungen	150
Bibliographie.....	152
Anhang.....	164
Eidesstattliche Erklärung.....	182
Zur Autorin.....	183
Danksagung.....	184

Einleitung

Der Bekanntheitsgrad von Kinderserien wie *Fünf Freunde*, *Die drei ???* und *TKKG* ist bemerkenswert. Beinahe ausnahmslos jeder, der seine Kindheit in der BRD der 80er Jahre verbrachte, kennt die Abenteurer und Detektive jener Serien noch heute namentlich und erinnert sich an ihre Geschichten. Bücher, Verfilmungen, vor allem jedoch die Hörspielkassetten dieser Serien wurden damals von den Kindern verschlungen, letztere sogar immer und immer wieder aufs Neue. Seit Mitte der 70er Jahre hatte das kommerzielle Kinderhörspiel begonnen, unaufhaltsam den Markt zu erobern. Es war damals längst kein Novum mehr, doch hatten Märchen und Geschichten auf Schallplatte zuvor nur den Kindern wohlhabender Familien zur Verfügung gestanden. Nun aber standen sämtliche Zeichen günstig: Kassettenrecorder waren bereits seit einiger Zeit auf dem Markt etabliert und mittlerweile für jedermann erschwinglich geworden, so dass viele Eltern das Kinderzimmer mit einem eigenen Gerät ausstatteten. Auch Kassetten konnten nun billig und in Masse hergestellt und zu Billigpreisen verkauft werden. Die Produktion von Hörspielserien war für die Tonträger-Labels besonders Erfolg versprechend, denn dadurch konnten Produktionskosten und -aufwand gesenkt und stabile Käuferzahlen erreicht werden. Heide Germann spricht in diesem Zusammenhang sehr treffend von einer „Industrialisierung des Hörens“ im Sinne eines „Rückzug[es] vom Kunsthandwerk“ durch Serienproduktion und die „Anpassung an einen breiten Publikumsgeschmack“. Das Ergebnis sei „Fast food zum Hören“¹. Vom Ende der 70er bis in die Mitte der 80er Jahre erlebte die Kinderhörspielkassette ihre Blütezeit. Danach sanken die Verkaufszahlen allmählich. PC- und Konsolenspiele, *handhold games* wie der GAME BOY sowie das nun explodierende Programmangebot der privaten Fernsehsender zogen die Aufmerksamkeit der Kinder vom Vorschul- bis ins junge Erwachsenenalter verstärkt auf sich und nahmen ihre (Frei-)Zeit in Anspruch. Mit dem Ende der 90er Jahre, als die erste Euphorie über die neuen Medien abgeflaut war, stabilisierten sich die Verkaufszahlen für Kinderhörspiele wieder. Sie wurden nun vermehrt auch auf CD angeboten. Bis heute hält sich aber die Kassette hartnäckig auf dem Kindertonträgermarkt. Angesichts ihrer klaren Vorteile für die Handhabung durch Kinder ist das nicht verwunderlich. Kassetten sind unempfindlich und auch für Kinderhände leicht zu bedienen. Die erstarkten Absatzzahlen können heute wieder an die Blütezeit des kommerziellen Kinderhörspiels während der 80er Jahre anknüpfen. Das ist nicht zuletzt der

¹ Heide Germann: *Der Tonträgermarkt für Kinder*. In: *Kinder und Radio. Zur medienpädagogischen Theorie und Praxis der auditiven Medien*. Wolfgang Schill (Hg.), Frankfurt a. M. 1996, S. 138.

Nostalgiebewegung unter den heute erwachsenen Hörern von damals geschuldet. Sie erwerben nun wieder vermehrt Kinderhörspiele für ihren eigenen Bedarf;² entweder um ihre Sammlung wieder aufzubauen, von der sie sich einst im Pubertätsalter trennten, oder um ihr neue Folgen der noch immer existierenden Serien hinzuzufügen. Der Kultstatus ist bei den *Drei* ??? so groß wie bei keiner anderen Serie. Die Fans engagieren sich hier stärker als die Fans anderer Serien. Es existieren unzählige Fanseiten im Internet, von denen www.rocky-beach.com die am besten gepflegte und meistbesuchte ist. Sie bietet Informationen rund um die Serie, regelmäßige Umfragen, Chat-Fragestunden mit den Machern und ein Forum für den Austausch der Fans untereinander. Einige Fans produzieren sogar eigene Hörspiele, eine *Vollplayback*-Theatergruppe agiert zu den Hörspieltonspuren und Live-Hörspiele mit den Originalsprechern füllen riesige Konzerthallen mit fast ausschließlich erwachsenen Zuhörern zumeist im Alter zwischen 20 und 30 Jahren.³

Es besteht aber auch unter Kindern heute wieder ein größeres Interesse an Hörspielserien. Gerade für Kinder im Vorschulalter, die das Lesen noch nicht erlernt haben und deren Zugriff auf Medien wie das Fernsehen und Videospiele noch stark von den Erziehungsberechtigten kontrolliert wird, ist die Hörspielkassette nach wie vor das zentrale Medium und vielleicht der wichtigste Geschichtenerzähler.⁴ Typischerweise sind elterliche Beschränkungen des Hörspielkonsums eher selten. Zusammen mit dem Radio werden Hörkassetten von Eltern zumeist als pädagogisch nützlich oder zumindest harmlos eingestuft.⁵ Zu häufiges Fernsehen bewerten viele Eltern dagegen als schädlich. Eine Untersuchung von J. Pfifferling aus dem Jahr 1980 gibt Auskunft darüber, wie Mütter prozentual zu bestimmten Freizeitbeschäftigungen ihrer Kinder eingestellt sind. Hier zeigte sich, dass die Akzeptanz der Mütter für das Hörspielhören entschieden höher ist als für das Fernsehen. Während 78% der befragten Mütter es billigen, dass ihr Kind Hörspiele hört, sind es für das Fernsehen lediglich 45%. Von allen befragten Müttern hatten 50% eine explizit ablehnende Haltung gegenüber

² Mit Hilfe der Bestellscheine, die den Kassettenhüllen beiliegen, ließ EUROPA 1997 eine inoffizielle Telefonumfrage durchführen. Sie ergab, dass die Käufer im Durchschnitt 24 Jahre alt waren und die Kassetten tatsächlich für den Eigengebrauch erworben hatten. Vgl. Annette Bastian: *Das Erbe der Kassettensinder. ... ein spezialgelagerter Sonderfall*. Brühl 2003, S. 14.

³ Annette Bastian, Autorin von „Kassettensinder“ beschreibt ihren Eindruck eines solchen Live-Events wie folgt: „Ich versuche den Altersdurchschnitt der Menschen um mich herum zu schätzen und komme zu dem Ergebnis: Die sind alle ungefähr so alt wie ich mit meinen (damals noch) 27 Jahren. Manche ein bisschen jünger, manche ein bisschen älter. Echte Kassettensinder also.“ [Vgl. Bastian, ebd., S. 18.]

⁴ Horst Heidtmann: *Von der Kinderkassette zum Hörspiel. Medienerziehung: Tonträger/ Kassettensinder*. In: Jörg Knobloch (Hg.): *Deutsch. Unterrichtsmaterialien für Lehrkräfte Hauptschule/ Sekundarstufe*, Freising 1996, S. 1.

⁵ Vgl. Helmut Lukesch: *Mediennutzung und Mediennutzen bei Kindern*. Reihe: Arbeitsberichte zur Pädagogischen Psychologie, Bericht Nr. 32, Regensburg 1991, S. 7. Ebenso: Anke Finkbeiner: „... und wenn mans hört, dann denkt man, man wär mittendrin...“ *Zur Bedeutung des Hörspiels im Medienalltag von Kindern*. Beiträge Jugendliteratur und Medien, 49. Jg., Heft 2, 1997, S. 66.

dem Fernsehen als Freizeitbeschäftigung für ihr Kind, aber nur 16% hatten Einwände dagegen, dass ihr Kind Kassetten oder Platten hört.⁶ Natürlich kann ein wichtiger Grund für die gesteigerte Akzeptanz der Kassette gegenüber dem Fernsehen d e r sein, dass Eltern mit den Kassetten-Inhalten schlichtweg weniger vertraut sind als mit denen des Fernsehens. Während die Kinder nämlich den Fernsehkonsum und die Programmwahl sehr häufig mit den Eltern absprechen müssen und auch oft gemeinsam ferngesehen wird, geschieht die Nutzung des Mediums Kassette größtenteils (zu ca. 73%) durch die Kinder allein.⁷ Die Tonbandindustrie hat besonders in den letzten zehn Jahren auf die steigende Zahl sehr junger Hörer reagiert und das Kleinkinderrepertoire deutlich ausgebaut. So hat eine Verjüngung der Angebotspalette stattgefunden. Ein erheblicher Teil der Gesamtproduktion richtet sich heute bereits an Kinder ab dem zweiten Lebensjahr.⁸

In der Freizeitgestaltung von Kindern verteidigen Hörspielserien aktuell einen stabilen Platz zwischen den so genannten Neuen Medien und anderen Beschäftigungen. Doch obwohl Hörkassetten ihren Platz im Medienalltag von Kindern auch im Kontext eines veränderten und erweiterten Medienangebots behaupten und sie das von den Kindern am zweithäufigsten genutzte Medium gleich nach dem Fernsehen darstellen,⁹ wird ihnen von Seiten der Forschung nicht annähernd soviel Aufmerksamkeit zuteil wie anderen Kindermedien. Gelegentlich verfasst Professor Dr. Horst Heidmann, Lehrender an der Hochschule der Medien in Stuttgart und geschäftsführender Leiter des Instituts für angewandte Kindermedienforschung (IfaK), Artikel, die den Status quo des kommerziellen Kinderkassettenmarktes beschreiben und auch kritisieren. Beklagenswert findet Heidmann, dass, obwohl durchaus „literarisch ambitionierte“¹⁰ Kinderhörspielproduktionen auf den Markt geworfen werden, es stets die Massenproduktionen der Billigpreislager sind, welche die Nase vorn haben. Ihre Absätze machen ein Vielfaches der „ambitionierten“ Produktionen aus, von denen meist nur einige tausend Stück oder weniger verkauft werden. Sie haben kaum einen Anteil am Gesamtumsatz des Marktsegments für Kindertonträger, der 2002 beispielsweise 300 Mio. € betrug.¹¹ Die Einzelfolgen der kommerziellen Hörspielserien

⁶ Vgl. : J. Pfifferling: *(Werbe)Fernsehen aus der Sicht von Schulkindern bis 13 Jahren und ihren Müttern*. In: *Media Perspektiven*. 4/ 1980, S. 240, zitiert nach: Michael Schmidbauer: *Der Markt der kommerziellen Kindermedien*. Eine Dokumentation. München/ New York/ Paris 1985, S. 26.

⁷ Lukesch, ebd., S. 7.

⁸ Horst Heidmann: *Krimi-Hörspielserien sind Kult*. Eine Marktübersicht. In: Petra Josting/ Gudrun Stenzel (Hg.): *Auf heißer Spur in allen Medien. Kinder- und Jugendkriminalis zum Lesen, Hören, Sehen und Klicken*. Beiträge Jugendliteratur und Medien, 54. Jg. 13. Beiheft, Weinheim 2002, S. 109.

⁹ Vgl. Finkbeiner, ebd., S. 66.

¹⁰ Heidmann: *Krimi-Hörspielserien sind Kult*. Ebd., S. 107.

¹¹ Ebd.

verkaufen sich im Gegensatz dazu nicht selten in Stückzahlen von über 100.000 Exemplaren pro Jahr.¹²

Eines der Probleme bei der Untersuchung der kommerziellen Kinderhörspielserien liegt in der Klärung des Zuständigkeitsbereiches. Erziehungswissenschaft, Medienwissenschaft, Literaturwissenschaft und auch die Soziologie kämen infrage. Besonders der eben genannte Horst Heidtmann hat sich des ungeliebten Gegenstands angenommen und sich als Chronist der Kinderhörspiellandschaft hervorgetan. Er beschäftigte sich als einer der Ersten bereits 1979 mit dem kommerziellen Kinderhörspiel¹³, wobei es ihm bei seinen Untersuchungen zuallererst um den Umgang der Kinder mit diesem Medium geht. Unzählige Publikationen zur Kindermedienkultur vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute stammen aus seiner Feder, darunter auch zahlreiche zum Phänomen der kommerziellen Kinderhörspielkassette. Nach expliziten Inhalten oder Tendenzen der Serien fragt Heidtmann selten und dann nur in verallgemeinernder Weise für das gesamte Genre. Konkrete inhaltliche Untersuchungen liefern dagegen seine Studenten. Viele Diplomarbeiten wurden unter Heidtmanns Obhut erarbeitet. Sie untersuchen die Konzeption einzelner Kinderhörspielserien (z. B. Kathrin Schmidt: *Die drei ??? - Eine populäre Kriminalserie für Kinder*. 2002) oder die Funktionsweise der Hörspielserie als Teil eines Medienverbundsystems (z. B. Andrea Christine Baier: *Bibi Blocksberg. Medienverbund für Kinder*. 2002). Einige ebenfalls überblicksartige Abhandlungen zum kommerziellen Kinderhörspiel wurden in Form von Elternratgebern verfasst und publiziert.¹⁴ Sie gehen etwas genauer auf einzelne Produktionen ein. Eine wissenschaftliche Annäherung sehen derlei Ratgeber aber naturgemäß nicht vor. Außerdem ist bei diesen Publikationen auffällig, dass die beschriebenen Hörspiele, die zugleich Empfehlungen der Autoren sind, sehr selten mit den tatsächlich in Masse gekauften und konsumierten Hörspielen der Billigpreislabelel identisch sind, da diese den Qualitätsstandards der Autoren solcher Ratgeber offenbar nicht genügen. Das Sachverständnis dieser Autoren soll nicht angezweifelt werden. Der Effekt ist jedoch der, dass das massenhaft konsumierte kommerzielle Kinderhörspiel auch hier keine genauere Untersuchung erfährt. Es

¹² Die Folge *Die drei ??? und der Nebelberg* [(105), Quickborn 2002.] verkaufte sich im ersten Jahr beispielsweise 130.000 Mal und belegte damit sogar nur Platz fünf der „Kindertonträgercharts 2002“. [Horst Heidtmann: *Kindertonträgercharts 2002. Meistverkaufte Kindertonträger – Einzeltitel – auf MC und CD*. In: http://www.hdm-stuttgart.de/ifak/publikationen/ifak/pdfs/Toncharts_einzel_2002.pdf am 30.09.2006.]

¹³ Heinz Hengst: *Auf Kassetten gezogen und in Scheiben gepresst. Tonkonserven und ihre Funktion im Medienalltag von Kindern*. Frankfurt a. M. 1979.

¹⁴ Z. B. : Rolf Krenzer: *Kinder hören Schallplatten*. Ravensburg 1974. Und: Horst Künnemann: *Tonkonserven. Schallplatten und Kassetten für Kinder und Jugendliche*. München/ Hamburg 1980. Ebenso: Jan-Uwe und Regine Rogge: *Die besten Hörkassetten für mein Kind. 111 Empfehlungen für Hörspiele und Musik*. Reinbek bei Hamburg 1995.

hat ganz den Anschein, als würde das Phänomen vorsätzlich ignoriert. Als Ausnahme, welche die Regel bestätigt, kann hier eine Veröffentlichung von Klaus Peter Treumann gelten. In *Benjamin Blümchen, Bibi Blocksberg & Co* nimmt Treumann Bezug auf die Ergebnisse seiner eigenen Studie von 1995, in der sich sehr deutlich gezeigt hatte, dass die so genannten pädagogisch wertvollen Kassetten, wie sie beispielsweise von Rogge & Rogge empfohlen wurden, von den Kindern praktisch überhaupt nicht gehört worden waren. Das primäre Auswahlkriterium von Treumanns Zusammenstellung von Titeln soll daher einzig die „empirisch abgesicherte Beliebtheit [kursiv Treumann]“ der Hörspielkassetten bei den Kindern sein.¹⁵ Treumanns Buch stellt die beliebtesten Serien mit ihren Figuren und Themen vor, kategorisiert sie, untersucht exemplarisch je eine Folge genauer und bewertet die Serien nach pädagogischen und ästhetischen Gesichtspunkten. Er gibt Eltern damit eine nützliche Handreichung für die Orientierung im breiten Angebot des Tonträgermarktes.

Gründe für die allgemein mangelnde Beschäftigung der Wissenschaft mit dem Gegenstand des kommerziellen Kinderhörspiels gibt es viele. So wird, anders als das Kinderhörspiel des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, das kommerzielle Kinderhörspiel von der Literaturwissenschaft und der Medienwissenschaft schon deshalb ignoriert, weil es kategorisch als trivial abgelehnt wird und die Meinung verbreitet ist, dass triviale Gegenstände keine wissenschaftliche Betrachtung verdienen. Nebenbei bemerkt gilt Gleiches für die Buchvorlagen, die für viele der Hörspielserien existieren. Auch sie erfahren seitens der Kinderliteratur-Forschung ein sehr geringes Maß an Aufmerksamkeit, das in krassem Gegensatz zu ihrer Popularität steht. Natürlich kann bis heute nicht definiert werden, wie die Unterscheidung von Trivialem und Anspruchsvollem allgemeingültig vorzunehmen ist. Unleugbar ist jedoch – ungeachtet dessen ob die kommerziellen Kinderhörspiele tatsächlich trivial sind oder nicht – dass bereits ihre große Breitenwirkung wissenschaftliche Untersuchungen erforderlich macht. Gerade bei einem gesunden Pessimismus gegenüber der kommerziellen Kinderhörspielserie sollte ein Interesse daran bestehen, sie genauer zu erforschen. Nur so können eventuelle Gefahren, die von ihr ausgehen, genau lokalisiert und realistisch eingeschätzt werden. Ebenso können aber auch positive Aspekte erkannt und nutzbar gemacht werden. Horst Heidtmann ist sich als einer der Wenigen dieser Verantwortung bewusst. So stellt er, wenn auch wenig euphorisch, umso pflichtbewusster fest:

¹⁵ Vgl. : Klaus Peter Treumann (u.a.): *Benjamin Blümchen, Bibi Blocksberg & Co.: Beliebte Kinder-Hörspielserien auf Cassette und CD. Beschreibungen, Analysen, Hintergründe*. Medienpädagogischen Handreichungen 8, Bielefeld 1996, S. 17.

Die marktbeherrschenden populären Trivialserien prägen die Rezeption, die Erwartung der Kinder, können auch von uns nicht außer Acht gelassen werden; diese Serien verkaufen sich – auch bei schlechten Kritiken – ohnehin von selbst.¹⁶

Es ist symptomatisch, dass es fast ausschließlich Diplomandinnen und Diplomanden sind, die sich mit der Thematik befassen. Ihre Arbeiten sind in der Regel unveröffentlicht, jedoch in themennahen Internetforen sowie auf der Homepage des IfaK zugänglich¹⁷. An ordentlichen Publikationen zum Gegenstand mangelt es nach wie vor. Hierin zeigt sich, dass gerade die ‚Betroffenen‘, also die herangewachsenen Hörer von damals, ein Interesse daran haben und eine Notwendigkeit darin sehen, dem Phänomen der kommerziellen Kinderhörspielerie auf den Grund zu gehen. Annette Bastian stellt in ihrem Buch *Kassettenkinder* dementsprechend fest:

Die Kassettenkinder-Generation beginnt, ihre Hörspielkindheit wissenschaftlich aufzuarbeiten.¹⁸

In dieser neu begründeten Tradition sieht sich die vorliegende Untersuchung. Die Betrachtung des Gegenstands der kommerziellen Kinderhörspiele wird hier vom Standpunkt der Literaturwissenschaft erfolgen. Selbstverständlich könnten für die beabsichtigten Untersuchungen auch andere Hörspiele herangezogen werden. Es ist dies jedoch eine gute Gelegenheit, dem wenig beachteten kommerziellen Kinderhörspiel wissenschaftliche Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Vielleicht macht das Beispiel dieser und der Arbeiten der Kommilitoninnen und Kommilitonen aus den angrenzenden Wissenschaften schließlich doch Schule und animiert zu weitreichenderer Beschäftigung mit einem ungeliebten, jedoch keinesfalls unbedeutenden Gegenstand.

Zunächst wird der Untersuchungsgegenstand, das Label EUROPA und die Auswahl der drei Hörspielerien *Fünf Freunde*, *Die drei ???* und *TKKG*, vorgestellt werden. Ein kurzer Abriss der Geschichte und die Klärung des Selbstverständnisses des Labels sollen Aufschluss über die historischen und firmenpolitischen Voraussetzungen geben, unter denen die Hörspiele erschienen. Der Gegenstand der kommerziellen Kinderhörspiele soll anschließend genutzt werden, um an ihrem konkreten Beispiel die Anwendbarkeit literarischer Kategorien und Termini auf das Hörspiel zu überprüfen. Dazu wird zunächst der Literaturbegriff etwas genauer beleuchtet. Es gilt sodann zu untersuchen, ob und inwiefern sich spezifisch literarische Kategorien, wie die Gattungsmerkmale und die medialen Merkmale des

¹⁶ Horst Heidtmann: *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche*. Materialien Jugendliteratur und Medien, Heft 19, Überlingen 1988, S. 2.

¹⁷ <http://www.ifak-kindermedien.de/publikationen.htm> am 30.09.2006.

¹⁸ Bastian, ebd., S. 160.

literarischen Textes auf das Hörspiel im Allgemeinen und auf die ausgewählten Hörspielserien auf Kassette anwenden lassen. Ein weiterer Teil der Arbeit untersucht die Prozesse der Adaption bei der Umwandlung eines literarischen Textes in ein Hörspiel, ebenfalls am Beispiel der ausgewählten Hörspielserien und ihrer Buchvorlagen. Für die jeweils erste Folge der drei Serien *Fünf Freunde*, *Die drei ???* und *TKKG* wird der Weg der Adaption vom Buch zum Hörspiel nachvollzogen. Die daraus erkennbaren Maßnahmen und Prinzipien der Adaption werden diskutiert und bewertet. Da bislang keine Forschungen zur Hörspiel-Adaption vorliegen, werden Publikationen zur *f i l m i s c h e n* Adaption zu Rate gezogen, nachdem sie auf ihre Übertragbarkeit geprüft wurden. Inhaltliche, thematische oder ästhetische Gesichtspunkte sollen nur in dem Maße berücksichtigt werden, als sie den Untersuchungen dienlich erscheinen. Abschließend soll auf die Pauschalkritik an den kommerziellen Kinderhörspielen reagiert und nach möglichen Antworten auf die Fragen gesucht werden, was ein gutes Kinderhörspiel ausmacht und wie mit minderwertigen Kinderhörspielen umzugehen ist.

I EUROPA

1 Das Label EUROPA – ein geschichtlicher Abriss

Die MILLER INTERNATIONAL SCHALLPLATTEN GMBH wurde 1961 von David L. Miller gegründet. Zuvor hatte der Amerikaner in seiner Heimat ein kleines Tonstudio und ein Presswerk in einer Garage aufgebaut. Die günstigen Produktionsbedingungen in Deutschland hatten ihn schließlich veranlasst, nach Hamburg zu kommen und dort mit Musikern der Hamburger Staatsoper und der Hamburger Symphoniker ein Orchester zusammenzustellen. Unter dem Namen *101 Strings* und dem Label SOMERSET produzierte Miller leichte Unterhaltungs- und Tanzmusik zu günstigen Preisen für den amerikanischen Markt. Nachdem dies mit großem Erfolg geschehen war, entschloss Miller sich, sein Repertoire nun auch auf dem deutschen Markt anzubieten. Hierfür gründete er die Firma MILLER INTERNATIONAL. Mitbegründer waren Wilhelm Wille, im Unternehmen als Produzent im Bereich Musik tätig, und Andreas Erich Beurmann, der als Produzent für den Bereich Wort tätig war. Drei weitere wichtige Figuren im über lange Jahre stabilen Führungsteam des Unternehmens sind Harald A. Kirsten, seit 1963 in der Funktion des Geschäftsführers, Hans-Martin Neumann, seit 1964 Marketing-Direktor, und Rolf Lerschmacher, seit 1970 Vertriebsleiter. Horst Heidtmann bewertet die Firmengründung als eine „entscheidende Zäsur“ in der Geschichte des Tonträgermarktes.¹⁹

Ab 1965 wurden unter dem neu gegründeten MILLER-Label EUROPA Langspielplatten zum „Kampfpreis“²⁰ von 5,00 DM angeboten. Dieser Preis konnte immerhin bis zur Ölkrise 1974 gehalten werden. Annette Bastian spricht wegen seiner Niedrigpreise von EUROPA als dem „Aldi oder IKEA für Kinderhörspiele“.²¹ Die Distribution der Waren verlief bei EUROPA jedoch anders als bei ALDI oder IKEA. Die Kassetten wurden größtenteils über die Psychologie des Gelegenheitskaufs an den Kunden gebracht. Daran hat sich bis heute kaum etwas geändert. Nur 5% der Niedrigpreistonträger aller Anbieter und Label werden über den Tonträgerfachhandel oder Buchhandel vertrieben. Die meisten, immerhin 60%, werden über Verbraucher- und SB-Märkte abgesetzt, weitere 20% über Warenhäuser und 15% über den Spiel- und Schreibwarenhandel.²² Die günstigen Preise ließen den Absatz schlagartig

¹⁹ Heidtmann: *Krimi-Hörspielserien sind Kult*. Ebd., S. 108.

²⁰ Hubert Bücken: *Die Miller-Story. Das 200-Millionen-Ding. Die spannende Reise vom Konzertsaal ins Regenbogenland. Chronik eines Vierteljahrhunderts*. Miller International Schallplatten GmbH, Quickborn 1986, S. 21.

²¹ Bastian, ebd., S. 38.

²² Vgl. Horst Heidtmann: *Kindertonträger. Von Aschenbrödel zu ALF*. In: Reiner Wild (Hg.): *Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. 2. ergänzte Auflage, Stuttgart 2002, S. 442.

explodieren. Das Kinderprogramm des Labels EUROPA wurde im gleichen Jahr seiner Gründung mit einer Lesung des *Struwwelpeter* durch Hans Paetsch gestartet. Außer einer Märchen-Reihe erschienen unter dem Label volkstümliche und populäre Hitparadenmusik sowie Operetten, Country-Musik und Oldies, aber auch Klassik-Standards. Man wollte sowohl auf den Preis als auch auf den Inhalt bezogen publikumsgerecht sein.

Im Laufe der Jahre wurden immer wieder neue Sublabels von EUROPA und auch Schwesterlabels gegründet, von denen sich einige hielten, andere schon nach kurzer Zeit wieder verschwanden. So gab es unter dem Dach von MILLER INTERNATIONAL die Labels SONIC, FAUN, PARADE, EUROPA-JUGEND, EUROPA EXQUISIT, BINGO, PIONIER, EUROPA KLASSIK, DOKUMENTAR-SERIE, PLUS, SINGAL und BESTSELLER. Heute existieren unter anderem die Sublabels EUROPA PRIMO (Produktionen für Kinder ab vier Jahren), EUROPA MINI (Produktionen für Vorschulkinder) und EUROPA LOGO (Detektiv- und Abenteuerserien). Als Hauptlabel MILLER INTERNATIONALS erreichte EUROPA in der Bundesrepublik rasch einen so hohen Bekanntheitsgrad, dass es im allgemeinen Sprachgebrauch als Synonym für das Unternehmen MILLER INTERNATIONAL bzw. später für BMG ARIOLA MILLER verwendet wurde. Die Märchen-Reihe war so erfolgreich, dass sie sogar für die Schweiz, Frankreich, Holland und Dänemark in der jeweiligen Landessprache produziert und in die betreffenden Länder exportiert wurde.

1967 zog MILLER INTERNATIONAL von Hamburg in die holsteinische Kleinstadt Quickborn um, wo nun ein großzügiger Verwaltungstrakt und ein modernes Presswerk zur Verfügung standen. Zwei Jahre später verkaufte David L. Miller sein Unternehmen „aus einer Laune heraus“²³ (diese Begründung gibt der aktuelle Internet-Auftritt EUROPAs) an den amerikanischen Medienkonzern MCA. Das gesamte Repertoire wurde nun auf MC angeboten und die Produktion von Schallplatten kontinuierlich zurückgefahren und auf Kassette umgestellt. Gänzlich eingestellt wurde die Plattenproduktion 1983.

1970 begann man nach einer Idee Andreas Beurmanns bei EUROPA eigene Geschichten zu erfinden und diese erstmals dramatisch als Hörspiele in Szene zu setzen. Von der Mitte der 70er Jahre an entstanden viele Hörspielserien, die meisten davon nach literarischen Vorlagen und unter der Regie von Heikedine Körting. Die Kinderhörspiele avancierten vom zweiten Standbein der Plattenfirma zur Haupteinnahmequelle. Für hunderttausende Kinder wurde EUROPA zum unangefochtenen „Label [ihrer] Kindheit und Jugend“²⁴. Auf der Welle dieses

²³http://www.natuerlichvoneuropa.de/SID=si678d002df7ef318d4162e647ba5a4f/area_europa/index.php?screen=ct.overview&fid=129&pfid=135 am 30.09.2006.

²⁴ Bastian, ebd., S. 37.

Erfolgs versuchte man bei EUROPA auch Hörspielserien für Erwachsene zu etablieren. 1983 wurde eine Hörspielbearbeitung der deutschen Synchron-Tonspur der populären Fernsehserie *Dallas* – zunächst in zehn Folgen – herausgebracht. Der Versuch scheiterte. Die Verkaufszahlen waren zu niedrig. Hubert Bücken, Chronist von MILLER INTERNATIONAL, versucht eine Erklärung dafür zu finden. Er vermutet das mangelnde Kaufinteresse in der Tatsache, „daß Erwachsene – anders als Kinder – Hörspiele nur einmal hören wollen.“²⁵ Für dieses eine Mal war ihnen das Geld offenbar zu schade.

1986 beschäftigte MILLER INTERNATIONAL rund 150 Mitarbeiter, hatte ständig maximal 500 Titel im Angebot, wobei jährlich etwa 80 neue Titel erschienen und genauso viele alte aus dem Programm genommen wurden.²⁶ Das ist vergleichsweise wenig. Dafür waren die Absatzzahlen pro Titel um ein Vielfaches höher als bei anderen Tonträgerfirmen, die ständig bis zu 5000 Titel im Programm hatten. Nur so konnte die Kalkulation aufgehen. Jährlich wurden bei EUROPA mehr als 13 Millionen Tonträger verkauft.²⁷ Das entspräche bei 500 Titeln einem durchschnittlichen Wert von 26.000 verkauften Exemplaren pro Titel pro Jahr. Tatsächlich war die Verteilung natürlich etwas anders.

1989 wurde MILLER INTERNATIONAL in die BERTELSMANN MUSIC GROUP (BMG) integriert. Das Unternehmen nannte sich nun BMG ARIOLA MILLER. Seit 1998 vertrieb das Unternehmen auch Videos bekannter TV-Sendungen wie *Tabaluga*, der *Sesamstraße* und dem *Sandmännchen*. Im Jahr 2000 folgten CD-ROM-Spiele und DVDs für Kinder. 2001 wurden in Reaktion auf die starke Nachfrage alte Klassikerserien der 70er und 80er Jahre wie *Perry Rhodan*, *Larry Brent*, *Macabros*, *Sherlock Holmes* und *Edgar Wallace* wiederaufgelegt. Im Jahre 2004 fusionierten die Großkonzerne SONY und BMG zu SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT (GERMANY) GMBH, der EUROPA fortan angehörte.

Vom Ende der 80er bis zum Ende der 90er Jahre hatte EUROPA wie alle anderen Kinderhörspiellabels mit fallenden Absatzzahlen zu kämpfen, die vor allem einer Interessenverschiebung der Kinder hin zu PC-Spielen und mehr Fernsehen zuzuschreiben waren. In dieser Zeit wurden viele Serien eingestellt. Durch die Krisenzeit hindurch konnten sich die drei untersuchten Serien, *Fünf Freunde*, *Die drei ???* und *TKKG*, mit Abstand am besten halten. Ende der 90er erholte sich der Kinderhörspielmarkt. Einerseits war die übermäßige Computer-Euphorie nun etwas abgeklungen, zum anderen trug das Vordringen des Internets in immer mehr Privathaushalte dazu bei, dass sich nun Hörspielfans in Foren

²⁵ Bücken, ebd., S. 31.

²⁶ Vgl., ebd., S. 97, 82.

²⁷ Vgl., ebd., S. 30.

zusammenfinden und austauschen konnten. Es kam zu einer Renaissance der Kinderhörspielserie, die zur Folge hatte, dass für die drei großen EUROPA-Serien immer neue Folgen produziert und auch alte Folgen neu aufgelegt wurden. Neue Serien, die bei EUROPA entwickelt wurden, richteten sich dagegen an Hörer im Vorschulalter.

Auch nach der Jahrtausendwende bleibt es für EUROPA schwierig, die Altersgruppe der Adoleszenten an das Hörspiel zu binden. In der Regel interessieren sich erst wieder junge Erwachsene für Hörspielserien, und auch dann weniger für solche, die speziell für ihre Altersgruppe konzipiert wurden, sondern vorzugsweise für die Detektiv- und Abenteuer Geschichten, denen sie schon in den Kindertagen lauschten.

2 Das Selbstverständnis des Labels EUROPA

1986 wird von der MILLER INTERNATIONAL SCHALLPLATTEN GMBH ein Buch zur Eigenwerbung anlässlich des fünfundzwanzigjährigen Firmenjubiläums herausgegeben. Zu diesem Zeitpunkt ist der Kinderkassettenmarkt gerade auf seinem Höhepunkt. Wie bei einem Jubiläumsbuch nicht anders zu erwarten, feiert sich der Verlag darin selbst und überschreitet dabei hin und wieder die Grenze zur Selbstbeweihräucherung. Der sich zu diesem Zeitpunkt bereits anbahnende Rechtsstreit mit dem Musiker Carsten Bohn wird natürlich nicht erwähnt. Das knapp hundertseitige, reich mit Kassetten- und Platten-Covern sowie Fotos wichtiger Mitarbeiter und Herstellungsprozesse dekorierte Buch, welches zudem im ungewöhnlichen, an eine Hörkassette erinnernden Querformat gebunden ist, soll augenscheinlich die *Corporate Identity* des Unternehmens steigern sowie Partner und Kunden binden. Gerade die streckenweise Übersteigerung der positiven Selbstdarstellung des Unternehmens gewährt deutliche Einblicke in das Selbstverständnis und die Firmenphilosophie von MILLER INTERNATIONAL und damit von EUROPA.

Auf der letzten Seite des Werbebuches wird den Freunden und Geschäftspartnern des Unternehmens überschwänglich gedankt und das Versprechen gegeben, „auch in Zukunft [...], die richtigen Produktionen zur richtigen Zeit in der richtigen Form auf den Markt zu bringen.“ Hieraus geht sehr klar hervor, dass eine „richtige“ Produktion in erster Linie eine gewinnbringende ist. Dass das Kriterium der Wirtschaftlichkeit das gewichtigste für MILLER INTERNATIONAL ist, wird auch an anderer Stelle keineswegs verschleiert. Der Verfasser der Texte des Werbebuches, Hubert Bücken, weiß diese Tatsache geschickt als einen Vorzug der Produkte selbst zu präsentieren. Das Bedienen eines breiten Publikumsgeschmacks bei den Musikproduktionen wird als eine Art Demokratisierung der Kunst vorgeführt. Kunst wird als

Ware gerechtfertigt, indem ihre Kommerzialisierung als einzige Möglichkeit ihrer Demokratisierung dargestellt wird. Bücken verkündet stolz:

Während die deutsche Plattenbranche ihre Produkte als hehres, hohes Kulturgut betrachtet, gelten Platten bei MILLER INTERNATIONAL als Konsumartikel: preiswert und volksnah; keine langüberlegte Anschaffung, sondern ein Mitnahmeartikel.²⁸

Zugleich wird der Unterschied von Original und Kopie als geringfügig heruntergespielt und als leicht zu verschmerzender Kollateralschaden der Demokratisierung von Kunstwerken dargestellt. Die Demokratisierung wird tatsächlich aber ganz und gar im Sinne einer Verramschung praktiziert. Um teure Star-Musiker-Gagen einzusparen, verfährt man bei MILLER INTERNATIONAL folgendermaßen:

Die Hits werden möglichst originalgetreu nachgespielt, und auch bei den Vokal-Interpreten achtet man darauf, daß die Stimmen ähnlich klingen, wie die Stimmen der Originalkünstler.²⁹

Den Verlust des Originals sucht man bei den Kunden durch Quantität vergessen zu machen:

Denn hier bekommt man ein Duzend oder mehr brandaktuelle Hits zu einem Preis, den man sonst beinahe für eine einzige Single zahlen muß.³⁰

Man gibt sich bei EUROPA volkstümlich und kindtümelnd, nicht nur was die Preisgestaltung der Waren, sondern auch deren inhaltliche Dimension anbelangt. Da gibt es Schlager, Hitparaden und Volksmusik für die Erwachsenen, Märchen, Kinderlieder, Detektiv- und Abenteuerserien für die Kinder. Das konservative Welt- und Gesellschaftsbild des Verlags wird nicht nur in den Produkten, sondern auch in den Texten des Werbebuches deutlich. So will man ganz offenbar den Altersunterschied der zum Traumpaar stilisierten Personen Dr. Andreas Beurmann (Gründungsmitglied, Hörspiel- und Musikproduzent) und Heikedine Körting (Hörspielregisseurin bei EUROPA, zudem praktizierende Anwältin und Gründerin ihrer eigenen Film- und Video-Produktionsfirma) verschleiern. Ihre beiden Biografien sind die einzigen, die keine Angabe des Geburtsjahres, wohl aber Tag und Monat des Geburtsdatums enthalten. Es ist die Rede von Körtings „dreizehn Jahre ältere[m] Partner“³¹.

²⁸ Bücken, ebd., S. 18.

²⁹ Ebd., S. 48.

³⁰ Ebd., S. 48.

³¹ Ebd., S. 52.

Tatsächlich besteht zwischen den Eheleuten ein Altersunterschied von 17 Jahren.³² Beide werden verklärt als „[z]wei schillernde[n] Figuren, jede faszinierend auf ihre Art.“³³ Es wird zudem die väterliche Art Beurmanns gegenüber seiner jüngeren Ehefrau betont. Sie ziehe ihre „Kraft aus dem Vertrauen ihres Mannes“, der sie wiederum „mit sanfter Ruhe steuer[e]“. ³⁴ Selbstbewusst feiert sich MILLER INTERNATIONAL als Entdecker der Kinderkassette – zu Recht, denn der Verlag erschloss sich als erster die Zielgruppe der Kinder und Adoleszenten als neue Marktnische:

Kinder und Jugendliche wurden bislang von der Plattenindustrie vernachlässigt. Wir produzieren für diese Zielgruppe Hörspiele, überwiegend Detektivserien, Abenteuer, Märchen, Phantasie-Geschichten. Unsere Figuren kennt mittlerweile jedes Kind. Fragen Sie einen Vierjährigen nach Helmut Kohl. Er wird mit den Schultern zucken. Fragen Sie ihn nach Flitze Feuerzahn [Hauptfigur einer Hörspielserie für Vorschulkinder bei EUROPA; Anm. K.S.]. Er wird strahlen.³⁵

Doch vergisst Körting wohl die lange Geschichte des Radiohörspiels, wenn sie sinniert:

Ich denke oft, daß wir ein neues Medium erfunden haben. Ein Traummedium. Die Kinder können die Augen zumachen und sich in eine Szene hineinversetzen. Das können sie beim Fernsehen nicht.³⁶

Es wird zwar auch bei der Kinderhörspielsparte mit dem günstigen „Mitnahmepreis“³⁷ geworben, doch man ist sich bei MILLER INTERNATIONAL der Tatsache sehr bewusst, dass die Bundesbürger, wenn es um ihren Nachwuchs geht, gesteigerten Wert auf Qualität legen. So wird die Gelegenheit im Werbebuch genutzt, die Redlichkeit der eigenen Absichten ausgiebig zu betonen:

Unser Konzept ist nicht darauf ausgerichtet, die schnelle Mark zu machen. Wir wollen Kindern helfen, sich in der immer komplizierter werdenden Welt zurechtzufinden, spielerisch Zusammenhänge zu erkennen und Phantasie zu entwickeln.³⁸

³² Körting wurde am 18. Juni 1945 und Beurmann am 12. Februar 1928 geboren. Diese Angaben stammen aus: *Das neue Guinness Buch der Rekorde 1987*. Deutsche Ausgabe. Frankfurt a. M. 1986, S. 280. Und: <http://www.gema.de/presse/news/n167/neuaufnahmen.shtml> am 30.09.2006.

³³ Bücken, ebd., S. 50.

³⁴ Ebd., S. 52.

³⁵ Ebd., S. 7.

³⁶ Ebd., S. 52.

³⁷ Ebd., S. 72.

³⁸ Ebd., S. 7.

Und Bücken wird noch schwärmerischer:

Unsere Hörspiele sind die Wolke, auf der die kindliche Phantasie davonschwebt.³⁹

Als *per se* Fantasie anregend wird allerdings schon die bloße Abwesenheit des Bildes beim Hörspiel gefeiert. Dieser medienspezifische Unterschied gegenüber Fernsehen und Video wird immer wieder als Vorzug hervorgehoben.

Die Kassetten mit den Kindern gemeinsam anzuhören, dazu fehlt den meisten Eltern die Zeit oder es mangelt an Interesse. Viele Eltern empfinden gerade die Tatsache, dass sich die Kinder mit Hilfe der Kassetten einige Zeit gut selbst beschäftigen können, als besonders angenehm. Dennoch ist den meisten Eltern wichtig, dass sie nicht *irgendwas* hören. Dem elterlichen Bedürfnis nach fachmännischer Qualitätskontrolle der Kinderkassetten kommt MILLER INTERNATIONAL gern entgegen und holt die Meinung eines Psychologen ein, der als „einer der prominentesten Kinderpsychologen in Deutschland“⁴⁰ vorgestellt wird. Dass Prominenz nicht zwangsläufig mit Fachkompetenz gleichzusetzen ist, wird in den sehr pauschalen Äußerungen jenes Psychologen aber sehr schnell deutlich. Dr. Arndt Stein⁴¹ urteilt sehr positiv und in blumigen Worten über die Kinderhörspiele. Video und TV lehnt er ebenso entschieden und pauschal ab, wie er die Kinderhörspielkassette befürwortet:

Während das Geschehen auf der Mattscheibe den jungen Zuschauer zur Passivität verdammt, liefert ihm die Toncassette anregenden Stoff, aus dem er in aktiver gedanklicher Kreativität ein eigenes Szenarium entwickeln kann. Ein weites Trainingsfeld für Phantasie, Vorstellungskraft und Einfallsreichtum zu sein – diese pädagogisch bedeutsame Funktion erfüllen EUROPA-Hörspiele in hervorragender Weise. Zum einen, weil die brillante Regie und Dramaturgie von Heikedine Körting hohes Einfühlungsvermögen und eine bemerkenswerte kinderpsychologische Sachkenntnis verrät. Zum andern, weil das breite Spektrum der angebotenen Themen allen Jungen und Mädchen zahlreiche Projektionsflächen für eigene Gedanken, Empfindungen, Gefühle und damit unterschiedliche Identifikationsmöglichkeiten bietet.⁴²

³⁹ Bücken, ebd., S. 71.

⁴⁰ Ebd., S. 54.

⁴¹ Heute betreibt derselbe Dr. Stein einen VERLAG FÜR THERAPEUTISCHE MEDIEN. Auf der entsprechenden Internet-Seite, <http://www.vtm-stein.de>, preist sein lachendes Foto GEMA-freie Musik zum kostenpflichtigen Download oder auf CD und DVD zum Kauf an, die entspannen, schlank oder gesund machen soll. Auf der Seite sind zudem Pressestimmen aus Blättern wie BILD DER FRAU, FREIZEIT-REVUE, FRAU AKTUELL, oder BILD AM SONNTAG gesammelt, welche die Produkte loben und zufriedene Kunden von ihren Therapie-Erfolgen berichten lassen. [<http://www.vtm-stein.de> am 30.09.2006.]

⁴² Bücken, ebd., S. 54.

Kindliche Neugier und Abenteuerlust würden durch die Hörspiele angeregt. Detektivserien förderten die Denk- und Kombinationsfähigkeit und die Differenzierung zwischen Gut und Böse. Die Feinabstimmung zwischen Mut und Leichtsin, den lohnenden Einsatz einer konsequenten Zielorientierung und die „Notwendigkeit einer funktionalen, berechtigten, also nicht-destruktiven Aggression im Sinne von Durchsetzungsvermögen und Selbstverteidigung“ seien, so Stein, aus den Hörspielen zu lernen. Der hohe Anreiz zur Identifikation mit den Hörspielhelden helfe dem Kind dabei, eigene Ängste abzubauen und sein Selbstbewusstsein zu festigen.⁴³

Stein wiederholt sich in leicht abgewandelten Worten und füllt so recht und schlecht die für seine Expertise reservierte Seite des Werbebuchs. Seine ausladende Rhetorik kann nicht über mangelnde Genauigkeit hinwegtäuschen. Anstatt Beispiele von Hörspielproduktionen des Labels zu nennen und zu besprechen, stellt er eine Art Blanko-Scheck für den hohen pädagogischen Wert sämtlicher Kindertitel im Verlagsprogramm aus. Zu diesem Zeitpunkt hat EUROPA bereits mehr als Eintausend Kinderhörspiel-Titel publiziert. Die meisten sind Adaptionen literarischer Vorlagen, die von vielen verschiedenen Autoren zu unterschiedlichen Zeiten verfasst wurden. Das Körting zugesprochene „Einfühlungsvermögen“ und ihre „bemerkenswerte kinderpsychologische Sachkenntnis“⁴⁴ können so lediglich in der Auswahl der zu adaptierenden Kinderbücher sowie im Zuge der Entwicklung einer Hörspielfassung und ihrer Inszenierung wirksam werden. Darüber, ob das Themenspektrum der Serien tatsächlich so breit ist, wie Stein postuliert, lässt sich streiten. Gerade das Modell der Serie verhindert eine wahre Vielfalt. Zwar unterscheiden sich Figuren und *Setting* der Serien untereinander mehr oder weniger stark, doch wiederholen sich die Themen auch über die Grenzen einzelner Serien hinweg. Ob *Fünf Freunde* oder *Masters of the Universe*, ob Abenteuer- oder Fantasie-Serie, immer finden Abenteuer oder Kriminalfälle nach ähnlichen Mustern statt, Klischees und Schwarz-Weiß-Denken in Kategorien von Gut und Böse, Richtig und Falsch, Schön und Hässlich wird in vielen der Serien gefördert. Die von Stein gelobten zahlreichen Projektionsflächen für eigene Gefühle und Gedanken sind wohl eher Projektionsflächen für ein sehr eng begrenztes Ensemble vorgegebener Gefühle und Gedanken, sowie für Rollen- und Gesellschaftsbilder sowie Verhaltensregeln, welche die Hörspiele gezielt wachrufen. Raum für eigene Gedanken wird den Kindern zumindest während des Hörens kaum gelassen. Dafür sind die Ereignisse in den Serienfolgen zu dicht. Stein verschweigt, dass darüber hinaus bewusst Bedürfnisse bei den Kindern geweckt werden.

⁴³ Bücken, ebd., S. 54.

⁴⁴ Ebd.

Serien wie *Masters of the Universe*, *Regina Regenbogen* oder *Princess of Power* zielen darauf, dass sich die Kinder die zugehörigen Spielfiguren der Partner-Firma MATTEL⁴⁵ wünschen oder selbst vom Taschengeld kaufen, um die gehörten Abenteuer nachspielen zu können. Diese Gefahr der Verführung wird an anderer Stelle von Bücken ganz offen und als positive Eigenschaft der EUROPA-Produkte umformuliert. Die Bildunterschrift zu einem Foto, das Kinder um einen Aufsteller mit EUROPA-Kassetten zeigt, lautet:

Hier werden Wünsche erweckt.⁴⁶

Die Geschäftsfreunde, die den Medienverbund der jeweiligen Serien mit Spielfiguren und anderen Produkten ergänzen, freut das zweifellos. Dass es den Einfallsreichtum der Kinder fördern soll, wenn sie von anderen ausgedachte Abenteuer in einer vorgefertigten Spielwelt nachvollziehen, darf allerdings bezweifelt werden. Eine weitere Gefahr ist darin zu vermuten, dass den Kindern durch die Cover-Abbildungen auf den Kassetten sowie die entsprechenden Spielfiguren und Trickfilme des Medienverbunds ein bedenklich unrealistisches Körperbild vermittelt wird. Frauen mit Wespentaille und muskulösen nackten Schenkeln kämpfen an der Seite von Männern mit Bodybuilder-Figur.

Stein behauptet weiterhin, Fantasie-Serien wie *Masters of the Universe*⁴⁷, gäben dem Sozialverhalten positive Impulse und böten Möglichkeiten des kreativen Rollenspiels sowie eines intensiven sozialen Trainings, welches wiederum die Chance einer „kathartischen Reduktion aggressiver Verhaltensweisen“ böte.⁴⁸ Die genannte Serie stellt allerdings soziale Verhaltensmuster vor, welche die unkritische Akzeptanz jeglicher Form von Hierarchie propagieren. Alle Kämpfer für ‚das Gute‘ sind He-Man untergeordnet und befolgen seine Befehle widerspruchslos. Obwohl Stein hier erneut seinen reichhaltigen Wortschatz unter Beweis stellt, existieren bis zum heutigen Tage keinerlei Belege für die These, die er wie selbstverständlich und nebenbei als Tatsache präsentiert. Die Art des Zusammenhangs zwischen Medienrezeption und aggressivem Verhalten und ob es einen solchen Zusammenhang überhaupt gibt, ist bis zum heutigen Tage hochgradig unklar und beschäftigt die Medienwirkungsforschung.

⁴⁵ Seinem „Kooperationspartner“ MATTEL dankt EUROPA ganz explizit für die „hervorragende Zusammenarbeit“. Vereint sei man am Markt noch stärker. [Vgl. Bücken, ebd., S. 87.]

⁴⁶ Bücken, ebd., S. 88.

⁴⁷ Plot: Auf dem Fantasie-Planeten Eternia leben zwei Gruppen von Kämpfern mit je besonderen übermenschlichen Fähigkeiten und bekriegen sich permanent gegenseitig. Die Kämpfer um He-Man sind ‚die Guten‘, die um Skelletor ‚die Bösen‘.

⁴⁸ Bücken, ebd., S. 54.

Stein ergänzt seine Aufzählung der positiven Wirkungen der Hörspiele. In ihnen würden „zentrale psychologische Lerninhalte vermittelt – soziale Normen und Kommunikationsmuster ebenso wie Hilfsbereitschaft, Zuverlässigkeit, Toleranz oder Kameradschaft als erstrebenswerte zwischenmenschliche Werte.“ Das alles geschehe ohne erhobenen Zeigefinger.⁴⁹ Darauf, dass diese Lerninhalte kritisch zu betrachten sind, wurde bereits hingewiesen. Das Hörspiel *Karius und Baktus* nach Thorbjörn Egner wird von Bücken als ein Beispiel „unauffällige[r] Erziehungsarbeit“⁵⁰ angeführt. Dies ist zwar nicht im Geringsten zutreffend,⁵¹ verdeutlicht aber umso mehr den Wunsch EUROPAs, didaktische Tendenzen in seinen Produkten etwas zu bemänteln. Die autoritäre Erziehung war seit der 68er Bewegung öffentlich sehr infrage gestellt worden. Die neuen Erziehungsmodelle verlangten die Berücksichtigung der Individualität des kindlichen Charakters und zielten auf die Selbstentfaltung des Kindes, die freie Entwicklung seiner Kreativität und die möglichst frühe Schulung von Selbständigkeit und Kritikfähigkeit. Man wollte bei EUROPA offenbar nicht zu konservativ wirken, um auch unter jenen Eltern, die der 68er-Generation angehörten, Käufer zu gewinnen.

Zusammengefasst stellt sich das Selbstverständnis des Schallplattenverlages MILLER INTERNATIONAL und seines Labels EUROPA anhand des 1986 zur Eigenwerbung vom Verlag herausgegebenen Buches *Die Miller-Story* folgendermaßen dar:

MILLER INTERNATIONAL sieht sich 1986 in erster Linie als den Verlag, der Musik und Kinderhörspiele für jedermann erschwinglich anbietet. Gewissermaßen versteht man sich als Anwalt des kleinen Mannes, dem man durch Niedrigpreise Kunst erst zugänglich macht. Es ist jedoch kein Verständnis eines Bildungsauftrags am Volke vorherrschend. Produziert wird vielmehr, was gefällt, denn nur hohe Verkaufszahlen ermöglichen Niedrigpreise. Vor allem was die Musik angeht, distanziert sich MILLER INTERNATIONAL von ihrer Betrachtung als hehrem, hohem Kulturgut.⁵² Man versteht sie stattdessen als Konsumwaren und bietet sie – ebenso wie die Kinderhörspiele – als „Mitnahmeartikel“⁵³ zum Gelegenheitskauf an.

⁴⁹ Bücken, ebd., S. 54.

⁵⁰ Ebd., S. 57.

⁵¹ Es kann kaum ein Hörspiel mit offensichtlicherer erzieherischer Absicht geben als *Karius und Baktus*. Es ist die Geschichte zweier bösartiger Bakterien in Koboldgestalt, die im Mund des zahnputzfaulen Jens ein schmerzhaftes Zerstörungswerk anrichten. Hier ist der erhobene Zeigefinger ebenso deutlich anwesend wie bei Heinrich Hoffmanns Geschichten vom Struwwelpeter oder Suppenkasper.

⁵² Vgl. Bücken, ebd., S. 18.

⁵³ Ebd.

3 Drei Kinderhörspielserien des Labels EUROPA

In den 80er Jahren überschwemmte eine Flut von Hörspielserien auch anderer Verlage den bundesdeutschen Markt. Beispielhaft seien hier nur die Erfolgsserien *Benjamin Blümchen* (seit 1977) und *Bibi Blocksberg* (seit 1980) des Labels KIOSK der ITP TONBAND PRODUKTIONS KG und *Pumuckl* (Februar 1962 im BR, kurz darauf auf Schallplatte) beim POLYGRAM-LABEL KARUSSELL genannt, die sich aber an eine im Durchschnitt jüngere Hörerschaft im Vorschulalter wendeten. Auch unzählige Hörspiel-Adaptionen von Fernseh- und Trickfilmserien wurden produziert und fanden ihre Abnehmer. Allein bei EUROPA erschienen im Jahre 1986 sage und schreibe 26 verschiedene Serien, von denen 22 explizit auf ein kindliches bis adoleszentes Publikum zielten.⁵⁴ Immer wieder kamen neue Serien hinzu, andere verschwanden aus dem Programm. Die einzigen drei Serien, die sich bis heute stabil auf den oberen Verkaufsrängen gehalten haben, lagen auch schon damals mit Abstand vorn. Auflagenstärkste Serie des EUROPA-Labels war die Detektivserie *Die drei ???* (allein von der Einführung 1979 bis Juli 1986 12,3 Mio. verkaufte Tonträger), gefolgt von *TKKG* (1981 bis Juli 1986 8,4 Mio. verkaufte Tonträger). Auf dem dritten Platz schließen sich die *Fünf Freunde* an (1978 bis Juli 1986 7,3 Mio. Exemplare).⁵⁵ Grund genug, sich eingehender mit eben diesen drei EUROPA-Serien zu beschäftigen.

Im Folgenden sollen die drei Serien kurz vorgestellt werden. Es sei noch angemerkt, dass bei Zitaten der Hörspiele, analog zur Angabe von Seitenzahlen bei Buchtext-Zitaten, stets Minute und Sekunde in der Form min'sek'' angegeben werden. Die Zeitangaben sind dabei für die durchgehende Spieldauer gewählt. Da die Hörspiele sowohl in Form von Kassetten mit je zwei Seiten bzw. zwei Tracks als auch als CDs mit fünf bis sieben Tracks vorliegen, erscheint die Variante, von einem einzigen Track auszugehen demokratisch, wenn auch nicht ganz unproblematisch. Sie garantiert aber immerhin Einheitlichkeit. Der Wortlaut der Zitate entstammt einer von der Autorin durchgeführten Transkription der je ersten Folge jeder der drei Serien sowie einiger anderer zitierter Passagen diverser Folgen. Das Verfahren der Transkription bietet den Vorteil, dass ihr die tatsächliche Hörspielfassung zugrunde liegt. Zwischen dem Produktionsskript, nach dem ein Hörspiel entstanden ist, und dem fertigen Hörspiel selbst bestünde noch zu viel Raum für Interpretationen und Abweichungen. Die Transkription wurde nach den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung vorgenommen.

⁵⁴ Vgl. Bücken, ebd., S. 55.

⁵⁵ Ebd., S. 78.

3.1 *Fünf Freunde*

Die EUROPA-Serie *Fünf Freunde* basiert auf einer Bücher-Serie der englischen Kinderbuchautorin Enid Blyton (1897-1968). Das erste Buch wurde in England 1942 veröffentlicht. Danach folgten etwa in Jahresabständen immer neue Folgen, insgesamt 21. In Deutschland erschien die erste Übersetzung eines *Fünf Freunde*-Abenteuers erst 1953. Die Serie war in vielen Ländern so erfolgreich, dass sie von anderen Autoren unter dem Namen Blytons, der nun zum Pseudonym geworden war, weitergeführt wurde. 1957 gab es erstmals einen englischen *Fünf Freunde*-Fernsehfilm, dem weitere in deutsch-dänischer Koproduktion folgten. 1978 startete eine englische Fernsehserie mit den Abenteuern von Julian, Dick, Anne, George und dem Hund Timmy. Eine Neuauflage der Fernsehserie wurde 1996 gestartet. Die Hörspielkarriere von *Fünf Freunde* beim Label EUROPA begann 1978. Schon zuvor waren bereits einzelne Folgen bei anderen Labels erschienen. 1975 hatte TOM & DELLA-CLUB, ein TELDEC-Label (TELEFUNKEN-DECCA SCHALLPLATTEN GMBH), eine Hörspielbearbeitung von *Fünf Freunde erforschen die Schatzinsel* in der Bearbeitung und Regie von Konrad Halver und mit dem wunderbaren Hans Paetsch als Erzähler herausgebracht. Beim Bertelsmann-Label ARIOLA waren kurz darauf drei Produktionen in der Bearbeitung und Regie Kurt Vethakes erschienen. Es handelte sich dabei um die Folgen *Fünf Freunde auf neuen Abenteuern, ... auf geheimnisvollen Spuren* und *... auf Schmugglerjagd* (1977). Aufgrund des großen Erfolges der 70er-Jahre-Fernsehserie waren beim Label POLY außerdem die deutschen Synchron-Tonspuren der Film-Folgen zu Hörspielen umgearbeitet und veröffentlicht worden. Die 1978 durch das MILLER INTERNATIONAL-Label EUROPA gestartete Hörspielserie ist jedoch am bekanntesten und erfolgreichsten. Für sie wurden die deutschen Synchronsprecher der Fernsehserie verpflichtet: Oliver Rohrbeck als Julian, Oliver Mink als Dick, Ute Rohrbeck als Anne und Maud Ackermann als George. Es wurden jedoch eigene, auf den deutschen Buchübersetzungen basierende Hörspielfassungen erarbeitet und nicht lediglich die fertigen Synchron-Tonspuren neu zusammen geschnitten. Bearbeitung und Regie übernahm Heikedine Körting.

EUROPA nummerierte die Folgen chronologisch in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung. Diese Reihenfolge entsprach nicht der, in welcher Enid Blyton ihre Bücher verfasst hatte. Das hatte zum einen den ganz praktischen Grund, dass man zunächst einmal jene Folgen produzieren wollte, die nicht schon von ARIOLA und TOM & DELLA-CLUB auf den Markt geworfen worden waren, da für diese die Nachfrage naturgemäß größer sein musste. Zum anderen konnte man bei EUROPA den Erfolg eines solchen Serienprojektes nicht mit Sicherheit prognostizieren. So stellte man sich zu Beginn darauf ein, nur einige Folgen

herauszubringen und suchte sich dafür diejenigen aus, die den Anschein erweckten, sich besonders gut als Hörspiel umarbeiten zu lassen und den Geschmack der Kinder am besten bedienen zu können. Als sich der Erfolg schließlich so überwältigend einstellte, bearbeitete man nach und nach alle Buchvorlagen, die vier bereits von ARIOLA und TOM & DELLA-CLUB herausgebrachten jedoch ganz zum Schluss. Alles fortan zu den *Fünf Freunde*-Hörspielen bei EUROPA gesagte wird sich ausschließlich auf die Folgen eins bis 21 in der Folgenzählung beziehen. Die nach Folge 21 ab 1988 bei EUROPA erschienenen Hörspiele basieren nicht mehr auf den Originalbüchern von Enid Blyton. Den Kinder-Rollen werden in diesen Hörspielfolgen zudem von anderen Sprechern als bisher die Stimmen geliehen. Die neuen Abenteuer der *Fünf Freunde* unterscheiden sich inhaltlich so stark von den bisherigen, dass es gerechtfertigt ist, beginnend mit Folge 22 von einer völlig neuen Serie zu sprechen. Die mit den Folgen eins bis 21 vertrauten Hörer vollzogen den Wechsel von Sprechern und Autor in der Regel nicht mit. Nach wie vor sind es bis heute die ersten 21 Folgen, welche die hervorragenden Verkaufszahlen erzielen.

Wie bei allen Serien aus Blytons Feder steht auch bei der *Fünf Freunde*-Serie eine Gruppe von Kindern im Mittelpunkt des Geschehens. Den Erzähler gibt Lutz Mackensy. Die Handlung spielt in der Heimat Blytons zur Zeit ihres Schreibens, also in England etwa in den 50er Jahren. In den Hörspielen wird allerdings nicht explizit auf den Handlungsort eingegangen. Dass bei einigen Folgen deutsche Orts- und Personennamen und sogar die deutsche Währung übernommen wurde⁵⁶, weist auf die dramaturgische Absicht Körtings hin, die fiktive Welt der *Fünf Freunde* derjenigen der Hörer möglichst ähnlich erscheinen zu lassen. Dieses Konzept wurde allerdings nicht konsequent über die Serie hinweg beibehalten. Die späten 40er und die 50er Jahre sind noch spürbar, wenn die Kinder im Pferdewagen fahren⁵⁷ oder begeistert sind, weil sie sie einmal fernsehen dürfen.⁵⁸ Eine große Rolle spielt die Zeit, in der die Handlung angesiedelt ist, aber ohnehin nicht, denn die Kinder halten sich meist im Freien und in ländlichen Gegenden auf. Julian, Dick und Anne sind Geschwister. George, eigentlich Georgina, ist ihre Kusine. Ihr Hund Timmy ist der Fünfte im Bunde und ständiger Begleiter der vier Kinder. Über das Alter der Kinder macht das Hörspiel keine konkreten Angaben.

⁵⁶ Z. B. in der Folge *Fünf Freunde und das Burgverlies* [(23), Quickborn 1978, 18'58''] empfiehlt Mr. Durlleston dem Amerikaner „zweitausend Mark“ für eine alte Tür zu zahlen. Hier steht die deutsche Währung sogar im Gegensatz zu den englischen Namen.

⁵⁷ Z. B. *Fünf Freunde auf neuen Abenteuern*. (21), Quickborn 1983.

⁵⁸ *Fünf Freunde auf der Felseninsel*. (12), Quickborn 1981.

Julian wird als groß und kräftig beschrieben und ist das älteste der vier Kinder.⁵⁹ Er fühlt sich daher verantwortlich für seine Geschwister und die Kusine George. Auf die Frage des Akrobaten Lous, ob die Kinder in Begleitung Erwachsener reisen, antwortet er:

„Nein. Ich habe die Verantwortung.“⁶⁰

Hier wird auch das souveräne Auftreten Julians gegenüber Erwachsenen deutlich, mit dem er oft erreicht, dass diese den Kindern Vieles erlauben. Julians Verantwortungsgefühl äußert sich auch, wenn er vor den anderen Kindern – und den Hörern – Vorträge über richtiges und falsches Verhalten zum Besten gibt.⁶¹ Manchmal ist aber sogar Julian angesichts eines Abenteuers so mitgerissen, dass er leichtsinnig wird. Für alle daraus resultierenden Schwierigkeiten gibt er sich dann die Schuld.⁶² Wegen seiner Vernunft und Strukturiertheit ist es immer Julian, der von den Erwachsenen gebeten wird, den Hergang des Abenteuers zu schildern.⁶³ Julian verfügt außerdem nach eigenen Aussagen über einen hervorragenden Orientierungssinn⁶⁴ und ist Absolvent eines Erste-Hilfe-Kurses.⁶⁵ Er ist ein Gegengewicht zu Georges aufbrausender Art und kann oft Streit zwischen ihr und den anderen schlichten.

Dick ist gutmütig und verlässlich, ansonsten aber der farbloseste der vier Kindercharaktere. Kurzzeitig wird versucht, ihn als ‚Fressack‘ der Gruppe zu etablieren⁶⁶. Es wird jedoch nicht durchgehalten. Auch wenn sein Charakter reichlich blass bleibt, ist das Pensum am gesprochenen Wort auch für ihn recht ausgeglichen. Dick darf auch vordergründig agieren. So ist er es, der den ersten freundschaftlichen Kontakt zu Jo herstellt, der aus dem Geheimgang schleicht und Hilfe holt,⁶⁷ und er hat auch die ein oder andere brauchbare Idee.

In George soll sich Blyton selbst ‚hineingeschrieben‘ haben. Sie ist eine emanzipierte Mädchenfigur, sträubt sich gegen jegliche Form der Hausarbeit, trägt Jungenkleider, kurze

⁵⁹ *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. (1), Quickborn 1978, 1’40’’.

⁶⁰ *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. ebd., 11’34’’.

⁶¹ Z. B. in *Fünf Freunde geraten in Schwierigkeiten*. (11), Quickborn 1981, 7’32’’:

Julian sagt zu Hardy, einem Jungen den die Vier eben erst kennen gelernt haben: „Dein Wort musst Du halten!“

⁶² *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. (1), Quickborn 1978, 28’41’’:

Die Fünf Freunde und Nobby werden in eine Höhle eingesperrt. Julian: „Wie dumm von mir, das ich es so weit kommen ließ.“

⁶³ *Fünf Freunde und das Burgverlies*, ebd., 42’18’’: Großvater: „Erzähl weiter, du erzählst gut Junge!“

⁶⁴ *Fünf Freunde im Zeltlager*. (2), Quickborn 1978, 11’00’’.

⁶⁵ *Fünf Freunde wittern ein Geheimnis*. (15), Quickborn 1981, 43’37’’.

⁶⁶ Vgl. : *Fünf Freunde auf dem Leuchtturm*. (16), Quickborn 1981, 9’32’’ u. 11’44’’: Dick wird als „Alter Fressack!“ von George bezeichnet, weil er die Vorratskammer bewundert. Anne schimpft später: „Oh, Dick du Fressack! Wie oft habe ich dir schon gesagt du sollst nicht immer zwischendurch an unsere Vorräte gehen!“

⁶⁷ *Fünf Freunde helfen ihren Kameraden*. (6), Quickborn 1979. Bzw.: *Fünf Freunde im Wanderzirkus*. (1), Quickborn 1978.

Haare und lässt sich mit einem Jungennamen rufen.⁶⁸ Emanzipierung ist für George nur über die Verleugnung der eigenen Weiblichkeit möglich. Aus diesem Blickwinkel ist Anne die eigentlich fortschrittlichere Figur, wie sich noch zeigen wird. George ist mutig mit einem Hang zum Leichtsinn. So zieht sie oft auf eigene Faust los und gerät dabei in Gefahr.⁶⁹ Mit ihrem Urteil ist sie sehr schnell und oft ungerecht. Wiederholt ist ihr aufmüpfiges Misstrauen aber auch von Nutzen.⁷⁰ Außerdem ist sie leicht reizbar und sehr nachtragend. Dies und ihr aufbrausendes Wesen sind allerdings Eigenschaften, die häufig Frauen zugeschrieben werden. Wenn George beleidigt abzieht, weil die anderen Kinder sich mit der von ihr verhassten Jo oder dem Hauslehrer verstehen,⁷¹ zeigt das auch ihr Bedürfnis, einzigartig zu sein und im Mittelpunkt zu stehen. Auch wenn ihr Hund Timmy anderen Menschen gegenüber Zuneigung zeigt, reagiert George sehr eifersüchtig.⁷² Alles in allem ist sie aber ein zuverlässiger Kumpel, der seine Freunde nie im Stich lässt.

Anne ist die Jüngste im Bunde und gern ein Mädchen. Sie geht in der Häuslichkeit auf, liebt es aufzuräumen, die Plätze, an denen die Kinder campieren, zu arrangieren⁷³, Mahlzeiten zuzubereiten und sie empfängt gern das Lob für all ihre Arbeiten.⁷⁴ Ihr werden die als typisch weiblich konnotierten Eigenschaften zugewiesen. So ist Anne auch fürsorglich gegenüber den anderen Mitgliedern der Gruppe und pflegt z. B. Dick, als dieser sich einen Splitter einzieht.⁷⁵ Anne ist sehr ängstlich und hasst nach eigener Aussage Abenteuer. Wann immer es aber soweit ist, mag sie nicht im Traum daran denken, „nicht mit von der Partie zu sein.“⁷⁶ Trotz ihrer Ängstlichkeit überwindet sich Anne immer wieder zu mutigen Taten.⁷⁷ Außerdem

⁶⁸ *Fünf Freunde im Zeltlager*. (2), Quickborn 1978, 1'16'': Erzähler: „George war ein Mädchen. Sie würde nie auf ihren richtigen Namen Georgina gehört haben. Mit ihrem kurz geschorenen lockigen Haar und den vielen Sommersprossen wirkte sie auch tatsächlich mehr wie ein Junge.“

⁶⁹ Vgl. z.B.: *Fünf Freunde auf der Felseninsel*. (12), Quickborn 1981.

⁷⁰ Vgl. z.B.: *Fünf Freunde und der Zauberer Wu*. (5), Quickborn 1979.

⁷¹ Vgl. : *Fünf Freunde helfen ihren Kameraden*. (6), Quickborn 1979. Und: *Fünf Freunde auf neuen Abenteuern*. (21), Quickborn 1983.

⁷² Vgl. : *Fünf Freunde machen eine Entdeckung*. (14), Quickborn 1981. Hier ist George eifersüchtig, weil Timmy den Jungen Wilfried mag.

⁷³ Z.B.: *Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren*. (18) Quickborn 1982, 22'26'': Anne: „Und dann wollen wir die Höhle gemütlich einrichten! Wir machen vier schöne Betten aus Heidekraut und jeder bekommt einen Sitzplatz. Die Sachen stellen wir alle ordentlich auf den großen Steinabsatz hier. Hach, es ist wie für uns gebaut!“

⁷⁴ Z.B.: *Fünf Freunde machen eine Entdeckung*. Quickborn 1981, 16'12'': Julian: „Oh Anne, du Perle der Köchinnen, was hast du wieder gezaubert?“

⁷⁵ Vgl. *Fünf Freunde erforschen die Schatzinsel*. (20), Quickborn 1983, 34'35'': „Ich geh' mit dir, Dick, und dann legst du dich oben ein bisschen lang an der frischen Luft. Das ist gut bei Nasenbluten, und deiner Backe wird es auch sehr gut tun.“

⁷⁶ Vgl. : *Fünf Freunde beim Wandezirkus*, (1), Quickborn 1978, 24'00''.

⁷⁷ Vgl. z.B.: *Fünf Freunde im Zeltlager*. (2), Quickborn 1978, 34:04. Hier erweist sich Anne als mutig indem sie vor dem bösen Holzbein-Samuel davonläuft und die Polizei verständigt und damit alle anderen rettet. Oder: *Fünf Freunde machen eine Entdeckung*. (14), Quickborn 1981. Hier ist Anne diejenige, die einen Ausweg aus dem

nimmt sie kein Blatt vor den Mund und legt in Momenten, die dies verlangen, ihre Höflichkeit ab, um ihre Meinung unverblümt kund zu tun.⁷⁸ Besonders in der Folge *Fünf Freunde machen eine Entdeckung* kann Anne auch einmal zickig und fordernd werden. Sie übergießt den aufmüpfigen Wilfried kurzerhand mit kaltem Wasser und hat „es satt, mit einer Maus verglichen zu werden“.⁷⁹ In Blytons Chronologie ist diese Folge übrigens die letzte. Anne durfte sich also etwas entwickeln, sich gewissermaßen emanzipieren, ohne ihre Weiblichkeit aufzugeben. Sie wird damit zu einer progressiveren Frauenfigur, als George es ist. Deren Modell sieht ein erfülltes Leben als Frau nicht vor.

Obwohl Timmy nur aus wenigen, sich ständig wiederholenden Bell-Geräuschen besteht, ist er ein vollwertiges Mitglied in der Gruppe, weshalb er in der Zählung auch explizit als der fünfte Freund aufgeführt wird. Die Bell-Geräusche werden geschickt in die Dialoge der Kinder eingebaut und der Hund ist oft Gegenstand der Gespräche oder wird direkt angesprochen, worauf er dann mit seinen typischen Geräuschen reagiert. So nimmt er vor dem inneren Auge Gestalt an. Als Figur ist Timmy sehr wichtig, denn er ist die Legitimation dafür, dass die Kinder ohne Erwachsene unterwegs sein dürfen. Als Verteidiger und oftmals Retter der Kinder ist er unverzichtbar. Die Kinder selbst können sich nicht gegen körperliche Gewalt wehren. Sie sind nicht stark oder beherrschen Kampfsportarten, wie etwa Tarzan von *TKKG*. Timmy erfüllt hier also eine der Funktionen, die Tarzan bei *TKKG* hat. Im Vergleich zu Timmy ist der *TKKG*-Hund Oskar nur noch Zierde, gelegentlicher Begleiter und Auslöser für Tierschutzdiskussionen und den einen oder anderen Fall.

Häufig vorkommende Nebenfiguren der *Fünf Freunde*-Serie sind Onkel Quentin und Tante Fanny, die Eltern von George. Onkel Quentin ist besonders in seiner Eigenschaft als aufbrausender, aber brillanter Wissenschaftler interessant. Seine Arbeit gibt oft Anlass für Abenteuer. Die Figur des Zigeunermädchens Jo kehrt in drei, die des Wissenschaftlersohns Brummer in zwei Folgen wieder. Andere Nebenfiguren treten nur in jeweils einer Folge in Erscheinung. Es handelt sich um Personen, bei denen die fünf Freunde logieren und Kinder, die sie auf ihren Ausflügen kennen lernen.

Die Handlungen sind stets einfach und beschränken sich auf einen einzigen Handlungsstrang, der leicht zu verfolgen ist. Auch durch formale Elemente wird die Rezeption erleichtert. So

Brunnen-Gefängnis findet. Außerdem hetzt sie Timmy auf zwei Männern und schreit sie an, die das Boot der Kinder ins Meer stoßen wollen.

⁷⁸ *Fünf Freunde im Nebel*. (10), Quickborn 1980, 1'28''. Hier sagt Anne energisch zu George: „Und jetzt hör' auf mit deinem Gemecker!“

⁷⁹ *Fünf Freunde machen eine Entdeckung*. (14), Quickborn 1981, 44:13. Anne: „[...] Ich hab es nämlich satt mit einer Maus verglichen zu werden. Wir müssen sofort zurück, Julian. Sofort! Ich hab Hunger und außerdem möchte ich in meinem Bett schlafen.“

bietet beispielsweise der reichhaltige Einsatz von Musik Erholungsphasen nach den Dialogszenen und der Erzähler bekommt bei der *Fünf Freunde*-Serie besonders viel Raum. All das kommt besonders den Rezeptionsansprüchen jüngerer Kinder entgegen. Kinder ab dem Schulalter dürften durch derartige die Rezeption erleichternde Maßnahmen allerdings eher unterfordert werden. Die Geschichten kommen ohne allzu ‚bildliche‘ Gewaltdarstellungen aus. Nie wird jemand getötet oder ernstlich verletzt.

Die Kinder geraten generell unbeabsichtigt in der Ausführung ihrer Ferienpläne zufällig in Abenteuer hinein. Sie begeben sich nicht vorsätzlich in gefährliche Situationen oder jagen offensiv nach Kriminellen. Sie verstehen sich nicht als Detektiv-Team mit dem Ziel, Rätsel zu lösen wie die drei Fragezeichen. Sie geraten vielmehr unbeabsichtigt in Bedrängnis, aus der sie sich stets mit Hilfe ihrer Gewitztheit, ihres Zusammenhaltes, mit Mut und nicht zuletzt mit Hilfe von Timmys Zähnen befreien können. Von Recherche, durchorganisierter Ermittlungsarbeit oder der geplanten Überführung von Kriminellen kann keinesfalls die Rede sein. Die fünf Freunde reagieren vielmehr auf die Anforderungen, die ihre Umwelt an sie stellt. Obwohl Julian, Dick, Anne und George zunächst ohne ihr Zutun in die abenteuerlichen Situationen geraten, ist das Erleben von Abenteuern doch ständig Thema und wird von den Kindern reflektiert. Das Wort „Abenteuer“, das viele Hörer wohl erstmals im Kontext dieser Serie kennen lernten, wird mindestens zweimal pro Folge explizit genannt, ja beschworen.⁸⁰ Schmuggel (in 21 Folgen drei mal), Entführung (sechs mal) und das Entwenden der Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung (neun Mal) sind die wichtigsten kriminellen Delikte, mit denen die fünf Freunde in Berührung kommen. Außerdem finden sie alte Schätze sowie verstecktes Diebes- und Schmugglergut (zusammen sieben Mal). All diese Themen treten auch in Kombination miteinander auf und werden auf viele Arten variiert. Von den Kriminaldelikten abgesehen, gibt es noch andere wiederkehrende Elemente. Dazu gehört das Umfeld des Zirkusmilieus (fünf Mal), das bei Blyton gemeinhin eine wichtige Rolle spielt. Weiterhin kommen die fünf Freunde immer wieder in Kontakt mit der Kultur der Zigeuner (vier Mal), die oft mit dem Zirkus in Verbindung steht. Blytons Verhältnis dazu ist von romantischer Faszination und dem herablassenden Blick der zivilisierten Westeuropäerin gleichermaßen gekennzeichnet. Das Motiv des Zwillinges kehrt ebenfalls ständig wieder (sechs Mal). Richtige Zwillinge kommen zweimal vor. Ansonsten begegnen die fünf Freunde anderen Kindern, die einem von ihnen frappierend ähnlich sehen. Diese Ähnlichkeit hilft den

⁸⁰ Z. B. in: *Fünf Freunde im Nebel*. (10), Quickborn 1980, 2'20''. Die Mädchen erhalten ein Telegramm von den Jungen in dem es heißt: „Kommen morgen. Zelten notfalls draußen. Hoffen auf ein handfestes Abenteuer. Julian und Dick.“

Kindern später unversehens dabei, sich aus einer gefährlichen Situation zu befreien. Immer kommt das Motiv des Geschlechtertauschs vor, das in der Figur Georges verkörpert ist. In drei Folgen wird dieses Motiv noch verdoppelt, indem andere Mädchen auftauchen, die ebenfalls wie Jungen sein wollen oder sich so verhalten. Es handelt sich also um eine ausschließlich monodirektionale Geschlechtertauschfantasie: Mädchen wollen (wie) Jungen sein, nicht umgekehrt.

In der Serie wird Tierliebe propagiert und für die Schönheit der Natur sensibilisiert. Die fünf Freunde halten sich die meiste Zeit im Freien auf und sind außerordentlich begeisterungsfähig, was schöne Plätze in der Natur angeht. Ähnliche Begeisterung rufen nur noch das Finden von Schätzen und gutes Essen bei ihnen hervor. Szenen, in denen das Genießen der Natur und das Verspeisen königlicher Mahlzeiten vorkommen, sind trotz der unvermeidlichen Kürzungen auch in den Hörspielen noch reichlich vorhanden. Sie helfen ein Bild unbeschwerter Kindheit zu erzeugen. Frühstück, Mittagessen, Tee- und Kaffeestunde, Abendessen, Picknicks und Proviantpakete, die fünf Freunde lassen sich nichts davon entgehen. Durchschnittlich werden vier Mahlzeiten pro Folge erwähnt und einige davon genauer beschrieben. Am genussfreudigsten ist Folge 21, die nicht zufällig um die Weihnachtszeit spielt. Hier gibt man sich sieben Mal innerhalb der ca. 40 Hörspielminuten kulinarischen Genüssen hin. Essensentzug wird dagegen als Strafe eingesetzt.⁸¹

Die Serie vermittelt grundsätzlich ein sehr positives Bild von der Welt und den Menschen. Die Kinder erfahren von den allermeisten Personen, mit denen sie in Kontakt treten, Wärme und Güte. Freundschaft, Hilfsbereitschaft und Zusammenhalt untereinander ermöglichen es, den wenigen Störenfrieden immer wieder rasch das Handwerk zu legen und die Harmonie wieder herzustellen. Das Böse-Sein der Ganoven wird allerdings als unvermeidliche Gegebenheit akzeptiert. Nach psychologischen oder soziologischen Hintergründen wird nicht gefragt. So ist auch von Beginn an klar, wer die Bösewichte sind. Sie zeichnen sich in den meisten Fällen schon im Vorfeld ihrer Überführung durch harte Stimmen, raue Sprache und böse Intonation aus und verhalten sich außerdem boshaft gegenüber Tieren und Kindern. Ausnahmen stellen die Verbrecher Mr. Wu⁸², Herr Roland⁸³, Herr Schleicher⁸⁴ und sein

⁸¹ Der Essensentzug erfolgt z. B. durch die böse Frau Stock in der *Folge Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren* [(18), Quickborn 1982.] oder durch Herrn Schwarz, der George bestraft in der *Folge auf Schmutzgerjagd* [(19), Quickborn 1982.].

⁸² *Fünf Freunde und der Zauberer Wu*. (5), Quickborn 1979.

⁸³ *Fünf Freunde auf neuen Abenteuern*. (21), Quickborn 1983.

⁸⁴ *Fünf Freunde auf der Felseninsel*. (12), Quickborn 1981.

Komplize, der sich taub stellende Diener Block⁸⁵, dar. Sie täuschen die Kinder zunächst und werden daher relativ spät überführt. Es sind dies die spannenderen Folgen der Serie.

Eine Besonderheit der *Fünf Freunde*-Serie ist ihre Sprache. Die Hörspiele bleiben sehr nah an den Originalübersetzungen der Bücher Blytons. Es wird nahezu perfektes Hochdeutsch gesprochen. In der Dialogrede der Kinder wird fast ausschließlich das Präteritum statt des umgangssprachlich üblichen Perfekts verwendet. Kein Genitiv muss hier jemals seinen berechtigten Platz einem Umgangssprachen-Dativ räumen. Die Satzstruktur auch und gerade der Dialoge ist häufig komplex. Die Wortwahl ist mitunter etwas veraltet, dafür aber umso schöner. Ein Echo heißt hier noch „Widerhall“⁸⁶. Gefängnishäftlinge brechen nicht aus, sondern „entspringen“⁸⁷. Die fünf Freunde sehen sich nicht einfach etwas an, sondern sie nehmen es „in Augenschein“, „kundschaften [es] aus“, „untersuchen“ es oder nehmen es „unter die Lupe“⁸⁸. Vulgäre Schimpfworte sucht man in den *Fünf Freunde*-Hörspielen vergebens. Die härtesten Äußerungen in dieser Richtung sind, wenn George einmal ein „dummes kleines Ding“⁸⁹ genannt oder ein Bösewicht als „ganz gemeiner Kerl“⁹⁰ bezeichnet wird. Noch beim Fluchen wird auf eine gepflegte Sprache geachtet. So fallen statt vulgärer Fäkalausdrücke lediglich Worte wie „zu dumm“,⁹¹ um der eigenen Entmutigung Ausdruck zu verleihen. Selbst in den gefährlichsten Situationen wird die Sprache nie der *Action* geopfert. Ein kultivierter Ganove, der George in der Folge *Fünf Freunde auf der Felseninsel* mit einer Pistole bedroht, fordert das Kind mit folgenden Worten auf, sich zu ergeben:

Wollen Sie endlich den Gang heraufkommen oder nicht? Es würde sie reuen. Wenn ich kommen und Sie holen muss, werde ich den ganzen Gang entlang schießen.⁹²

Wenn Dick bei rabenschwarzer Nacht mit einem Einbrecher kämpft und seinen Bruder zur Hilfe herbeiruft, hört sich das so an:

Dick: Julian! Julian, zur Hilfe! So komm doch!

Julian: Dick! Wo bist du? Was ist geschehen?⁹³

⁸⁵ *Fünf Freunde auf Schmugglerjagd*. (19), Quickborn 1982.

⁸⁶ *Fünf Freunde als Retter in der Not*. (4), George, 16'51''.

⁸⁷ vgl. *Fünf Freunde auf großer Fahrt*. (17), 15'05''.

⁸⁸ *Fünf Freunde wittern ein Geheimnis*. (15), Quickborn 1981, 15'34''; 5'31''; 19'13''.

⁸⁹ *Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren*. (18), Quickborn 1982, 12'44''.

⁹⁰ *Fünf Freunde auf der Felseninsel*. (12), Quickborn 1981, 38'57''

⁹¹ z. B. Dick In: *Fünf Freunde als Retter in der Not*. (4), Quickborn 1978, 18'56''.

⁹² *Fünf Freunde auf der Felseninsel*. (12), Quickborn 1981, 35'51''.

⁹³ *Fünf Freunde helfen ihren Kameraden*. (6), Quickborn 1979, 20'23''.

Erstaunlicherweise gelingt es den Sprechern, die Sprache dennoch mit solcher Leichtigkeit zu präsentieren, dass sie absolut glaubwürdig wirkt. Bei aller Geschnitztheit erlangt sie so doch ein neues Niveau von Natürlichkeit – Übernatürlichkeit gewissermaßen. Die *Fünf Freunde*-Serie liefert damit ein gutes Beispiel, dass eine Kinderhörspielserie sich bei den Hörern nicht durch die Verwendung zeitgenössischer Umgangssprache und populärer Kraftausdrücke anbieten muss, um erfolgreich und beliebt zu sein. Gerade dass sich die Serie dem entzieht, macht ihre zeitlose Akzeptanz bei immer neuen Kindergenerationen aus.

3.2 Die drei ???

Auch die Hörspielserie *Die drei ???* basiert auf Buchvorlagen. Die Publikationsgeschichte dieser Buchreihe ist äußerst bewegt.⁹⁴ Über die Jahre wirkten fast 20 amerikanische und deutsche Autoren an der Serie mit. Sie wurde von dem Amerikaner Robert Arthur 1964 unter dem Titel *The Three Investigators* begründet. Arthur verfasste bis 1969 zehn Bücher. Nach seinem Tod setzte Dennis Lynds unter dem Pseudonym William Arden die Serie fort. Bis 1990 schrieb er 13 Titel. Ab 1974 stiegen noch eine Reihe anderer Autoren in die Serie ein: M.V. Carey, Kin Platt unter dem Pseudonym Nick West, Marc Brandel und noch einige weitere.⁹⁵ Sie alle bemühten sich – nicht immer mit Erfolg – um die Aufrechterhaltung der Qualität der Serie. Alfred Hitchcock war Schirmherr der Serie. Unter seinem Namen wurde sie veröffentlicht und auch als Figur kam er in ihr vor: Die drei Detektive berichten ihm immer von ihren Fällen. Er bringt sie als Bücher heraus und verfasst ein Vor- und Nachwort. Häufig ist es auch Alfred Hitchcock, der den drei Fragezeichen zu ihren Fällen verhilft. Nach dem Tod des realen Alfred Hitchcock 1980 entschied der amerikanische Verlag, die Reihe nicht mehr unter seinem Namen zu publizieren. Innerhalb der Handlung der amerikanischen Bücher wurde die Figur Hitchcock durch die des Schriftstellers Hector Sebastian und durch den Regisseur Reginald Clarke ersetzt. Es erfolgte eine Umbenennung der Serie in *The Three Investigators Mystery Series*. Vier Jahre wurde auf diese Weise weiter geschrieben bis zur insgesamt 43. Folge. Dann wurden die Vorgaben der „Serienbibel“⁹⁶ zu eng und Wiederholungen unvermeidlich. Um die Fans bei der Stange zu halten, konzipierte man mit derselben „Serienbibel“ interaktive Krimis unter dem Titel *Find Your Fate Mystery*. Diese Bücher enthielten also verschiedene ‚Pfade‘, zwischen denen der Leser wählen und so die

⁹⁴ Vgl. dazu: Kathrin Schmidt: *Die drei ??? - Eine populäre Kriminalserie für Kinder. Untersuchungen zur Konzeption und medienübergreifenden Vermarktung*. unv. Dipl., Hochschule der Medien, Stuttgart 2002, 19-24.

⁹⁵ Eine ausführliche Übersicht zu allen Folgen und ihren Autoren bietet Heiko Janning: *40 Jahre 'Die drei ???'. Entwicklung und Rezeption einer Jugendbuchserie bis zur multimedialen Vermarktung*. unv. Diplomarbeit, Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg 2004, Anhang 1 u. 2.

⁹⁶ Begriff nach Kathrin Schmidt, ebd., S. 20, 24.

Geschichte selbst vorantreiben und ihr bestimmte Wendungen verleihen konnte. In diesem Stil wurden allerdings nur vier Titel verfasst, da der Erfolg ausblieb. Megan und H. William Stine und Rose Estes kamen als Autoren hinzu. Die Serie änderte erneut ihren Namen und nannte sich nun *Crimebusters*. Neue, von dem bisher gesetzten Schwerpunkt des Mysteriösen abweichende Themen mit mehr Realitätsnähe, wurden einbezogen und veränderten so das Konzept der Serie. Zudem wurden entscheidende Veränderungen in der Serienkonzeption vorgenommen. Man richtete sich nun an eine ältere Zielgruppe. Analog dazu wurde das Alter der Detektive von etwa 14 auf 16 Jahre heraufgesetzt. Sie konnten nun Auto fahren und zwei der Detektive bekamen eine Freundin. Dies brachte in den USA jedoch keine entscheidende Besserung des Absatzes, weshalb es dort 1990 schließlich zur Einstellung der Serie kam.

In der BRD war die Serie weitaus erfolgreicher als in den USA. Über die Jahre, die Autorenwechsel und das sich wandelnde Serienkonzept blieben die Absatzzahlen konstant hoch. 1968 hatte der Stuttgarter FRANCKH KOSMOS VERLAG die Rechte an den Geschichten erworben, inklusive Hitchcocks Schirmherrschaft und dessen Namen und Konterfei für die Cover. Fast alle amerikanischen Originale übersetzte Lore Puschert, der dabei viele Freiheiten zugestanden wurden. Die eingeschobenen Denkanstöße der Figur Alfred Hitchcock, die den Leser durch die ersten 47 Bände begleiteten, stammen von ihr. Puschert nahm außerdem einige andere Änderungen vor, wie die Anpassung des Titels von *The Three Investigators* (wörtlich: *Die drei Ermittler*) in *Die drei ???* und die Änderung vieler Namen, darunter auch die zweier Protagonisten. Peter Shaw heißt in den amerikanischen Originalbüchern eigentlich Peter Crenshaw und Justus Jonas Jupiter Jonas. In den deutschen Übersetzungen blieb der Titel *Die drei ???* über die Jahre unverändert. Auch die vier interaktiven Folgen wurden für den deutschen Markt in eindeutige Folgen umgewandelt und die *Crimebuster*-Folgen wurden in die bestehende Serie eingegliedert. Die inhaltlichen Veränderungen – wie der Alterssprung der Detektive – wurden übernommen. Die Bücher des FRANCKH KOSMOS VERLAGS besitzen keine Folgenzählung. Vom Beginn 1968 bis 1999 zierten die Grafiken von Aiga Rasch die Umschläge der deutschen Bücher, bevor sie ab Folge 90 von denen Silvia Christophs ersetzt wurden. Sie wurden für die Kassetten- bzw. zu Anfang auch Platten-Cover übernommen. Die Grafiken auf den unverwechselbaren schwarzen Covern waren entscheidend an der Etablierung des unverwechselbaren Images der Serie beteiligt.

In der deutschen Serie blieb die Figur Hitchcock auch nach dem Tod des berühmten Regisseurs 1980 erhalten. Auch sein Name zierte weiterhin das Cover. Zum Zeitpunkt der Einstellung der Serie in den USA 1990 erwarb KOSMOS die „Serienbibel“, also die Rechte an den Figuren und der Serienkonzeption, und beauftragte fortan deutsche Autoren mit dem

Weiterschreiben. Seit 1993 erscheinen die Folgen deutscher Autoren, beginnend mit *Tatort Zirkus* von Brigitte-Johanna Henkel-Waidhofer. Bis 1996 wurden 14 Folgen von sehr mäßiger Qualität aus ihrer Feder veröffentlicht. Der inhaltliche Schwerpunkt der Serie verschob sich von der Aufklärung mysteriöser Erscheinungen hin zum Lösen gewöhnlicher Kriminalfälle. Ab 1997 kamen neue Autoren hinzu. André Minninger, Ben Nevis (Pseudonym eines Journalisten), Katharina Fischer, Marco Sonnleitner und Astrid Vollenbruch schrieben für die Serie. Es kehrte ein belehrender, erzieherischer Ton ein. In der Serie wurde nun vor Drogenmissbrauch gewarnt, die Fälle wurden alltäglicher, die Lösungen banaler. Eine hoffnungsvolle Ausnahme bilden die Folgen von André Marx. Marx, Jahrgang 1973 und selbst mit den Geschichten der drei Fragezeichen aufgewachsen, verkörpert den Anfang einer neuen Zeitrechnung in der Serienschreibung von *Die drei ???*. Die von ihm verfassten Folgen lassen eine Rückbesinnung auf das, was die Serie einst unverwechselbar machte, deutlich spüren. Marx' Geschichten handeln wieder von übernatürlich anmutenden Phänomenen, die sich zwar schließlich als natürlich erklärbar erweisen, dabei aber ungeheuerliche Hintergründe freilegen. Die Auflösung erfolgt wieder auf komplexen, gewundenen Wegen und hält originelle Überraschungen bereit. Leider ist der Schreibstil Marx' von mittelmäßigem Niveau, was bei den Hörspielen aber glücklicherweise nicht ins Gewicht fällt.

Die Hörspielgeschichte der Serie nahm 1979 ihren Anfang. Die Plattenfirma BMG ARIOLA MILLER erwarb für ihr Label EUROPA die Lizenzrechte für die Hörspielproduktion. Zunächst übernahm H. G. Francis (Pseudonym des Perry Rhodan-Autors Hans Gerhard Franciskowsky) die Hörspielbearbeitung bis er 1994 – ab Folge 61 – von André Minninger abgelöst wurde. Regie führt seit Anbeginn Heikedine Körting. Die Kassettenfolgen weisen eine Reihenzählung auf, die allerdings nicht mit der chronologischen Publikationsreihenfolge der Bücher identisch ist. Die Sprecher der drei Detektive Justus Jonas (Oliver Rohrbeck), Peter Shaw (Jens Wawrczeck) und Bob Andrews (Andreas Fröhlich) sind seit dem Start der Hörspielserie beibehalten worden. Dies hat den konstanten Erfolg der Serie erst möglich gemacht. Auch bei vielen Nebenfiguren wurden die Sprecher dauerhaft beibehalten. Die Erzählerrolle wurde zunächst lange Jahre von dem unverwechselbaren Peter Pasetti übernommen. Nach dessen Tod trat Matthias Fuchs 1995 mit der Folge *Diamantenschmuggel* (65) die Nachfolge an und begleitete die Serie bis zu seinem Tod im Dezember 2001. Seit der Folge *Gift per E-Mail* (104; 2002) ist der Schauspieler Thomas Fritsch für den Erzählerpart zuständig. Karin Lieneweg spricht Justus' Tante Mathilda vom ersten Produktionstag bis heute. Gleiches gilt für die Figur des Onkel Titus, dem stets von Andreas Beurmann, dem Produzenten und Mitbegründer von MILLER INTERNATIONAL, unter dem Pseudonym Hans

Meinhardt die Stimme geliehen wird. Auch Andreas von der Meden ist von Beginn an in seiner Doppelrolle als galanter Chauffeur Morton und ungehobelter Tunichtgut Skinny Norris dabei.

Im Jahr 2005, nachdem sich die Absatzzahlen so gut entwickelt hatten wie schon zur Blütezeit des Kinderhörspiels in den 80er Jahren nicht mehr, kam es zum Produktionsstopp. Als vorerst letzte Folge erschien *Der Schwarzen Skorpion* (120) im Januar 2005. Die Publikationstermine für weitere Folgen standen zwar bereits für April desselben Jahres fest, wurden jedoch nicht eingehalten. Die SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT (GERMANY) GMBH, der EUROPA seit 2004 angehört, hielt sich bedeckt und vertröstete Fans und Handel immer wieder aufs Neue. Die Buchpublikation ging unterdessen weiter. Vermutungen über Streitigkeiten zwischen den verschiedenen Rechteinhabern kursierten und es wurde bereits über das Aus der Serie spekuliert. Auf der offiziellen *Die drei ???*-Homepage war von kreativer Pause und Neuausrichtung der Marketingstrategie die Rede.⁹⁷ Weil die Rechte am Namen und Konterfei Hitchcocks nicht verlängert wurden, mussten die Cover aller neu erscheinenden Bücher und Hörspiele entsprechend nachbearbeitet werden. Eine inhaltliche Überarbeitung musste nicht erfolgen. Hierin bestand aber nicht die Ursache für die Unterbrechung der Hörspielserie. Auch das Filmvorhaben von Studio Hamburg berührt die Vertragssituation hinsichtlich der deutschen Hörspielrechte nicht.⁹⁸ Im April 2006 informierte EUROPA schließlich in einer Pressemitteilung darüber, dass es dem Label gelungen sei, sich die Rechte am amerikanischen Originalwerk zu sichern, auf dem die unter dem Titel *Die drei ???* bekannt gewordene Hörspielserie basiert. Über die Verwendung des bisherigen deutschen Serientitels, auch für künftige Neuerscheinungen, habe „mit einem weiteren Verhandlungspartner“ noch keine Einigung erzielt werden können. Diesbezügliche Anstrengungen würden fortgeführt. In jedem Fall solle es aber eine Fortsetzung der

⁹⁷ Auszug aus der Stellungnahme EUROPAS vom 13.6.2005:

„Nach 120 gelösten Fällen werden sich die Fans eine Weile gedulden müssen, bis sie "Die drei ???" beim Lösen ihres nächsten Falles belauschen können. Das Label EUROPA gönnt der erfolgreichsten Hörspielserie Deutschlands eine kurze Auszeit und nutzt die Pause, um die Marketingstrategie zu überdenken. [...] ,Wichtiger als der kurzfristige Erfolg unserer beliebtesten Serie ist der behutsame Umgang mit der Marke', so Ulli Feldhahn, Chef bei Sony BMG Family Entertainment! Aus diesem Grund werden derzeit die rechtlichen Grundlagen überarbeitet, auf deren Basis neue Marketing- und Produktkonzepte einen langfristigen Erfolg der Serie sichern sollen.“

[Ursprüngliche Quelle: www.dreifragezeichen.de, seit dem Relaunch der Europa-Seiten nicht mehr online. Nachzulesen stattdessen bei <http://www.rocky-beach.com/misc/aktuell/hoerspiele-spurinsichts.html#13062005> am 30.09.2006.]

⁹⁸ Vgl. : EUROPA: *F.A.Q. „Fragen, Fragen, nichts als Fragen ...“* (05.05.2006).

http://www.natuerlichvoneuropa.de/SID=sief09b5d67be9aca1e5169b6c3c8dbc/area_ddf/index.php am 30.09.2006.

Hörspielserie mit denselben Sprechern in den Hauptrollen geben.⁹⁹ Mit dem „weiteren Verhandlungspartner“ kann nur der KOSMOS Buchverlag gemeint sein, dessen Lizenznehmer SONY BMG bislang gewesen war und der ebenfalls um die Rechte an der Serie streitet. KOSMOS empört sich in einem elektronischen Schreiben an das unabhängige Fan-Forum www.Rocky-Beach.com über die Abspaltungsbestrebungen des EUROPA-Labels. Darin heißt es:

[...] Kosmos verfügt über weltweite Nutzungsrechte an 140 „Die drei ???“-Bänden, darunter 44 Bänden der US-Serie „The Three Investigators“. Sony BMG möchte aus dem Erwerb von zehn Robert-Arthur-Bänden Rechte zum Schaffen eigener Geschichten ableiten, die die vor fast vierzig Jahren von Kosmos eingeführte und seitdem konsequent gepflegte Reihe „Die drei ???“ in Frage stellen sollen.

Da das Gericht erst im Januar 2007 einen Verhandlungstermin angesetzt hat, will Sony BMG seinen eigenen Rechtsstandpunkt heute schon im Markt durchsetzen - und bewirkt durch seine undurchsichtige Politik wissentlich eine Schwächung der Marktstellung der „Die drei ???“. Kosmos ist für Gespräche nach wie vor sehr offen, um die für die Marktgeltung und alle Fans unbefriedigende Situation zu bereinigen, damit auch in Zukunft „Die drei ???“ im Sinne der erfolgreich in Deutschland gepflegten Linie einheitlich daherkommen.¹⁰⁰

Die Rechte am Serientitel *Die drei ???* bleiben in jedem Fall bei KOSMOS. Hier freut man sich, dass „[d]ie Buchreihe »Die drei ???« [...] trotz eines Rechtsverfahrens zwischen Kosmos und Sony BMG fortgesetzt“ wird.¹⁰¹ Das Bangen um die Absatzzahlen schwingt dennoch sehr vordergründig mit, wenn KOSMOS in derselben Presseinformation eindringlich „neue spannende Geschichten“ der „bekannte[n] und beliebte[n] Autoren“ verspricht, auf den Kultstatus der Geschichten und der „prägnanten schwarzen Cover“ verweist und mit einer „Überraschung für die große Fangemeinde“ aufwarten will. Im Mai dieses Jahres wurden bei EUROPA indes neue Tatsachen geschaffen. Anstatt abzuwarten, ob in dem an Januar 2007 geführten Rechtsstreit ein Nutzungsrecht des Serien-Namens für EUROPA bewirkt werden kann, wird eine Namensänderung des Titels beschlossen. Sie soll einer weiteren Verzögerung neuer Veröffentlichungen aufgrund markenrechtlicher Meinungsverschiedenheiten vorbeugen.¹⁰² Man hat ein neues Autorenteam gebildet, das sechs Folgen pro Jahr fertigen soll. Das Hörspielproduktionsteam unter Heikedine Körting bleibt ebenso erhalten, wie die

⁹⁹ Pressemitteilung EUROPAS: „Die drei ??? verabschieden sich von ihren Satzzeichen“ (18.04.2006), unter http://www.natuerlichvoneuropa.de/SID=sief09b5d67be9aca1e5169b6c3c8dbc/area_ddf/index.php am 30.09.2006.

¹⁰⁰ KOSMOS: Nachricht an www.rocky-beach.com (27.04.2006). Einzusehen unter <http://www.rocky-beach.com/misc/aktuell/hoerspiele-spurinsnichts.html#13062005> am 30.09.2006.

¹⁰¹ KOSMOS: *Presseinformation* vom 09.05.2006. Einzusehen unter <http://www.rocky-beach.com/misc/aktuell/hoerspiele-spurinsnichts.html#13062005>, zuletzt am 30.09.2006.

¹⁰² Nachträgliche Begründung der Titel-Änderung in einer Pressemitteilung SONY BMGs im September 2006. Einzusehen in: <http://www.rocky-beach.com/hoerspiel/dr3i-vorschau/dr3i-vorschau.html> am 30.09.2006.

Sprecher der drei Hauptrollen und des Erzählers. Die einst von Lore Puschert für die Übersetzungen gemachten Namensänderungen werden für die Hörspielserien rückgängig gemacht. Peter heißt mit Nachnamen nun nicht mehr Shaw, sondern Crenshaw. Justus ändert seinen Vornamen (zurück) zu Jupiter. Für den 13.10.2006 hat EUROPA einen neuen Veröffentlichungstermin angesetzt. Gleich drei Folgen auf einmal sollen dann unter dem neuen Seriennamen *Die Dr3i* und mit dem Untertitel *Neues aus Rocky Beach* erscheinen. Die ersten drei Geschichten *Das Seeungeheuer* (Folge 1; zweiteilig), *Die Pforte zum Jenseits* (2) und *Verschollen in der Zeit* (3) wurden von einem gewissen Hendrik Buchna verfasst. Auch André Minninger wird weiter als Autor für EUROPA arbeiten. Die anderen Autoren bleiben bei KOSMOS. Man beginnt die Folgenzählung wieder bei eins und hat zudem einen neuen (?) Grafiker beauftragt, der unter dem bedeutungsgeladenen Pseudonym Phoenix arbeitet. Dass man sich allerdings auch bei EUROPA um die Absatzzahlen sorgt, lässt eine Passage der Pressemitteilung vom September 2006 vermuten. Analog zu KOSMOS, der sich auf die unveränderten Cover und die bleibenden Autoren als Verkaufsargument berufen hatte beschwört man bei EUROPA das „gewohnte Hörgefühl“:

Das Sprecher-Team erzeugt nach wie vor das gewohnte Hörgefühl. Dazu Oliver Rohrbeck: „Nach den Aufnahmen der ersten drei Folgen kann ich sagen, dass sich alles noch genauso anfühlt, wie in den vergangenen 27 Jahren. Das Verhältnis zwischen den drei Detektiven ist geblieben, es wird nach wie vor die gleiche Stimmung zwischen uns erzeugt.“¹⁰³

Es bleibt abzuwarten, welche Auswirkung die Aufspaltung der Kult-Serie in eine separate Buch- und eine Hörspielserie haben wird. Die Vermutung, dass die Teilung schwächend auf die Kult-Bewegung wirken wird, liegt jedoch nahe. Als Aggressor in diesem Rechtsstreit muss wohl EUROPA angesehen werden. Die Profitfixiertheit, die seit jeher einen wichtigen, wenn nicht d e n wichtigsten Grundsatz im Selbstverständnis des Labels darstellt, und aufgrund derer die Hörspielserie überhaupt erst geschaffen wurde, könnte nun verantwortlich für die Vernichtung eines in Deutschland und der Welt nahezu einzigartigen Kulturphänomens werden.

Trotz der nunmehr 120 produzierten Hörspielfolgen, welche von den Fans allesamt gekauft und rezipiert werden, sind es doch hauptsächlich die ersten 39 Folgen mit der Musik von Carsten Bohn unter dem Pseudonym Bert Brac und mit der markanten, tiefen Stimme Peter

¹⁰³ Pressemitteilung SONY BMGs im September 2006. <http://www.rocky-beach.com/hoerspiel/dr3i-vorschau/dr3i-vorschau.html> am 30.09.2006.

Pasettis als Hitchcock und Erzähler, die Kultstatus genießen. Pasetti blieb der Serie zwar noch bis einschließlich Folge 64 erhalten, Bohns Musik jedoch nicht. Bohn zog in einen Rechtsstreit gegen das Label EUROPA wegen ausbleibender Tantiemenvergütungen. Als Folge dieses Rechtsstreits durfte EUROPA Bohns Kompositionen nach Folge 39 nicht mehr weiter verwenden und musste zudem die Nachauflagen der bisher produzierten Folgen mit anderer Musik neu abmischen.

Peter Pasetti erzählt die Geschichten und gibt gleichzeitig die Figur des Regisseurs Alfred Hitchcock, mit der die drei Fragezeichen befreundet sind bzw. die ihnen eine Art Mentor ist. (Nach dem Sprecherwechsel ist der Erzähler nur noch Erzähler und nicht mehr auch die Figur Hitchcock.) Während des Erzählens wahrt Pasetti die Distanz zum Erzählten. Er fordert – seine Allwissenheit – demonstrierend, die kindliche Hörerschaft explizit zum mitkombinieren auf, indem er sie auf bestimmte Details, Ungereimtheiten und Auffälligkeiten des jeweiligen Falles hinweist. Dies ist eine Eigenheit, die die Serie von anderen unterscheidet und die einen besonderen Reiz darstellt.

Das Detektiv-Team besteht aus Justus Jonas, Peter Shaw und Bob Andrews, die in dem kalifornischen Küstenstädtchen Rocky Beach leben und ermitteln. Justus Jonas ist der erste Detektiv und zeichnet sich durch überdurchschnittliche Intelligenz und sein immenses Wissen auf allen erdenklichen Fachgebieten aus. Das hat er sich zumeist angeeignet, was er gern und oft betont. Damit spornt er die Hörer zur Nachahmung an.¹⁰⁴ Im Unterschied zum Computer-Gehirn Karl aus der *TKKG*-Serie verfügt Justus auch über großes Kombinationstalent, also die Fähigkeit, sein Wissen auch anzuwenden. Bei *TKKG* muss Tarzan das Kombinieren übernehmen. Justus ist eine Waise und lebt bei seiner Tante Mathilda und Onkel Titus, die einen Gebrauchsgüterhandel führen. Hier ist auch das Detektivbüro der Jungen in einem alten ausrangierten Wohnwagen beherbergt, der aber mit allen technischen Raffinessen ausgestattet ist. Seinem äußeren Erscheinungsbild nach ist Justus übergewichtig. Seine Freunde ziehen ihn gern mit diesem Makel auf.¹⁰⁵ Trotz seiner Körperfülle, die in gefährlichen Situationen des Öfteren zum Hindernis wird,¹⁰⁶ ist Justus ausgesprochen mutig und selbstbewusst. Sein Ehrgeiz lässt es nicht zu, dass er von einem Fall ablässt, den er einmal angenommen hat. Justus verfügt über großes Redetalent. Er drückt sich mit Vorliebe kompliziert aus, verwendet

¹⁰⁴ Einmal verhilft z. B. Justus' Lektüre eines Kriminalromans den drei Fragezeichen zur Lösung des Rätsels. Vgl. : *Die drei ??? und der Karpatenhund*. (3), Quickborn 1979, 37'30''ff.

¹⁰⁵ Vgl. z.B.: *Die drei Fragezeichen – Angriff der Computerviren*. (56), Quickborn 1992, 13'07''. Hier zieht Peter den ein Bananen-Erdnussbutter-Sandwich essenden Justus auf:

„Ist das deine neueste Diät? Also damit geht der Speck nicht weg, Erster. Mach dir doch mal klar, wer Erdnüsse und Bananen frisst! – Elefanten.“

¹⁰⁶ *Die drei ??? und der unheimliche Drache*. (7), Quickborn 1979, 18'52'': *Justus (verzweifelt)*: Aber es geht nicht, ich bin zu fett!

Fachbegriffe und bedient sich dann eines herablassenden Tonfalls. Dieser Personalstil steht im Gegensatz zur von Peter und Bob verwendeten Umgangssprache. Justus steht gern im Mittelpunkt und referiert am Ende eines jeden Falles wie er auf die Lösung kam und welche Fehler die minder intelligenten Täter gemacht haben. Während der Ermittlungen jedoch spannt er seine Detektivkollegen gern auf die Folter, verrät seine Gedanken oft bis zur Auflösung des Falles nicht und treibt sie damit zur Weißglut. So kostet er seinen Intelligenzvorsprung gern und oft aus. Es ist nur zu verständlich, dass sich Peter und Bob als Ausgleich für diese Anflüge von Arroganz mit Neckereien bezüglich Justus' Körperfülle und Unsportlichkeit rächen müssen.

Peter, der zweite Detektiv, lebt mit seinen Eltern ebenfalls in Rocky Beach. Er ist der Sportlichste von den dreien. Während der Ermittlungsarbeit wird er entsprechend eingesetzt, erklimmt Fenster, Mauern, schwimmt und taucht, folgt Flüchtigen auf seinem Fahrrad, später mit dem Auto, das er genauso ‚sportlich‘ fährt. Er ist etwas langsamer im Begreifen. Seine Allgemeinbildung ist selbst für einen 14- bzw. 16jährigen geradezu katastrophal. Das hat aber für die kindlichen Hörer den Vorteil, dass sie sämtliche Fremdwörter und alles Hintergrundwissen genau erklärt bekommen, denn Peter muss es ja erklärt bekommen. Eine ähnliche Funktion erfüllt Klößchen in der *TKKG*-Serie. Peter ist trotz seiner körperlichen Begünstigung sehr ängstlich. Ist allerdings einer seiner Freunde in Gefahr, zögert er keinen Augenblick, ihm zu helfen.

Bob ist als dritter Detektiv verantwortlich für den Aufgabenbereich Recherchen und Archiv. Er ist dafür häufig in Bibliotheken und Zeitungsarchiven unterwegs. Natürlich trägt er eine Brille. Bob stellt ein gemäßigtes Element zwischen den Gegenpolen Justus und Peter dar. Bob ist weniger hektisch als Peter und auch weniger stur als Justus. Er ist außerdem beinahe so sportlich wie Peter und beinahe so gebildet und mutig wie Justus. Bob gleicht Peters übermäßige Ängstlichkeit und Justus Draufgängertum mit seiner Vernunft und Vermittlerfähigkeit aus. Seine Kollegen danken es ihm: Obwohl Bob sich nie in den Vordergrund drängt, hören Justus und Peter auf ihn, wenn er etwas zu sagen hat. Seine leise aber entschlossene Art hat etwas sehr Sympathisches und Einnehmendes. Dies und nicht zuletzt die Tatsache, dass Andreas Fröhlich ein Sprecher ist, der Bob sehr facettenreich erscheinen lässt, unterscheidet Bob vom konzeptionell ähnlich angelegten Karl von *TKKG*. Der ist jedoch als Figur blass und eigentlich entbehrlich.

Ab der Hörspielfolge 47, wenn die Figuren einen Alterssprung von 14 zu 16 Jahren vollziehen, werden auch ihre Charakterzüge etwas überarbeitet. Einerseits werden die typischen Eigenschaften der Gegenpole Justus und Peter bis zur Überzeichnung intensiviert

und hervorgehoben, also Justus' Verfressenheit und seine Unsportlichkeit sowie Peters Sportbegeisterung, Feigheit und Begriffsstutzigkeit. Andererseits wird aber die Charakterzeichnung aller drei Figuren auch differenzierter: Justus hat nun auch ein paar wirklich schlechte Eigenschaften. Seine Arroganz und Ehrgeizzerfressenheit wird herausgestellt und verlacht. Als komisches Element und *running gag* werden seine immer neuen Diät-Versuche eingeführt. Peter darf nun gelegentlich etwas Schlaues sagen und Justus auch einmal ‚auf dem Schlauch stehen‘. Bob bekommt einige neue Eigenschaften. Nachdem er seine Brille gegen Kontaktlinsen getauscht hat, ist er zum Frauenschwarm und Musikexperten avanciert.

Ständig wiederkehrende Nebenfiguren sind vor allem Justus' Tante Mathilda und – etwas seltener – sein Onkel Titus. Die Eltern von Peter und Bob spielen eine eher untergeordnete Rolle. Lediglich die Väter werden ab und an ihrer Berufe wegen interessant. Bobs Vater arbeitet bei der Zeitung, Peters Vater als Spezialist für Effekte beim Film. Hin und wieder entstehen daraus neue Fälle oder die Väter können den drei Detektiven bei der Aufklärung eines Falles helfen. Weitere wiederkehrende Figuren sind der extrem höfliche Chauffeur Morton mit seiner korrekten, nasalen Sprache, der es sich auch nach vielen gemeinsam durchstandenen Fällen und Verfolgungsjagden nicht nehmen lässt, die Jungen mit „die Herrschaften“ anzusprechen. Dann gibt es den kleinkriminellen Jugendlichen Skinny Norris, der den drei Fragezeichen zwar in keinsten Weise intellektuell gewachsen ist, ihre Ermittlungen jedoch immer wieder empfindlich zu stören vermag. Patrick und Kenneth sind ein irisches Brüderpaar, das auf dem Schrottplatz angestellt ist und dessen hauptsächliche Funktion es ist, die Jungen irgendwohin zu fahren. Zu Kommissar Reynolds haben die drei Detektive ein sehr freundschaftliches Verhältnis. Nachdem er in der späteren Phase der amerikanischen Folgen durch Inspektor Cotta ersetzt wurde, kommt er in den neueren Folgen deutscher Autoren ab und zu wieder vor, inzwischen pensioniert, aber immer noch gut mit den Jungen befreundet.

In dieser Serie gibt es kein solch plakatives Gut gegen Böse, wie es bei anderen, zum Beispiel der *Fünf Freunde*- und der *TKKG*-Serie, üblich ist. Die Verbrecher sind vielschichtiger dargestellt. Sie sind außerdem gerissen und es ist nicht sofort klar, bei welcher Figur es sich um einen ‚Bösen‘ handelt. Oft entpuppen sich scheinbar zwielichtige Gestalten als herzensgut¹⁰⁷ und scheinbar gute als die wahren Verbrecher.¹⁰⁸ So wird mit Vorurteilen gespielt. In dem international gesuchten Kunstdieb Victor Hugenay, dem die drei Detektive

¹⁰⁷ Z. B. Mr. Bentley in: *Die drei Fragezeichen und die singende Schlange*. (25), Quickborn 1981.

¹⁰⁸ Z. B. Professor Shy in: *Die drei ??? und der Phantomsee*. (2), Quickborn 1979.

immer wieder begegnen, findet Justus sogar so etwas wie einen ebenbürtigen Gegenspieler, der seinen Respekt verdient. Sein höfliches und friedliches Auftreten macht Hugenay zu einem Gentleman unter den Dieben. Auch Frauen sind in dieser Serie kriminell, was als außerordentliches Zeichen der Gleichberechtigung verstanden werden muss.¹⁰⁹ In anderen Serien kommen sie häufig nur als Opfer und seltener als Komplizinnen vor. Starke, gebildete Frauen sind bei den *Drei ???* keine Seltenheit. Neben der resoluten und befehlsgewaltigen Tante Matilda sind noch Allie Jamison und in späteren Folgen die querschnittsgelähmte Jelena Charkova zu nennen, die einen ernstzunehmenden Gegenpart zu Justus darstellen. Beide sind schlau, gerissen, mutig und nicht zuletzt aufmüpfig. Jelena ist außerdem sehr belesen und spielt begeistert die Geige. Justus mag beide Mädchen nicht, weil sie sich mit seiner Intelligenz, seinem Wissen und seiner Kombinationsgabe messen können.

Im Gegensatz zur *Fünf Freunde*-Serie, in der Ausländer – zumeist Zigeuner oder Amerikaner – klischeehaft gezeichnet sind, werden sie bei *Die drei ???* differenzierter dargestellt. Sie sind gleichermaßen als Bösewichte oder Sympathieträger vertreten. Ihre wichtigste Funktion ist jedoch die, dass sie die Exotik fremder Kulturen in die Serie einbringen.¹¹⁰

Die drei Detektive fangen keine Kleinkriminellen und Tagediebe, sondern decken Verbrechen großen Stils wie Bank- oder Kunstraube auf, die in irgendeiner Weise originell ausgeführt werden. Typisch für die Serie sind Rätsel, bei denen auch die Zuhörer mitraten können. Dies grenzt die Serie gegenüber anderen ab, die mehr auf das Bestehen von gefährlichen Situationen, verbunden mit einem hohen Grad an körperlicher und geringer geistiger Aktivität, ausgerichtet sind. Außerdem sind es immer wieder mysteriöse und übernatürlich anmutende Erscheinungen, die die Fälle eröffnen und den unverwechselbaren Gruseleffekt erzielen. Schließlich liegt derlei Erscheinungen aber immer eine ganz natürliche Erklärung zugrunde. Sie dienen oft dazu, ein Verbrechen zu verschleiern oder zu ermöglichen. Die Freude am Kombinieren und der Reiz des Lösens von Rätseln stehen im Vordergrund. Mit beinahe sportlichem Ehrgeiz sind die drei Detektive immer wieder aufs Neue bestrebt, ihre intellektuelle Überlegenheit unter Beweis zu stellen. Natürlich wollen die Jungen auch ihren Klienten helfen. Die drei Fragezeichen verstehen sich nicht als Moralapostel im Dienste der inneren Sicherheit, wie TKKG (Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby) das ganz offensichtlich

¹⁰⁹ Z. B. Die Psychologin Dr. Clarissa Franklin in: *Die drei Fragezeichen. Rufmord.* (99), Quickborn 2001. Dr. Cecilia Jones in: *Die drei Fragezeichen. Die Villa der Toten.* (114), Quickborn 2004. Amy Scream in: *Die drei ??? . Der Mann ohne Kopf.* (106), Quickborn 2002.

¹¹⁰ Z. B. die Kultur der Chinesen in: *Die drei ??? und der grüne Geist.* (8), Quickborn 1979.; der Indianer in: *Die drei ??? und das Volk der Winde.* (41), Quickborn 1987.; der Japaner in: *Die drei ??? und der verschwundene Schatz.* (22), Quickborn 1981.; von Tibet in: *Die drei ??? und der Schatz der Mönche.* (107), Quickborn 2002.

tun. Lediglich einige der schlechteren Folgen deutscher Autoren, wo es um Drogenmissbrauch und Ähnliches geht, lassen bisweilen einen anderen Eindruck entstehen. Wenn die drei Detektive in Gefahr geraten, wirken diese Situationen immer sehr ernst und bedrohlich, wenngleich eigentlich klar ist, dass den Protagonisten nichts passieren kann. In solchen Situationen gibt es dann keine flotten Sprüche und auch kein heldenhaftes Verhalten seitens der drei Jungen. In ihrer Welt würden weder Timmys Zähne noch Tarzans Karatekünste hilfreich sein. Die drei Fragezeichen schöpfen ihre Überlegenheit aus ihrer Intelligenz und Kombinationsgabe sowie einer exzellent funktionierenden Teamarbeit. Bei *Die drei ???* handelt es sich objektiv betrachtet um die anspruchsvollste Serie des Labels und eine der anspruchsvollsten auf dem gesamten Kinderhörspielmarkt, wenngleich ihre Qualität nicht gleich bleibend hoch war. Hervorragende Sprecherleistungen, viele originelle, vielschichtige Plots und komplexe, facettenreiche Figuren (auch ‚die Bösen‘!) machen die Serie aus. Der Hörer wird zum aktiven Miträtseln aufgefordert.

3.3 TKKG

Die *TKKG*-Serie wurde von der Büro- und Schulbedarf-Firma PELIKAN ins Leben gerufen. Ende der 70er Jahre hatte PELIKAN Umsatzeinbußen zu verzeichnen. Man hoffte mit der Produktion von Jugendbüchern für die Zielgruppe 7- bis 14jähriger ein zweites Standbein etablieren und später gewinnbringend Lizenzen verkaufen zu können, um die Popularität der Serie auch über andere Medien und Produkte zu steigern. Der Journalist Rolf Kalmuczak wurde als Autor beauftragt und begründete unter dem Pseudonym Stefan Wolf die Serie *Ein Fall für TKKG*. 1979 wurden die ersten fünf Bände auf der Frankfurter Buchmesse vorgestellt. Die Serie lief sehr erfolgreich an. Die Hörspiel-Lizenzen wurden an EUROPA vergeben, das 1981 die ersten vier Hörspielfolgen herausbrachte. Ab 1982 wurden Buchlizenzen für das Ausland, unter anderem nach Frankreich, Japan und Indonesien, verkauft. Von nun an trat *TKKG* seinen Siegeszug durch alle Medien an. Comics, Fernsehproduktionen, zwei Kinofilme (1991 und 2006), Schülerkalender und noch mehr wurden von der Serie produziert und vertrieben.¹¹¹ Seit der 90. Hörspielfolge (1994) schreibt Stefan Wolf auch die Manuskripte für die Hörspiele selbst. Zuvor hatte dies, wie bei den meisten EUROPA-Serien, H. G. Francis (Pseudonym für Hans Gerhard Franciskowsky) übernommen.

¹¹¹ Siehe hierzu: Meike Kaiser: *TKKG - eine populäre Kriminalserie für Kinder. Konzept und medienübergreifende Vermarktung*. unv. Diplomarbeit, Hochschule der Medien Stuttgart 2002.

Von Folge eins bis 56 übernahm Günther Dockerill den Part des Erzählers. Dann wurde er für drei Folgen von Eric Vaessen beerbt. Von Folge 61 bis 109 war Günter König die Erzählerstimme. Von Folge 110 bis heute ist es Wolfgang Kaven. Die Stimmen der Hauptfiguren sind über die Jahre gleich geblieben. Lediglich Gaby wurde zeitweilig (Folgen 44 bis 52) von Scarlet Lubowski gesprochen, als Veronika Neugebauer schulbedingt einige Zeit im Ausland verbrachte. Leider können die Sprecher nicht immer überzeugen. Vor allem Niki Nowotny als Karl und Veronika Neugebauer als Gaby betonen oft falsch. Nowotny kann zudem seinen bayerischen Dialekt kaum verbergen und Gabys Stimme ist über lange Strecken gleich bleibend weinerlich und nuancenarm. Sascha Draeger (Tarzan) und vor allem Manou Lubowski (Klößchen) spielen gut bzw. steigern sich im Laufe der Jahre sehr. Katastrophal sind oftmals die Sprecher der jugendlichen Nebenrollen. Die Sprache selbst ist in direkter Anlehnung an die Buchvorlagen alltagsnah gehalten. Es wird dabei aber Hochdeutsch gesprochen. Hier und da fließen Ausdrücke der Jugendsprache ein oder dessen, was der Autor dafür hält. So heißen die Lehrer „Pauker“, die Schule „Penne“¹¹² usw. Vor allem in den neueren Folgen fließen vermehrt vulgäre Ausdrücke in den Wortschatz ein. In Folge 78 wird die TKKG-Bande von aufgebrachten Verbrechern folgendermaßen beschimpft:

„[...] Dafür bezahlt ihr jetzt, ihr Schweine!“¹¹³

Ein andermal, in Folge 80, bedroht ein Krimineller eine alte Dame über das Telefon mit den Worten:

„Du bist ausgewählt, du alte Schlampe, als unser nächstes Opfer! Verstanden?“¹¹⁴

Auch wenn derlei Ausdrucksformen negativ gezeichneten Figuren zugeschrieben werden, erscheint die Verwendung derartig derber Ausdrücke im Genre des Kinderkrimis weder angebracht noch notwendig.

TKKG, das sind Tarzan, der sich ab Folge 38 Tim nennt, Karl, Klößchen und Gaby. Die Jungen sind 14, Gaby ist 13 Jahre alt. Alle vier besuchen die Klasse 9b der Internatsschule. Während Tarzan und Klößchen das Internat bewohnen, leben Karl und Gaby bei ihren Eltern in der Stadt. Die Stadt ist eine Millionenstadt, die Merkmale verschiedener deutscher Großstädte trägt. Dies soll allen Hörern eine Identifikation mit ‚ihrer‘ Stadt ermöglichen. In

¹¹² Vgl. z.B.: *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981, 17'07'', 18'04''.

¹¹³ *TKKG - Heißer Draht nach Paradiso*. (78), Quickborn 1991, 47'40''.

¹¹⁴ *TKKG - Weißes Gift im Nachtexpress*. (80), Quickborn 1992, 9'09''.

Folge 34 wird allerdings Berlin ausgeschlossen. Dort bedauert Gaby, dass ihre Freundin Susanne „nicht bei uns wohnt, sondern in Berlin“.¹¹⁵ Die meisten Folgen spielen im alltäglichen Umfeld der Kinder, also der Stadt, der Internatsschule, manchmal auch den Dörfern und Wäldern des Umlands. Einige wenige Folgen, die passenderweise auch zur Schulferienzeit erschienen sind, spielen auf Ferienreisen der TKKG-Bande im Inland¹¹⁶ sowie im westeuropäischen Ausland, zum Beispiel Österreich,¹¹⁷ Italien,¹¹⁸ der Schweiz¹¹⁹ und Griechenland¹²⁰. Einmal reisen TKKG, Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby, wegen eines aufzuklärenden Verbrechens sogar bis nach Tunesien.¹²¹

Tarzan, gesprochen von Sascha Draeger, ist der Anführer der Gruppe. Diese Hierarchie wird von allen anderen anerkannt. Er ist Halbweise, denn sein Vater starb vor 6 Jahren bei einem Autounfall. Sein richtiger Name ist Peter Timotheus Carsten. Die Mutter ist Buchhalterin in einer anderen Stadt und arbeitet hart, um das Internatsgeld für ihn aufzubringen. Tarzan ist groß, durchtrainiert, hat schwarze Locken und einen dunklen Teint, weshalb er des Öfteren für einen Ausländer gehalten wird.¹²² Seine Leidenschaft gehört dem Kampfsport. Er betreibt Judo und Karate und noch einige andere Kampfsportarten. Außerdem joggt er und fährt Rennrad. Seine Sportlichkeit schließt jedoch gute schulische Leistungen nicht aus. Tarzan ist ein Musterschüler und Lehrerliebling. Gewissermaßen ist Tarzan ein Streber wie er im Buche steht. Er hat eine vorzügliche Allgemeinbildung und ist derjenige in der Gruppe, der am besten zu kombinieren vermag. Daher entwickelt er in der Regel die Schlachtpläne und bestimmt die Vorgehensweise von TKKG. Tarzan verhält sich stets erwachsen und vernünftig. Vor allem Damen gegenüber ist er ein perfekter Gentleman. Wenn er jemanden nicht leiden mag, kann Tarzan aber auch sehr schlagfertig und provozierend sein. Alles in allem ist er ein Traumschwiegersonn, -Freund, -Kumpel, -Schüler, -Sportler und noch mehr. Seine Perfektion ist nur in kleinen Dosen erträglich. Als Chef von TKKG sieht es Tarzan als seine Aufgabe an, seine Freunde und vor allem Gaby mit seinen Kampftechniken zu beschützen. Diese gehorchen ihm im Gegenzug geradezu bedingungslos.

¹¹⁵ *TKKG - Vampir der Autobahn*. (34), Quickborn 1985, 0'30''.

¹¹⁶ *TKKG - Banditen im Palasthotel*. (27), Quickborn 1984.

¹¹⁷ *TKKG - Die Entführung in der Mondscheingasse*. (31), Quickborn 1984.; *TKKG - Der Teufel vom Waiga-See*. (60), Quickborn 1988.

¹¹⁸ *TKKG - Horror-Trip im Luxusauto*. (81), Quickborn 1992.

¹¹⁹ *TKKG - Heißer Draht nach Paradiso*. (78), Quickborn 1991.

¹²⁰ *TKKG - Die weiße Schmuggler-Jacht*. (38), Quickborn 1985.

¹²¹ *TKKG - Die Bettelmönche aus Atlantis*. (13), Quickborn 1982.

¹²² Von Herrn Seibold als „Spaghettifresser“ beschimpft klärt Tarzan diesen auf: „Im Übrigen bin ich kein Italiener. Ich hab zwar dunkles Haar aber so was gibt's auch nördlich der Alpen, Herr Seibold.“ [*TKKG – Angst in der 9a*. (6), Quickborn 1981, 11'42''.]

Karl Vierstein, gesprochen von Niki Nowotny ist die blasseste Figur von allen. Er hat eine Nickelbrille, die er bei Aufregung putzt, ist lang und dünn und wird Computer genannt, weil er so viel Wissen in sich abgespeichert hat und auch alles Neue mit seinem photographischen Gedächtnis sofort abspeichert. Seine in den Büchern noch umfangreicheren Wissensdemonstrationen wurden in den Hörspielen häufig weggekürzt. Karl darf meist nur Einfaches erledigen, wie bei Nachtaktionen ‚Schmiere‘ stehen, während Tarzan die spannenderen Dinge übernimmt.¹²³ Er ist ein verlässlicher Freund, der sich nie überraschend verhält oder durch wechselnde Launen auffiele. Karl geht größtenteils in seiner Funktion als Datenspeicher auf und sorgt gelegentlich für neue Fälle, weil er und seine Eltern (sein Vater ist Professor) in noblen Kreisen verkehren und viele Persönlichkeiten der Stadt kennen.

Klößchen, gesprochen von Manou Lubowski, heißt eigentlich Willi Sauerlich. Er ist Tarzans Mitbewohner auf der Internatsbude Adlerhorst, aber seine Eltern wohnen in einer Villa am Stadtrand. Er ist Sohn eines sehr reichen Schokoladenfabrikanten. Willis wichtigste Eigenschaften sind seine Verfressenheit und Leibesfülle. Folgerichtig ist er auch träge, sowohl was körperliche als auch geistige Aktivitäten angeht. Seine Lustlosigkeit und sein Bedürfnis nach Nahrungsmitteln, vor allem Schokolade, tut er immer wieder gern lautstark und übertrieben kund. Seine Freunde sind dagegen extrem genussfeindlich gezeichnet. Ganz anders als bei der *Fünf Freunde*-Serie wird das Essen hier als etwas Negatives dargestellt. So wird Klößchen von seinen ausnahmslos makellos schlanken Freunden, die sich nicht viel aus Essen machen, immer und immer wieder zu einem gesünderen Lebenswandel ermahnt. Szenen, in denen Essen als ein freudiges, geselliges Erlebnis dargestellt wird, existieren zwar, sind aber sehr selten. Als einziges TKKG-Mitglied ist Klößchen schlecht in der Schule. Er ist der Vorwand dafür, dass den jungen Hörern alle Fremdworte und schwierigen Sachverhalte erklärt werden. Tatsächlich hat Klößchen so gut wie keine positiven Eigenschaften. Deshalb ist er ständig dem Spott und der Kritik seiner Freunde ausgesetzt, was ihm aber offenbar nichts auszumachen scheint. Annette Bastian zieht Parallelen von Klößchen zurück zum Typus des Schelms, wie ihn zum Beispiel der Knappe Don Quijotes, Sancho Pansa, verkörpert.¹²⁴ Ihn zeichnen Beschränktheit und Treue gegenüber seinem Herren, im Falle Klößchens wäre das Tarzan, aus. Dennoch ist Klößchen ein guter Kumpel und verlässlich, wenn es darauf ankommt. Manchmal hat er sogar die zündende Idee, die den Fall der Lösung

¹²³ Z.B.: *TKKG - Alarm im Zirkus Sarani*. (10), Quickborn 1982.

¹²⁴ Bastian, ebd., S. 106.

näher bringt.¹²⁵ Oft nehmen ihn seine Freunde aber nicht sehr ernst, weil sie von ihm nur Scherze und witzige Sprüche gewohnt sind.

Gaby, gesprochen von Veronika Neugebauer, ist ein paar Monate jünger als die anderen. Wie Anne von der *Fünf Freunde*-Serie fällt ihr die Rolle des schutzbedürftigen ‚Kükens‘ zu. Gaby ist das hübscheste Mädchen der Schule. Natürlich muss sie dafür „langes Blondhaar und tiefblaue Augen mit dunklen Wimpern“¹²⁶ haben. Sie wird als Tarzans Freundin geführt. Diese Tatsache wird im Hörspiel sehr verkürzt dargestellt. Tatsächlich äußert sich ihre Liebesbeziehung nur in verschämtem Geschäker, wie beispielsweise in Folge sieben, als Tarzan Gaby sehr ungeschickt und verlegen eine Kette zum Geschenk macht.¹²⁷ In den neueren Hörspiel-Folgen wird die Liebelei der beiden etwas offensichtlicher. Gaby liebt alle Tiere, insbesondere aber ihren Cocker Spaniel Oskar. Weil sie sich von allen Hunden die Pfote geben lässt, ist ihr Spitzname „Pfote“. Auch Gaby ist sportlich und geht vor allem dem Schwimmsport nach. Ihr Vater ist Kommissar Glockner, der wichtigste erwachsene Helfer der TKKG-Bande. Diese und andere Beziehungen Gabys zu wichtigen Leuten und die in ihr hervorragend ausgeprägten weiblichen ‚soft skills‘, wie das Vertrauen von Leuten gewinnen und gut zuzuhören zu können, machen sie zu einem unentbehrlichen TKKG-Mitglied. Außerdem hat Gaby ein hervorragendes Gedächtnis. Sie scheint die ganze Verbrecherkartei ihres Vaters im Kopf zu haben, wodurch Karls Rang als „Computer“ etwas geschmälert wird. Gaby lehnt sich halbherzig gegen das ihr ständig aufgedrängte Rollenbild des schwachen und daher von gefährlichen Aktivitäten ausgeschlossenen Mädchens auf, doch stellt sie es nie als solches infrage. Sie erkennt es beispielsweise als vernünftig an, dass sie bei einer Konfrontation mit bewaffneten Wilddieben nicht dabei sein darf. Sie findet lediglich Vernunft langweilig.¹²⁸ Folgender Disput zwischen Gaby und Tarzan zeigt deutlich, dass Gaby es als gegeben hinnimmt, dass Mädchen nicht zu nächtlichen Aktionen mitgehen dürfen. Ähnlich wie bei George aus der *Fünf Freunde*-Serie klingt hier kein Infragestellen der weiblichen Rolle, sondern eher das Bedauern, kein Junge zu sein, an. Anders als George richtet sich Gaby aber doch in ihrer weiblichen Rolle ein.

Gaby: [...], aber das geht ja wieder nicht. Verdammter Mist! Man hat nur Nachteile, wenn man ein Mädchen ist: Immer ist alles zu gefährlich und man darf nachts nicht mehr raus.

¹²⁵ Z.B.: *TKKG - Die Nacht des Überfalls*. (35), Quickborn 1985. Klößchen kommt darauf, dass das entführte Baby Nicole Teil eines Bankraubplans ist. Erst nach geraumer Zeit hört ihm Tarzan überhaupt zu.

¹²⁶ Vgl. : *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981, 5'38''.

¹²⁷ Vgl. : *TKKG - Rätsel um die alte Villa*. (7), Quickborn 1982, 7'25''.

¹²⁸ Vgl. : *TKKG - Das leere Grab im Moor*. (3), Quickborn 1981, 10'45''.

Tarzan: Ja, ja. Du hast aber auch Vorteile.

Gaby: Nenn mir einen!

Tarzan: Tja, hm ... Ja, du brauchst Dich später nicht zu rasieren!

Gaby: Einen Vorteil hat es wirklich ein Mädchen zu sein.

Tarzan: So?

Gaby: Ich bin nicht so doof wie ihr.¹²⁹

Es erscheint tatsächlich sinnvoll, Gaby von gefährlichen Aktionen auszuschließen, denn sie gerät schon bei Tageslicht und der Verrichtung alltäglichen Aktivitäten regelmäßig in Gefahr und muss selbst für eine Kinderkrimiserie unverhältnismäßig oft gerettet und aus den Händen von Entführern befreit werden. Sie ist Tarzans einziger schwacher Punkt und somit das ideale Druckmittel. So behindert Gaby mindestens ebenso oft die Ermittlungen, wie sie dabei hilft, wenn sie sich wieder einmal ein Gesicht oder einen Namen aus der Verbrecherkartei von ihrem „Papi“ gemerkt hat. Andrea Wegener bewertet Gaby und die Protagonistinnen des Autors, Stefan Wolf, generell als lediglich schmückendes Beiwerk:

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch schnell, dass diese vorgeblichen Protagonistinnen so gut wie nie die Initiative ergreifen. Was sie sagen, ist meistens trivial und für die Detektivarbeit nie besonders brauchbar, und wo sie in Erscheinung treten, verkomplizieren sie den Fall häufig nur, weil sie sich entführen lassen oder den „Haupthelden“ sonstwie von der Verbrecherjagd ablenken. [...] ihre Bedeutung für die Handlung liegt offensichtlich in ihrer bloßen dekorativen Präsenz und in ihrer Beziehung zum betont männlichen Hauptakteur.¹³⁰

Wolf vermittelt ein sehr konservatives Frauenbild. Das wird auch bei anderen Frauenfiguren deutlich. Positive Frauenfiguren sind generell Variationen von Gabys Charakter. Sie alle sind höchst gesetzestreu, fleißig, kinder- und tierlieb, fürsorglich, bescheiden und von natürlicher Schönheit. Frauen, die diese Kriterien nicht erfüllen, erweisen sich in der Regel früher oder später als kriminell. Kriminelle Damen, die aber diese Eigenschaften aufweisen, sind durch unglückliche Umstände zu Verbrecherinnen geworden und lassen sich von TKKG

¹²⁹ *TKKG - Das Paket mit dem Totenkopf*. (4), Quickborn 1981, 25'13''.

¹³⁰ Andrea Wegener: „... mit genauer Beobachtung und weiblicher Intuition“? *Protagonistinnen in zeitgenössischen Kinder- und Jugendkrimis*. In: Petra Josting/ Gudrun Stenzel (Hg.): *Auf heißer Spur in allen Medien. Kinder- und Jugendkrimis zum Lesen, Hören, Sehen und Klicken*. Beiträge Jugendliteratur und Medien, 54. Jg. 13. Beiheft, Weinheim 2002, S. 64.

bekehren.¹³¹ Stark geschminkte und oft rothaarige Frauen sind Gangsterbräute oder leichte Mädchen.¹³²

TKKG haben die Werte ihrer Gesellschaft restlos verinnerlicht und verfechten sie mit Inbrunst. Zivilcourage wird von ihnen geradezu exzessiv gelebt und propagiert. Wachsam bewegen sie sich in ihrer Umwelt und reagieren auf jede Ungerechtigkeit, deren Zeuge sie werden. Sie bieten immerzu ihre Hilfe an, ohne dafür jemals eine Belohnung zu erwarten. Bekommen sie eine angeboten, nehmen sie diese erst an, nachdem sie sie „vergeblich abzuwehren“ versucht haben.¹³³ TKKG sind selbstbewusste Kinder, die sich eigenständig in ihrer Stadt bewegen, öffentliche Verkehrsmittel nutzen und keine Berührungsängste gegenüber Fremden und Erwachsenen kennen. Sie gehen gegen jede Art von Verbrechen vor. Besonders wütend werden sie bei Vergehen an Tieren oder der Natur.¹³⁴ Was die Tiere angeht, so wird bei Wolf eine ähnliche Auffassung wie bei Blyton deutlich. Wolf lässt seine Figur Karl sogar sagen:

„[...] Nicht jeder, der Tiere mag, ist automatisch OK. Aber wer Tiere schlecht behandelt, der gehört unter polizeiliche Aufsicht!“¹³⁵

Des Weiteren sind es Drogenmissbrauch und -handel, die TKKG mit besonderer Leidenschaft bekämpfen. Viele Folgen widmen sich *e x p l i z i t* den Themen Drogenhandel, Beschaffungskriminalität oder Doping im Sport.¹³⁶ Auch in anderen Folgen finden sie am Rande Erwähnung. Gegen das Rauchen und Alkoholkonsum, vor allem bei Jugendlichen, treten TKKG rigoros ein und sprechen sich bei jeder Gelegenheit dagegen aus.¹³⁷

Die verschiedensten Verbrechen werden von TKKG in Eigeninitiative aufgeklärt und die Täter der Polizei übergeben: Diebstähle, Schutzgelderpressungen, Sektenverbrechen, Entführungen, Drogenhandel, aber auch terroristische Operationen, moderner Sklavenhandel und sogar Morde. Die Palette der Untaten ist groß, einzig Kindesmisshandlung und

¹³¹ Z. B. Fräulein Putz in: *TKKG - Kampf der Spione*. (23), Quickborn 1983.

¹³² Z. B. die Bankraubkomplizin Ute Fläming, die von Gaby folgendermaßen beschrieben wird: „Die Frau sieht sehr gut aus, etwa dreißig, rotbraunes Haar, schlank, blaues Kostüm. Ihr Gesicht war ziemlich stark geschminkt. [...]“ in: *TKKG – X7 antwortet nicht*. (16), Quickborn 1982, 7’40’’.

¹³³ Vgl. : *TKKG- Anschlag auf Silberpfeil*. (42), Quickborn 1986, 38’30’’.

¹³⁴ Entsprechende Folgen sind z.B.: *TKKG - Wilddiebe im Teufelsmoor*. (32) 1985.; *TKKG - Auf der Spur der Vogeljäger*. (8), Quickborn 1982. ; *TKKG - Die Opfer mit der kühlen Schnauze*. (93), Quickborn 1995.

¹³⁵ *TKKG - Bestien in der Finsternis*. (48), Quickborn 1987, 9’13’’.

¹³⁶ Z. B. *TKKG - Das Paket mit dem Totenkopf*. (4) Quickborn 1981.; *TKKG - Todesfracht im Jaguar*. (47), Quickborn 1987.; *TKKG - Weißes Gift im Nachtexpress*. (80), Quickborn 1992. *TKKG - Todesgruß vom gelben Drachen*. (56), Quickborn 1988. u.v.m.

¹³⁷ Vgl. z.B.: *TKKG - Der blinde Hellseher*. (2) Quickborn 1981, 6’57’’.; *TKKG - Anschlag auf Silberpfeil*. (42), Quickborn 1986, 24’44’’.

Sexualverbrechen werden ausgespart. Das will man den Kindern wohl nicht zumuten. Außerdem sind dies wohl die einzigen Vergehen, bei deren literarischer Verarbeitung keine Wende ins Humoristische, wie sie bei *TKKG* häufig vorgenommen wird, mehr möglich ist. In den Folgen 5 und 14 werden die pädophilen Neigungen zweier Herren sehr offensichtlich angedeutet und als verachtenswert kritisiert. Herr Jeske will mit Gaby, die ihn interviewen will, zunächst Sekt trinken und macht ihr dann zweideutige Angebote:

Jeske: Das heißt, du kommst wieder? Ich ... äh ... würde dein Taschengeld aufbessern, wenn du ..., viel Geld würd' ich dir ...

Gaby: Jetzt muß ich gehen. [...] ¹³⁸

Ähnlich verhält es sich mit Herrn Ströyer. Auch er bietet den Kindern zunächst Alkohol an. Dann muss Tarzan feststellen:

„Der hat sie doch nicht alle! Habt ihr gesehen, dass er rot wurde, als er Gaby gesehen hat? Ein erwachsener Mann!“ ¹³⁹

Es kommt jedoch zu keinen entsprechenden Handlungen. In beiden Fällen wird die Person schließlich, wie ersatzweise, eines anderen Verbrechens überführt. Eigentlich ist es geradezu erstaunlich, dass Gaby nie sexuell missbraucht wird, obwohl man sie dutzendfach entführt. Immer wieder drohen die entsprechenden Ganoven an, Gaby das Haar abzuschneiden oder ihr das Gesicht zu zerschneiden oder zu tätowieren, was natürlich ebenfalls nie in die Tat umgesetzt wird. Diese Formen der Zerstörung der körperlichen und seelischen Integrität einer Person weisen aber gewisse Parallelen zu sexueller Gewalt auf und könnten als Metaphern dafür verstanden werden.

Die Einstellung TKKGs zur Gewalt im Allgemeinen ist zwiespältig. Sie wird einerseits verachtet, wenn sie sich gegen Leben und Eigentum unbescholtener Bürger richtet. Als Mittel der Justiz und sogar der Selbstjustiz wird sie hingegen nicht nur toleriert, sondern auch propagiert. Tarzans Kampfsport-Können, das er immer wieder gern bei Begegnungen mit Ganoven demonstriert, spornte sehr viele Kinder unter den Hörern an, in entsprechende Vereine einzutreten. Der Einsatz von Gewalt durch Tarzan bleibt unkritisiert und wird zudem durch die Untermalung mit flotter Musik und flotten Sprüchen verharmlost. ¹⁴⁰ Dieser

¹³⁸ *TKKG - Der Schlangemensch.* (14), Quickborn 1982, 28'15''.

¹³⁹ *TKKG - Das Phantom auf dem Feuerstuhl.* (5), Quickborn 1981, 12'00''.

¹⁴⁰ Z. B. *TKKG - Das Geiseldrama.* (26), Quickborn 1984, 22'42''. Klößchen kommentiert hier spöttisch den Faustkampf Tarzans mit einem Verbrecher wie ein Kommentator beim Boxen.

verharmlosende Umgang mit der Gewalt ist das einzige politisch unkorrekte Element der Serie und macht gleichzeitig den größten Teil ihres Unterhaltungswertes aus. Vielen Eltern dürfte in der Serie die Mahnung zu Vorsicht zu kurz kommen. Vor allem Tarzan verhält sich, als wäre er unverwundbar. Es ist jedoch wenig glaubwürdig, dass er alle Gegner mit den von ihm so meisterlich beherrschten Kampftechniken problemlos niederstreckt. Wahrscheinlicher wäre, dass Tarzan einfach niedergeschossen würde. Feigheit wird von Tarzan, Karl und Gaby als moralische Schwäche verpönt, was an Klößchen immer wieder deutlich gemacht wird. Leichtsinnig bringen sich die Kinder immer wieder in gefährliche Situationen und provozieren die Gegner verbal. Mut und Hybris gehen hier eine enge Bindung ein.

Der volle Titel der Serie lautet *Ein Fall für TKKG*. Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby sprechen auch selbst von den Gegenständen ihrer Ermittlung als Fällen. Tatsächlich weisen die Erlebnisse der TKKG-Bande aber Merkmale sowohl des Falls als auch des Abenteuers auf. Abenteuer zeichnen sich durch ein besonderes Erlebnis außerhalb der gewohnten Erfahrungswelt einer Person aus.¹⁴¹ Sie sind durch ein großes Maß an Zufälligkeit gekennzeichnet. Der Begriff ist zudem eng mit dem der Reise verbunden, wie die Abenteuer des Odysseus oder *âventiuren*-Dichtungen des Mittelalters, wie die Erlebnisse des Iwein (Hartmann von Aue), zeigen. Der Held begibt sich zwar absichtsvoll auf Abenteuerfahrt. Was ihm begegnet, ist jedoch ungewiss. Er findet sich unvorbereitet in bestimmte Situationen geworfen, auf die er reagieren und in denen er sich bewähren muss. Etymologisch betrachtet geht das Wort „Fall“ auf die Vorstellung des Würfelfalls zurück,¹⁴² was besonders in Ableitungen wie Glücks- oder Unglücksfall deutlich wird. In ihm ist also noch eine gewisse Zufälligkeit enthalten. Mit einem Kriminal-Fall ist jedoch eher eine bestimmte Sachlage bzw. Angelegenheit, ein Geschehnis, Vorkommnis, oder Vorfall gemeint, deren bzw. dessen Hergang und Zustandekommen aufzuklären ist. Derjenige, der sich mit einem Fall beschäftigt, tritt bewusst und absichtsvoll in den Ermittlungsprozess ein. Dieser selbst ist durch ein Höchstmaß an Organisation gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den drei Fragezeichen sind TKKG kein Detektivteam. Sie nennen sich vielmehr eine Bande. Diese Bezeichnung ist auch unzutreffend und beruht wohl eher auf einer *Marketing*-Entscheidung. Mit einer Bande werden traditionell kriminelle Aktivitäten assoziiert. Bei *TKKG* soll damit wohl eher die anti-subversive Geisteshaltung der Mitglieder verschleiert und ihnen der Hauch des Verwegenen gegeben werden. TKKG sind weder kriminell, noch aufrührerisch. Doch fehlt dem Zusammenschluss von Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby auch das Offizielle. Sie

¹⁴¹ Vgl. : Karl-Dieter Bunting/ Ramona Karatas: *Deutsches Wörter-Buch*. Chur/ Schweiz 1996, S. 14.

¹⁴² Duden (Hg.): *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 3. Aufl., Mannheim 2001, S. 203.

sind Freunde, verstehen sich aber selbst nicht als Detektivteam, das Aufträge annimmt. Stattdessen kommen TKKG, wie bei Abenteuern üblich, stets zufällig (bislang 152 Mal) mit den kriminellen Geschehnissen in Berührung, weil sie entweder die geschädigten Personen oder deren Anverwandte kennen, oder zufällig vor Ort sind. Sobald das geschehen ist, planen Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby die Überführung der Bösewichte jedoch absichtsvoll und akribisch. Sie führen Recherchen, Befragungen, und Beschattungen durch und stellen den zu Überführenden Fallen. All das sind typisch detektivische Vorgehensweisen bei Fällen. Das Motiv der Reise, wie es bei Abenteuern üblich ist, ist nur gelegentlich gegeben. In der Regel spielen die Geschichten im gewohnten Alltagsumfeld der Kinder. TKKG steht keine umfangreiche Detektivausrüstung wie den drei Fragezeichen mit ihrem Detektivbüro als Firmensitz, dem Labor, der Werkstatt, und ihren Visitenkarten zur Verfügung. Doch auch sie haben eine relativ konstante Aufgabenteilung: „Tarzan ist der Kopf des Ganzen“.¹⁴³ Er kombiniert und treibt die Ermittlungen maßgeblich voran, erteilt Befehle und organisiert die Ermittlungen. Karl liefert Faktenwissen. Gaby hält über ihren Vater einen engen Kontakt zur Polizei. Klößchen ist der Witzbold der Truppe, trägt zu Ermittlung aber wenig bei. Bei der *TKKG*-Serie kann man weder von Abenteuerlust, wie bei *Fünf Freunde*, noch von einer Lust am Rätseln und intellektuellem Kräfteressen, wie bei *Die drei ???*, sprechen. Für sie steht vielmehr das Bestreben, die innere Sicherheit zu wahren, im Vordergrund. Unter Berücksichtigung all dessen muss man die Geschichten Tarzans, Karls, Klößchens und Gabys wohl als Fälle bezeichnen, die allerdings stark durch den für Abenteuer typischen Faktor des Zufalls geprägt sind.

Der *TKKG*-Welt liegt ein sehr plakatives und polarisierendes Gut-Böse-Denken zugrunde. Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby sind sich immer sofort einig, zu welcher der beiden Kategorien von Mensch eine neue Bekanntschaft gehört. Gute Menschen sind innerhalb dieser Logik dadurch gekennzeichnet, dass sie körperlich schön sind und sich Personen, Tieren und der Natur gegenüber respektvoll verhalten. Solchen Personen gehört die uneingeschränkte Zuneigung und Wertschätzung von Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby. Kriminelle Personen sind ebenso leicht zu erkennen. Ihre unharmonische, grobschlächtige Physiognomie und Haltung verrät sie in der Regel sofort. Nicht selten sind ‚die Bösen‘ auch körperlich deformiert oder beeinträchtigt. So beschreibt eine Zeugin einen Betrüger so:

¹⁴³ Vgl. altes Anfangslied, z.B.: *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981.

„Verbrecherisch sah er aus, verbrecherisch! Er hatte ein böses Gesicht. [...] Schwarze Haare, sehr dicht, eine niedrige Stirn und Froschaugen. Sie quollen weit vor. Und ein ganz rotes Gesicht hatte er.“¹⁴⁴

Typisch ist, dass von der TKKG-Bande Verdächtige immer gleich einen Spitznamen bekommen, der sich auf körperliche Merkmale bzw. ihre Makel bezieht, z. B. Knubbelnase, Boxernase oder Froschgesicht.¹⁴⁵ Das dient zur Belustigung der Hörer und ist ihrem Bedürfnis nach einem Gefühl von Überlegenheit gegenüber den Erwachsenen zuträglich. Es verfestigt aber auch die stereotype Annahme in ihren Köpfen, man könne Kriminellen ihr Böse-Sein äußerlich ansehen. Obwohl er sie selbst praktiziert, macht sich Stefan Wolf in Folge zwei mit Hilfe der Figur Tarzan über die Physiognomik als Mittel zur Beurteilung des Charakters eines Menschen lustig:

Gaby: Also ihr könnt sagen, was ihr wollt: Er sieht aus wie der typische Kidnapper.

Tarzan (sarkastisch): Klar. Stechende Augen, pockennarbige Haut, das haben die alle.¹⁴⁶

Die richtigen Namen der Verbrecher sind meist nicht schmeichelhafter. Sie sind kakophonisch im Klang und mitunter geradezu aufdringlich ‚sprechend‘. So heißt beispielsweise ein sich als Hellseher ausgebender Scharlatan Otto Biersack, ein krimineller Tierpräparator heißt Herr Schlitzer und ein dubioser Autohändler Waldemar Bleifuß.¹⁴⁷ Aber auch positive oder neutrale Figuren haben sprechende Namen, die auf ihr Wesen, ihren Beruf oder ähnliches verweisen. Eine Schneiderin heißt zum Beispiel Jutta Tählohr (engl. *tailor* = Schneider).¹⁴⁸

Der Anteil an Ausländern unter den Verbrechern ist ausgeglichen mit dem an positiv gezeichneten Ausländerfiguren.¹⁴⁹ Oft zeichnen sich Verbrecher auch durch eine raue Redeweise, Sprachfehler wie Lispeln und durch Sprechen im Dialekt aus. Dialekt wird bei Wolf mit Eigenschaften wie Unkultiviertheit, Unredlichkeit, Dummheit oder mindestens Naivität in Verbindung gebracht. Beispielsweise einige Schlägertypen in Folge 36 sprechen

¹⁴⁴ TKKG - *Hundediebe kennen keine Gnade*. (29), Quickborn 1984. 6’48’’.

¹⁴⁵ TKKG - *Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981.; bzw. TKKG - *Das Paket mit dem Totenkopf*. (4), Quickborn 1981.; bzw. TKKG - *Hundediebe kennen keine Gnade*. (29), Quickborn 1984.

¹⁴⁶ TKKG - *Der blinde Hellseher*. (2), Quickborn 1981, 8’53’’.

¹⁴⁷ TKKG - *Der blinde Hellseher*. (2), Quickborn 1981.; TKKG - *Auf der Spur der Vogeljäger*. (8), Quickborn 1982.; TKKG - *Crash-Kids riskieren ihr Leben*. (91), Quickborn 1995.

¹⁴⁸ TKKG - *Die Entführung des Popstars*. (96), Quickborn 1996.

¹⁴⁹ So gibt es zum Beispiel unter Italienern ‚Gute‘ [z. B. TKKG - *Angst in der 9a*. (6), Quickborn 1981. TKKG - *Hinterhalt im Eulenforst*. (67), Quickborn 1990.] und ‚Böse‘ [z. B. TKKG - *Angst in der 9a*. (6), Quickborn 1981. TKKG - *Heißer Draht nach Paradiso*. (78), Quickborn 1991.].

Sächsisch und wirken dadurch sehr belustigend.¹⁵⁰ In Folge 42 wird ein Erpresser durch seinen Dialekt überführt. Tarzans Äußerung über den „Späßdialekt, den komischen, aus [s]einer Heimatstadt“ legt nahe, dass Dialekte im Allgemeinen als Ausdruck höchster Primitivität und Verderbtheit zu verstehen sind.¹⁵¹ Außer vielen Ganoven spricht auch Gabys naive und leichtsinnige Freundin Susanne im Berliner Dialekt¹⁵², außerdem Sauerlichs hilfsbedürftiger Besuch aus Dresden¹⁵³.

Da die Kriminellen derart als Untermenschen dargestellt werden, ist auch respektloses Verhalten ihnen gegenüber gerechtfertigt. So freundlich und zuvorkommend TKKG allen unbescholtenen Personen gegenüber auftreten, so gehässig und herablassend verhalten sie sich gegenüber Kriminellen oder mutmaßlichen Kriminellen. Dieses Verhalten ist sicher nicht vorbildlich, steigert aber den Unterhaltungswert der Serie.

Meike Kaiser macht vier Kategorien von Gegenspielern aus, denen sich alle in den mittlerweile 152 Folgen vorkommenden Kriminellen einordnen lassen.¹⁵⁴ Da ist zunächst der Typus des professionellen, durchtriebenen Ganoven mit der weißen Weste.¹⁵⁵ Im Gegensatz zu ihm steht der Typus des Kleinganoven, der aus Gewohnheit Verbrechen begeht und sich mit seinesgleichen im kriminellen Milieu bewegt.¹⁵⁶ Als Drittes gibt es den unfreiwilligen Verbrecher, der unverschuldet in kriminelle Machenschaften verwickelt wird, aber besserungswillig ist.¹⁵⁷ Den letzten Typus stellen die meist jugendlichen Schläger und Motorradrocker dar. Sie treten in Gruppen auf und sind in der Regel nicht in das organisierte Verbrechen verwickelt, sondern terrorisieren wo immer sie auftauchen ihre Umwelt und betätigen sich anderweitig kriminell.¹⁵⁸ Zu diesen vier Kategorien wäre noch die des Gelegenheitsverbrechens hinzuzufügen. Immer wieder kommen auch Personen vor, die bisher nicht straffällig geworden sind, aber, wenn auch ohne Vorsatz, aufgrund bestimmter äußerer Umstände nun die Möglichkeit wittern, sich auf illegalem Wege zu bereichern und diese

¹⁵⁰ *TKKG - Das Geschenk des Bösen*. (36), Quickborn 1985, 17'39''.

¹⁵¹ Vgl. : *TKKG - Anschlag auf Silberpfeil*. (42), Quickborn 1986, 39'05''.

¹⁵² *TKKG - Vampir der Autobahn*. (34), Quickborn 1985.

¹⁵³ *TKKG - Weißes Gift im Nachtexpress*. (80), Quickborn 1992.

¹⁵⁴ Kaiser, ebd., S. 26 f.

¹⁵⁵ Beispiele für diesen Typus sind Prof. Pauling in: *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981.; Museumsdirektor Leckler in: *TKKG - Der Gauner mit der „Goldenen Hand“*. (66), Quickborn 1989.

¹⁵⁶ Beispiele für diesen Typus sind Wolfram Watzl in: *TKKG - Alarm im Zirkus Sarani*. (10), Quickborn 1982.

oder Detleff Egge in: *TKKG - Das Paket mit dem Totenkopf*. (4), Quickborn 1981

¹⁵⁷ Beispiele dafür sind Herr Dürmeyer in: *TKKG - Der Schlangemensch*. (14), Quickborn 1982.; oder Herr Grünke in: *TKKG - Kampf der Spione*. (23), Quickborn 1983.

¹⁵⁸ Zu diesem Typus gehört die Schlägergang in: *TKKG - Angst in der 9a*. (6), Quickborn 1981.; oder die Motorradgang der „Höllengel“ in: *TKKG - Der Schatz in der Drachenhöhle*. (19), Quickborn 1983.

spontan nutzen.¹⁵⁹ Gelegentlich gibt es Mischformen. Wolf hängt zudem einer Art naturalistischer Vererbungslehre der Kriminalität an. Zwar finden einige kriminelle Individuen nach verbüßter Strafe auf den Weg der Tugend zurück,¹⁶⁰ häufig sind jedoch nicht nur Individuen nicht besserungsfähig, sondern ganze Familiengenerationen der Kriminalität verfallen.¹⁶¹ Anders als den drei Detektiven begegnen TKKG nie denselben Verbrechern mehrmals. Sie werden nicht als Personen betrachtet, sondern als beispielhafte Fälle behandelt. Oft sind es haarsträubende Zufälle und unglaubliche Gedächtnisleistungen von Tarzan, Karl oder Gaby, welche die Überführung möglich machen.

Meike Kaisers Ansicht, die TKKG-Freunde seien „Identifikationsfiguren“ und „vier ganz normale Jugendliche, die auf der Seite des Guten stehen“, kann die Verfasserin nicht teilen.¹⁶² Zumindest Tarzan, Karl und Gaby zeichnen sich durch die Abwesenheit schlechter Eigenschaften aus. Es handelt sich bei ihnen deshalb um geradezu uninteressante Figuren, über die der Rezipient eigentlich nichts erfahren möchte und über die es auch nichts zu erfahren gibt. Alle negativen Charaktereigenschaften vereinigt Klößchen in sich. Gerade das macht ihn als Figur der Serie unentbehrlich. Klößchens Verfressenheit und seine gelegentlichen Angstanfälle sorgen wenigstens zeitweilig für Erfrischung und Auflockerung, erschöpfen sich aber über kurz oder lang auch. Zudem wird Klößchen in der Gruppe nicht ernst genommen und lediglich immerfort als eine Art wandelndes Negativbeispiel vorgeführt. Tarzan, Karl und Gaby sind im Gegensatz zu Klößchen fehlerlos. Sie denken und handeln wie eine Person. Lediglich ihre Talente unterscheiden und ergänzen sich. So kommt es auch nie zu Auseinandersetzungen oder Interessenskonflikten innerhalb der Gruppe. Bei den beiden zuvor vorgestellten Serien geschieht das dagegen schon. So wendet sich George zeitweilig von ihren Freunden ab, weil sie nicht einverstanden mit deren Freundschaft zu Herrn Roland ist,¹⁶³ oder Peter widersetzt sich Justus' gefährlichen Anweisungen¹⁶⁴. Stets gehen die einzelnen Gruppenmitglieder gereift und die Gruppe als Ganzes gestärkt aus solchen Situationen hervor. Bei der TKKG-Bande geschieht so etwas nicht. Die ewige Eintracht und Tadellosigkeit von Tarzan, Karl und Gaby trägt nicht nur maßgeblich zur Spannungsarmut der Serie bei, sondern lässt die Figuren auch artifiziell wirken. Da sie aber keine Fehlentscheidungen treffen oder schlechte Charaktereigenschaften bei ihnen zu Tage treten,

¹⁵⁹ Zu dieser Gruppe wäre der Trittbrettfahrer Erwin Bachwinkel zu zählen, der sich an einer Entführung bereichern will, die er nicht begangen hat. In: *TKKG - Mädchenraub im Ferienhaus*. (106), Quickborn 1997.

¹⁶⁰ Z. B. Herr Dürrmeyer in: *TKKG - Der Schlangemensch*. (14), Quickborn 1982.

¹⁶¹ Z. B. die Gangsterfamilie um Oma Pauline in: *TKKG - Heißer Draht nach Paradiso*. (78), Quickborn 1991.; oder: Vater und Sohn Seibold in: *TKKG - Angst in der 9a*. (6), Quickborn 1981.

¹⁶² Kaiser, ebd., S. 25 f.

¹⁶³ Vgl. : *Fünf Freunde auf neuen Abenteuern*. (21), Quickborn 1983.

¹⁶⁴ Vgl. : z.B.: *Die drei ??? und der unheimliche Drache*. (7), Quickborn 1979, 20'42''.

aus denen heraus sich dann Probleme ergeben würden, die zu lösen sind, oder die gar die erfolgreiche Lösung der Kriminalfälle gefährden würden, kann es auch keine Entwicklung der Figuren geben. Aus diesem Grund sind Tarzan, Karl und Gaby als Vorbilder ungeeignet und können auch nicht zu Identifikationsfiguren werden. Sie sind zu perfekt.

Zusammenfassend lässt sich die *TKKG*-Serie als eine Serie mit extrem starken pädagogischen Ambitionen beschreiben, denen allerdings die angewandten Unterhaltungselemente Gewalt und Komik entgegenlaufen. Schulischer Fleiß, Zivilcourage, Gesetzestreue, Gesundheitspflege, Tier- und Naturliebe, Aktiv sein anstatt passiven Freizeitbeschäftigungen nachzugehen und nicht zuletzt ein traditionelles geschlechterspezifisches Rollenverhalten werden propagiert. Die Geschichten sind nicht im eigentlichen Sinne spannend, da meist von Anfang an klar ist, wer die Gegenspieler sind und auch daran, dass *TKKG* am Ende gewinnen wird, kommen im Laufe der Handlung keine ernsthaften Zweifel auf. Der Unterhaltungswert liegt in den flotten Sprüchen der Kinder, ihrer Überheblichkeit gegenüber den Gegnern und den Keilereien zwischen dem stets überlegenen Tarzan und den Gegnern. Anders als die *Fünf Freunde*- oder die *Drei ???*-Serie verzichtet *TKKG* bewusst auf Exotik. Durch den Einbezug des Schulalltags und die Ansiedlung der Handlung in einer typischen deutschen Millionenstadt soll den Rezipienten Gelegenheit zur Identifikation gegeben werden. Die unnatürliche Vollkommenheit der drei Charaktere Tarzan, Karl und Gaby hat jedoch den gegenteiligen Effekt. Der große Erfolg der Serie steht im umgekehrten Verhältnis zu ihrem mäßigen Unterhaltungswert, erklärt sich aber vermutlich durch das Fehlen alternativer Angebote deutscher Autoren von höherer Qualität und höherem Unterhaltungswert.

4 Kontinuität als Spezifisches Merkmal der EUROPA-Serien

Die Kinderhörspielserien bei EUROPA zeichnen sich durch Kontinuität auf vielen Ebenen aus. So besteht eine Art Kohärenz zwischen nahezu allen Produktionen des Labels, besonders aber den drei wichtigsten Serien *Fünf Freunde*, *Die drei ???* und *TKKG*.

4.1 Regie

Die wichtigste Person für die EUROPA-Hörspielproduktionen ist zweifelsohne Heikedine Körting. Die noch heute praktizierende Rechtsanwältin und Expertin für Urheberrecht (!) kam über ihren späteren Ehemann Andreas Ernst Beurmann, dem Mitbegründer und für das Ressort Wort verantwortlichen Produzenten, zu EUROPA. Nachdem sie noch während des

Jurastudiums erstmals 1969 aushilfsweise für ein selbst geschriebenes Hörspiel Regie geführt hatte, übernahm sie 1973 hauptberuflich die Hörspielregie bei MILLER INTERNATIONAL. Ihr Schaffenspensum ist immens. Bereits 1987 erhielt sie einen Eintrag als „[e]rfolgreichste Märchenregisseurin“ im Guinnessbuch der Rekorde. Sie hatte zu diesem Zeitpunkt bereits 1165 Hörspiele produziert, 89 Goldene- und 8 Platin-Schallplatten erhalten.¹⁶⁵

Vor Körting hat es einige andere Hörspielregisseure bei EUROPA gegeben. Sieglinde Dziallas, die damalige Lebensgefährtin Beurmanns, führte 1966-68 unter dem Pseudonym Claudius Brac für EUROPAs Wortproduktionen Regie. Ihr sind die ersten wichtigen Kontakte zu renommierten Schauspielern wie Hans Paetsch, Benno Gellenbeck, Peter Folken und Marga Maasberg zu verdanken. Nach ihrem plötzlichen Tod verfasste Konrad Halver zwischen 1968 und 1972 die Skripte und führte Regie. Unter seinen etwa 75 Hörspielproduktionen sind besonders die sehr gelungenen Hörspiel-Adaptionen der *Winnetou*-Romane von Karl May hervorzuheben. Dagmar von Kurmin übernahm nach Halvers Weggang für kurze Zeit die Regie. Von ihren Produktionen ist jedoch lediglich *Moby Dick*, nach Herman Melville, bemerkenswert.

Seit 1973 herrscht bei EUROPA die Ära der Heikedine Körting. Sie hält bis heute an. Keine andere Person hat die Entwicklung des Labels EUROPA und die der gesamten kommerziellen Kinderhörspiellandschaft im deutschsprachigen Raum so maßgeblich beeinflusst wie sie. Bei allen drei untersuchten Serien führte Körting Regie. Bei den fünf Freunden übernahm sie zudem die Hörspielbearbeitung.

4.2 Bearbeitung

Kontinuität herrscht auch bei der Hörspielbearbeitung der zumeist literarischen Texte. Viele der Bearbeitungen nahm die Regisseurin Heikedine Körting selbst vor. Der zweite wichtige Bearbeiter war H. G. Francis. Francis alias Hans Gerhard Franciskowsky verfasste einen Großteil der Manuskripte zu *Die drei ???*, *TKKG* und einigen anderen bei EUROPA erschienenen Hörspielserien. Dies tat er wohlgerne neben seinem Schaffen als Autor. Er schrieb hunderte der *Perry Rhodan*-Romane und noch viele andere Science Fiction-Erzählungen, verfasste daneben einige Kinderbücher, Drehbücher und eine große Anzahl an populärwissenschaftlichen Zeitungsartikeln. Ende der 80er Jahre löste André Minninger H. G. Francis in seiner Funktion als Bearbeiter bei EUROPA ab. Von nun an verfasste Minninger, der auch einer der Autoren der *Die drei ???*-Bücher ist, eine Vielzahl der

¹⁶⁵ Vgl.: *Das neue Guinness Buch der Rekorde 1987*. Deutsche Ausgabe. Frankfurt a. M. 1986, S. 280 f.

Hörspielmanuskripte. Die Bearbeiter der einzelnen Serien blieben stets zumindest über einen längeren Zeitraum konstant.

4.3 Sprecher

Für die Sprechrollen in den Hörspielen wurden namhafte Schauspieler der deutschen Bühnen und des Films gewonnen. Aufgrund der guten Kontaktpflege, vor allem durch die Regisseurin Heikedine Körting, gelang es EUROPA, die Stimmen langfristig an das Label zu binden und immer wieder für neue Sprechrollen zu verpflichten. Einige dieser prominenten Sprecher sind beispielsweise Hans Paetsch, Peter Pasetti, Will Quadflieg, Horst Frank, Lutz Mackensy, Hans Clarin, Judy Winter, Katharina Brauren oder Gisela Trowe. Die Sprecher der kindlichen Hauptfiguren waren aber für die Hörer mindestens ebenso wichtig. Das beste Beispiel dafür sind die Besetzungen der *Drei ???*- und der *TKKG*-Serie, die tatsächlich bis heute gleich geblieben sind und ohne die kein Fortbestehen der Serien möglich wäre. Bei diesen beiden Serien lernte EUROPA offenbar aus der Erfahrung, die das Label mit der *Fünf Freunde*-Serie gemacht hatte. Dort waren nach dem (ersten) Wechsel des Sprecherpersonals für die Rollen der Protagonisten 1988 die Absatzzahlen empfindlich eingebrochen.

Die Sprecherstimmen wiederholen sich in den verschiedenen Folgen derselben Serie aber auch in den verschiedenen Serien des Labels. Ein und dieselbe Stimme kann in der einen Folge einer als ‚gut‘ gekennzeichneten Figur angehören, in einer anderen Folge einer ‚bösen‘ Figur.¹⁶⁶ Manchmal kommen sogar dieselben Stimmen innerhalb einer Folge vor. Dann ist die Stimme für eine der beiden Figuren verstellt oder wird mit einem Akzent oder Dialekt gesprochen.¹⁶⁷ In den Sprecherinformationen auf der Rückseite des Covers erscheint dann entweder zu einer der beiden Rollen überhaupt keine Information oder für eine Rolle wird als Sprechername ein Pseudonym oder einfach ein erfundener Fantasie-Name angegeben. Hinter

¹⁶⁶ So beispielsweise Geschehen mit der Stimme Benno Sterzenbachs, der in *Fünf Freunde im Burgverlies* [(3), Quickborn 1978.] den raubeinigen aber liebenswerten Großvater spricht, in der Folge *Fünf Freunde im Zeltlager* [(2), Quickborn 1978.] aber einen rücksichtslosen Schmuggler. Ein anderes Beispiel ist die Stimme des Sprechers Andreas von der Meden. Er spricht in der Folge *Fünf Freunde als Retter in der Not* [(4) Quickborn 1978.] den wackeren, tier- und kinderlieben Piloten Jeff Thomas und in der Folge *Fünf Freunde im alten Turm* [(9), Quickborn 1980.] den missratenen Sohn einer bedauernswerten alten Dame. Es gäbe noch viele weitere Beispiele aus dieser wie aus den anderen Serien.

¹⁶⁷ Beispielsweise spricht Harald Pages in der Folge *Fünf Freunde und ein Zigeunermädchen* [(8), Quickborn 1979.] nicht nur Onkel Quentin, sondern auch den Entfesselungskünstler Kautschuk, allerdings mit österreichisch-tirolerischem Dialekt. Für diese Rolle erfindet EUROPA den Fantasie-Sprechernamen Lorenzo Gemma, der im Einleger abgedruckt ist. Es könnte sich hierbei um eine sarkastische Anspielung auf die GEMA, die Einrichtung zum Schutze der Künstlerinteressen handeln. Dorothea Schuster gibt in derselben Folge sowohl die Tante Fanny als auch Jos Tante (mit Akzent) und die Kartenverkäuferin im alten Turm (mit verstellter Stimme). Sie bekommt keinen Fantasienamen, ist aber auch nur für eine Rolle im Einleger erwähnt. Joachim Wolff spricht in *Fünf Freunde machen eine Entdeckung* [(14), Quickborn 1981.] den alten Lukas und ebenso einen Dieb wertvoller Kunstschatze. Hier ist keiner der beiden in der Sprecherliste angegebenen Namen Wolffs wirklicher.

einem Pseudonym können sich bei EUROPA von Mal zu Mal andere Sprecher verbergen. Besonders häufig wird das Pseudonym Hans Meinhardt verwendet. Es wurde unter anderem von Andreas Beurmann persönlich gebraucht, wenn er den Onkel Titus bei der *Drei ???*-Serie gab. Pseudonyme sind bei der GEMA angemeldet, reine Fantasie-Namen selbstverständlich nicht. Vielleicht sollte durch derlei Maßnahmen die Tatsache verschleiert werden, dass hier dieselben Sprecher mehrere Rollen übernommen hatten, weil es ein unprofessionelles Licht auf das Label hätte werfen können. Damit hätte man die Intelligenz der Hörer aber beleidigt. Wahrscheinlicher ist, dass die Verwendung von Fantasie-Namen und Pseudonymen ein juristischer Kniff ist, um Tantiemen einzusparen. Das Erstaunlichste an der Tatsache, dass dieselben Sprecher mehrere Rollen entweder innerhalb einer Serie aber auch innerhalb einer Folge übernehmen, ist, dass sich die kindlichen Hörer offenbar nicht daran stören. Es ist davon auszugehen, dass dieselben Kinder mehrere Folgen derselben oder verschiedener Serien zeitnah konsumierten. Entweder erkannten sie die wiederholt verwendeten Stimmen nicht als dieselben oder es gelang ihnen, sich schnell auf die neue Situation, die das gerade laufende Hörspiel vorgab und die neue Figur, die von der Stimme vorgestellt wurde, einzustellen.

4.4 Musik

Einen weiteren nicht gering zu schätzender Kontinuitätsfaktor für die Hörspiele stellte die Musik dar. Heikedine Körting bescheinigt ihr sogar, mindestens so wichtig zu sein, wie die Stimme des Hauptsprechers.¹⁶⁸ Besonders deutlich wird dies angesichts des Aufsehen erregenden Rechtsstreits, in den sich EUROPA 1986 begeben musste und der bis 1995 andauerte.¹⁶⁹ Kläger war der Musiker Carsten Bohn, dessen Kompositionen für insgesamt 173 Hörspiele als Hintergrundmusik verwendet wurden. Von ihm stammt unter anderem die Titelmusik der *Fünf Freunde* sowie die Hintergrundmusik der Folgen neun bis 21, weiterhin die gesamte alte Musik der *Die drei ???*-Serie (Folgen eins bis 39) und die alte Musik für *TKKG* (Folgen eins bis 32).¹⁷⁰ Neben Bohn arbeiteten noch einige andere Komponisten für das Label, unter ihnen auch der EUROPA-Produzent Andreas E. Beurmann höchst

¹⁶⁸ Nicolas Haaf: Interview mit Heikedine Körting-Beurmann und Prof. Dr. Andreas Beurmann: „*Ein Interview mit dem schreienden Wecker*“, am 22.11.2002 in Hamburg aufgezeichnet, das Interview führte Nicolas Haaf, In: Ders.: *Musik als Mittel der Dramaturgie. Hörspielmusik für Kinder und Jugendliche Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre*. unv. Diplomarbeit Musik Lehramt, Hamburg 2003, S. 33.

¹⁶⁹ Vgl. Gerd Alfer: *Millionen-Märchen*. FOCUS, Nr. 10/ 1997, S. 216 ff. In: http://focus.msn.de/F/FC/FCH/fch.htm?para=?showt:client/focus/focus/j1997/ql/m03/t03/s216/001_.dcs am 10.6.2005. Danach kostenpflichtig unter: <http://archiv.focus.msn.de/>, Suchbegriff: „Carsten Bohn“ am 30.09.06.

¹⁷⁰ Vgl. Carsten Bohns Homepage: <http://www.bignote.de/> am 30.09.2006.

persönlich. Doch Bohns Kompositionsstil prägte die Hör-Erfahrung der „Kassettenkinder“-Generation am nachhaltigsten.¹⁷¹ Um GEMA-Gebühren einzusparen, wurden auf Plattenhüllen und Kassetten-Covern frei erfundene Komponistennamen, beispielsweise Phil Moss, abgedruckt. Bohn wurde für seine Dienste lediglich eine Tagespauschale von 250 Mark gezahlt, Tantiemen an den verkauften Kassetten mit seinen Kompositionen erhielt er nicht. Nachdem Bohn den Rechtsstreit gewonnen hatte, mussten alle alten Hörspielfolgen, in denen seine Musik vorkam, neu abgemischt werden. Besonders erwachsen gewordene Hörer, die sich beim Eintreten ins Teenager-Alter von ihren Hörspielen getrennt hatten und später wieder eine Sammlung aufbauen wollten,¹⁷² waren enttäuscht, als sie die vertrauten Kassetten von damals verändert vorfanden. Es waren immer noch dieselben Stimmen, dieselben Worte, die gleichen Geräusche. Der Verlust der Musik ihrer Kindheit wurde von vielen Herangewachsenen jedoch als geradezu tragisch empfunden und ausgiebig in den Internetforen besprochen und betrauert.

Die einzelnen Musikstücke wurden nicht exklusiv für eine bestimmte Szene eines bestimmten Hörspiels komponiert, sondern in vielen verschiedenen Serien immer wieder verwendet. Zwar hatte jede Serie ihre eigene Anfangsmelodie, manchmal auch mit Liedtext, alle anderen Einspielungen wurden jedoch universal genutzt. In einem Interview gibt der EUROPA-Produzent Andreas Beurmann an, für die musikalische Abmischung der Hörspiele mit Musik aus einem sehr umfangreichen Archiv¹⁷³ von Musikstücken zu schöpfen, welches er über die Jahre angelegt und immer mehr ausgebaut und erweitert habe. Die meisten Stücke dieses Archivs seien eigens für EUROPA aufgenommen und für die Aufnahmen der Musikstücke hohe Kosten aufgewendet worden. Große, renommierte Orchester, wie die London Philharmoniker mit 100 bis 150 Musikern habe man dafür engagiert.¹⁷⁴ Das Archiv enthält alles nur Vorstellbare, angefangen bei den Standards der klassischen Musik (hier lag nach Aussagen Beurmanns zumindest anfangs die Absicht zugrunde, Kinder erstmals mit klassischen musikalischen Werken in Berührung zu bringen, bzw. das Gehör an den Klang klassischer Musik zu gewöhnen),¹⁷⁵ über zeitgenössische Pop- und Rockmusik, bis hin zu futuristischen Synthesizer-Klängen und neuerdings auch rein elektronischer Musik.¹⁷⁶

¹⁷¹ Begriff nach Annette Bastian, ebd., S. 145.

¹⁷² Vgl. Bastian, ebd., S. 88 f.

¹⁷³ Beurmann: „[...] wir versuchen Musik – sprich klassische, romantische Musik – von höchster Qualität einzusetzen. Ich habe ein Riesen-Archiv dafür, alles selbst aufgenommen, mit großen Orchestern, eigentlich in der ganzen Welt.“ [Haaf: „*Ein Interview mit dem schreienden Wecker*“. Ebd., S. 31.]

¹⁷⁴ Ebd., S. 32.

¹⁷⁵ Beurmann: „Ich hatte ursprünglich mal den edukativen Faktor im Kopf.“ [Vgl. Haaf, ebd., S. 31.]

¹⁷⁶ Beurmann: „Ein solches Archiv setzt sich zusammen aus, wie gesagt, der ganzen Klassik über Popmusik, Rockmusik bis hin zur Sologitarre, Mundharmonika, bis zum Nagelklavier – aus allem. Und auch aus

Geordnet ist das Archiv unter anderem auch nach der dramaturgischen Einsetzbarkeit der Musikstücke, also bestimmten Stimmungen, welche die jeweilige Musik ausdrückt bzw. die beim Hörer hervorgerufen werden soll.¹⁷⁷

Hier wird bereits eine der wichtigsten Funktionen von Musikeinsatz im Hörspiel deutlich: Musik steigert die Einfühlung des Zuhörers in das Geschehen, indem sie Emotionen fördert, die zur Stimmung der jeweiligen Szene passen, welche mit der entsprechenden Musik untermalt ist. Natürlich kann Musik auch kontrastiv eingesetzt werden und damit ironisierende oder anderweitig verfremdende Effekte erzielen. Bei EUROPA und den anderen Verlagen für kommerzielles Kinderhörspiel ist jedoch der stimmungsunterstützende Einsatz die Regel. So werden beispielsweise Grusel-Effekte, wie sie vor allem bei der *Drei ???*-Serie häufig Stilmittel sind, ganz entscheidend durch entsprechende Musik getragen.¹⁷⁸ Der erschreckende Anblick von etwas oder die Gefahr einer Situation hätte in der Beschreibung durch die Erzähler- und Dialogstimmen allein keine solch starke Wirkung, wie mit der Unterstützung durch Musik.

Die Musik dient jedoch auch ganz praktisch zur Gliederung des Hörspiels in Szenen und Sinnabschnitte, zur Überleitung und Rhythmisierung des Hörspiels. Den Einsatz der Musik zur Strukturierung des Hörspiels und zur gefühlsmäßigen Intensivierung der darin dargestellten Ereignisse kritisieren beispielsweise Rogge & Rogge als stereotyp und daher nicht wertvoll. Man sieht hier offenbar die Entwicklung sowohl des musikalischen wie auch des dramaturgischen Verständnisses des Kindes gefährdet.¹⁷⁹ Es gibt jedoch auch noch eine Vielzahl andere Aufgaben, welche die Musik im Hörspiel erfüllen kann. Diese werden im kommerziellen Kinderhörspiel jedoch nur sehr eingeschränkt genutzt. Für die eingehende Untersuchung der Aufgaben von Musik in kommerziellen Kinderhörspielserien sind die

selbstgebastelten Sachen. Also, sehr viel haben wir auch immer selber gemacht, indem man musikalisch alles missbraucht hat – ob man nun in die Klaviersaiten Picker hineinwirft – was man jetzt mit Synthesizern schön machen kann; oder auf Gitarrensaiten gequitscht, das haben wir früher gemacht, diese ganzen Gruselgeräusche [...].“ [Ebd., S. 33.]

¹⁷⁷ Frage Nicolas Haaf: „Haben Sie das Archiv nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet – wie z. B. nach Gruselhörspielen?“

Heikedine Körting-Beurmann: „Ein bißchen. Eine Weile habe ich, als wir mal sehr, sehr viel gemacht haben, alles herausgesucht, was sich gefährlich anhört, was schnell ist, Verfolgungsmusiken, liebeliche Musik: Sie sind im Wesentlichen alle durchsortiert.“

Nicolas Haaf: „Nach dramaturgischer Einsetzbarkeit?“

Heikedine Körting-Beurmann: „Das ist schon wichtig, ansonsten fällt es auch schwer, darauf zuzugreifen.“ [Ebd., S. 33.]

¹⁷⁸ Das trifft unter anderem auf das mehrmals verwendete Gruselthema in der Folge *Die drei ??? und der Super-Papagei* [(1), Quickborn 1979, z. B. 1'10''] zu oder die geradezu mit Gruselmusik getränkte Folge *Die drei ??? und das Gespensterschloß* [(11), Quickborn 1980.].

¹⁷⁹ Rogge & Rogge, ebd., S. 19.

Arbeiten von Johannes Baptista Rodermond (2002)¹⁸⁰ und Nicolas Haaf (2003)¹⁸¹ beispielhaft. Es handelt sich in beiden Fällen um Diplomarbeiten. Haaf untersucht in seiner Arbeit den Musikeinsatz nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ. Nach einigen theoretischen Vorüberlegungen nimmt er die detaillierte Untersuchung einer einzigen Hörspielfolge aus der Serie *Die drei ???* vor. Er unterzieht die Folge *Der Superpapagei* einer minutiösen Analyse,¹⁸² die vorbildlich und gewinnbringend ist. Sie gibt nicht nur Aufschluss über die verschiedenen Verwendungsarten von Musik in dem Hörspiel, sondern untersucht auch Häufigkeit und Dauer mit der die Musik verwendet wird. Diese Informationen sind für das Verständnis der Wirkung der Musik essentiell. Haaf stellt sich der aufwendigen Arbeit und zeigt, dass der Anteil von Musik am Hörspiel sehr beachtlich ist. In dem Hörspiel kommen auf eine Gesamtspieldauer von 48'15'' immerhin 13'24'' Musikspielzeit. Das entspricht einem musikalischen Anteil von ca. 27,8%, also mehr als einem Viertel an der Gesamtspieldauer. Nun machen aber Dialogsequenzen in der Folge ca. 96% des Hörspiels aus. Es ist also nur ein sehr geringer Teil des Hörspiels reine Musik. Die meiste Zeit wird sie von Dialog und Geräuschen überblendet.¹⁸³

Johannes Baptista Rodermond legt dagegen zunächst die allgemeinen Funktionen, welche Musik in kommerziellen Kinderhörspielserien haben kann, dar und versucht sie dann in jeweils einer Folge der Serien *Die drei ???*, *TKKG* und *Benjamin Blümchen* aufzuspüren.¹⁸⁴ Im Zuge dessen erfasst er den Grad der Erfüllung (ob ganz, teilweise oder nicht erfüllt) möglicher Funktionen der Musik im Hörspiel in einer Tabelle. Diese Methode lässt nur sehr grobe Abstufungen zu und erfasst nur zuvor aufgenommene Funktionen der Musik. Dem einzelnen Hörspiel wird sie nicht völlig gerecht. Zudem wird der für eine umfassende Wirkungsbeschreibung unerlässliche Aspekt der quantitativen Musikverwendung bei Rodermond völlig außer Acht gelassen. Die breitere Anlage der Untersuchung ist jedoch auch positiv, da sie eher Verallgemeinerungen zulässt.

Was den qualitativen Musikeinsatz im kommerziellen Kinderhörspiel angeht, kommen Haaf und Rodermond jedoch zu ähnlichen Ergebnissen. Haaf erkennt die grundlegende Verwendung der Musik zur Einführung in das und zur Hinausführung aus dem Hörspiel, zur Untermalung der Dialogszenen und zur Überleitung. Hier sei die Musik in ihrer Funktion mit

¹⁸⁰ Johannes Baptista Rodermond: *Die drei ??? & Co. Über die Bedeutung von Musik in Kinder- und Jugendhörspielserien*. unv. Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der 1. Staatsprüfung im Fach Musik an der Universität Bremen 2002.

¹⁸¹ Nicolas Haaf: *Musik als Mittel der Dramaturgie. Hörspielmusik für Kinder und Jugendliche Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre*. unv. Diplomarbeit Musik Lehramt, Hamburg 2003.

¹⁸² Vgl. Haaf, ebd., S. 15 ff.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 20 u. 15 ff.

¹⁸⁴ Vgl. Rodermond, ebd., S. 39 ff.

einer Drehbühne vergleichbar. Haaf weist in dem untersuchten Hörspiel eine spannungssteigernde Wirkung der Musik nach und erkennt ebenfalls einen leitmotivischen Einsatz einzelner Musikstücke, wenn dieser auch nicht konsequent durchgehalten wird.¹⁸⁵ Es handelt sich zwar in der Regel nicht um tatsächliche Leitmotive im Wagnerschen Sinne, musikalische Sequenzen wiederholen sich aber und begleiten eine bestimmte Figur oder sich wiederholende Ereignisse.¹⁸⁶ Allein ist die Musik nur als Anfangs-, Schluss- und Überleitungsmusik zu hören. Ansonsten untermalt sie Szenen. Rodermond betont die Bedeutsamkeit vor allem der Titelmusik, denn sie schafft nicht nur einen Übergang von der Realität in die Hörspielwelt und stimmt darauf ein, sie sorgt zudem für den bei Serien wichtigen Wiedererkennungseffekt.¹⁸⁷ Wie Haaf, der die Überleitungsmusik von einer Szene zur anderen mit einer Drehbühne verglich, stellt Rodermond die Ähnlichkeit mit der Funktion des Bühnenvorhangs heraus. Neben dem leitmotivischen Musikeinsatz weist Rodermond auch die Existenz barocker musikalischer Figuren in der Hörspielmusik nach.¹⁸⁸

4.5 Geräusche

Bei den Geräuschen ist die Kontinuität besonders auffallend. Annette Bastian schildert ihre Kindheitserfahrungen mit der „Stimme“ des Hundes Timmy aus der *Fünf Freunde*-Serie.

[...]schon in jungen Jahren ist uns aufgefallen, dass Timmy eigentlich nur aus vier verschiedenen Geräuschen besteht: aus einem lauten Bellen, einem etwas leiseren Kläffen, einem zaghaften Winseln und – wenn es ihm richtig schlecht geht – aus einem herzerreißenden Heulen.¹⁸⁹

Die Bell-Geräusche wurden unter die Dialoge der fünf Freunde gemischt. Außer Timmy gab es nur noch eine weitere Hundestimme, die meist so etwas wie eine kleine Promenadenmischung darstellen sollte. Wie das Hundebellen war und ist bei EUROPA jedes Geräusch standardisiert und immer gleich und das über Jahrzehnte und Seriengrenzen hinweg. Der Medienwissenschaftlerin und -pädagogin Claudia Peinecke ist daher Recht zu geben, wenn sie behauptet:

¹⁸⁵ Vgl. Haaf, ebd., S. 22f.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 25.

¹⁸⁷ Vgl. Rodermond, ebd., S. 32 f.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 39 ff.

¹⁸⁹ Vgl. Bastian, ebd., S. 57.

Die billig produzierten Kinderkassetten-Serien [...] sind durch Standardisierung von Geräuschen (und Stimmen) und durch Geräuschüberladung gekennzeichnet, die die Einbildungskraft der jungen Hörer/ innen nicht gerade fördern.¹⁹⁰

EUROPA schuf auf diese Weise für seine Hörer aber auch einen abgeschlossenen Mikrokosmos mit einer zwar vielfältigen, im Einzelfall jedoch stark begrenzten Anzahl von Geräuschen. Es gibt nur e i n „Feuerprasseln“, nur e i n „Laufen-auf-Kiesuntergrund“, nur e i n e n „abfahrenden Lastwagen“, nur e i n „Türknarren“ und so weiter. Die Geräusche sind zwar meist authentisch, aber dennoch überdeutlich und oft lauter als in der Realität und in ihrer Gleichförmigkeit unnatürlich. Aufgrund der medialen Eigenart des Hörspiels muss alles hörbar gemacht werden, auch in der Realität leise Vorgänge oder Lebewesen. Deshalb knarrt im EUROPA-Kinderhörspiel jede Tür, Hunde bellen ständig, gelaufen wird meist auf steinigem Grund und alle Fahrräder quietschen – und das wohlgemerkt auch immer auf die gleiche Art und Weise. Aber ein Laster kann auch anders klingen, eine Tür kann anders oder gar nicht knarren, ein Feuer anders prasseln und ein Hund kann auch einmal leise sein. Durch die Standardisierung des EUROPA-Geräuscharchivs, das für jedes Geräusch genau eine Endlostonspur beherbergt, wird eine Art Über-Natürlichkeit erreicht, die zugleich tröstlich und besorgniserregend ist. Tröstlich ist sie, weil die Standardisierung dem Hörer Vertrautheit und Sicherheit gibt. Er kann sich in der vertrauten Geräuschwelt geborgen fühlen. Andererseits verbildet gerade diese Standardisierung das kindliche Gehör. Mehr noch: Für einige Kinder mögen ihre Medien-Erfahrungen die einzigen bzw. die ersten Erfahrungen sein, die sie bezüglich mancher Dinge machen. Vielleicht hat das betreffende Kind noch nie einen Löwen gesehen (und gehört). Jetzt hört es einen im Hörspiel.¹⁹¹ Natürlich brüllt der Löwe fürchterlich. In einem solchen Fall wird das künstliche Geräusch zum echten werden, da es den ersten, oder häufigsten *Input* beim Kind darstellt. Die echte Realität kann dann nur noch ein schwacher Abklatsch der Hörspielgeräuschwelt sein. Die Löwen aus dem Zoo sind in den Ohren des Kindes dann gar keine richtigen Löwen, weil sie eben die meiste Zeit völlig leise sind.

Generell werden im kommerziellen Kinderhörspiel zu viele Geräusche eingesetzt, die eben jene vertraute Atmosphäre schaffen. Leisen Tönen und besonders der Stille wird wenig Raum gelassen. Sie ist jedoch von großer Wichtigkeit für die Rhythmisierung und den Spannungsaufbau innerhalb des Hörspiels. Nach Heinz Schwitzke ist in der Stille sogar

¹⁹⁰ Edith Gaida/ C. Peinecke: *Hörspiel-Hören: eine Handreichung für den Hörspieleinsatz*. Potsdam 1996, S. 13.

¹⁹¹ Z.B.: *Die drei ??? und der rasende Löwe*. (15), Quickborn 1980.

insgeheim alles vorhanden, mit dem Potential, jeden Augenblick hervorzutreten.¹⁹² Dieses ‚Alles‘ vergibt sich die kommerzielle Kinderhörspielfolge zumeist, indem sie zu viele Beispiele für ‚Vieles‘ bringt. Die Überfrachtung mit Geräuschen, aber auch Musik wird von EUROPA als Liebe zum Detail ausgelegt und als Verkaufsargument genutzt.¹⁹³ Tatsächlich wäre ein sparsamer Geräuscheinsatz der Schulung des Gehörs jedoch zuträglicher. Zudem wäre damit gewährleistet, dass jedes Geräusch auch eine unverzichtbare Funktion hat und damit einen Eigenwert. Bei den untersuchten Hörspielen ist der Gebrauch von Geräuschen lediglich illustrierend. Handlungsorte werden nicht nur durch wenige eindeutige Geräusche verdeutlicht. Stattdessen fährt EUROPA massive Geräuschkulissen mit einer Vielzahl an Details auf.¹⁹⁴ Die aufwendigen Geräuschkulissen für bestimmte immer wiederkehrende Handlungsorte sind ebenfalls standardisiert, was nicht selten zu logischen Fehlern führt.¹⁹⁵ Der illustrierende Geräuscheinsatz stumpft das Gehör ab und lenkt vom Inhalt ab. Die ständige „Doppelpunkt dramaturgie“¹⁹⁶ unterfordert. Unter Anwendung dieser Vorgehensweise werden die medienspezifischen Elemente Wort, Geräusch, Musik und Stille weder einzeln noch im Zusammenspiel angemessen berücksichtigt. Ein Geräusch steht nie für sich allein. Es wird immer verbal unterstützt. Die sprachlich Agierenden rufen Geräusche einfach auf bzw. sagen sie an.¹⁹⁷ Häufig wird das Geräusch auch nachträglich kommentiert.¹⁹⁸

¹⁹² Heinz Schwitzke: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln 1963, S. 188.

¹⁹³ Heikedine Körting-Beurmann: „[...] Also, ich denke mal, daß diese vielen kleinen Sachen, aus denen sich die Hörspiele zusammensetzen, einfach tiefer ins Hirn, tiefer ins Gefühl gehen als andere. Insofern sieht man ja jetzt auch, daß bestimmte Sachen sehr erfolgreich geworden sind, und bestimmte Sachen nicht wieder aufleben. Gerade in der Zeit der "Drei ???", als der Boom so hoch war, da wurde ja massenhaft produziert - aber da fehlt dann manchmal doch das entsprechende Detail, die Liebe [...].“ [Haaf: „*Ein Interview mit dem schreienden Wecker*“. Ebd. S. 34.]

¹⁹⁴ Beispiele hierfür sind der Schrottplatz bei *Die drei ???* (typischerweise mit Motorengeräuschen, einer Kreissäge, Hundegebell, metallischem Hämmern), *TKKG*-Szene tags auf offener Straße (hin und wieder ein Auto, Vogelgezwitscher), *TKKG*-Szene nachts im Garten (hin und wieder ein Käuzchenruf, Grillenzirpen, eine Katze). [Vgl. z. B. die jeweils erste Folge.] Interessant ist, dass EUROPA seine Sammlung an Vogelstimmen gleich mehrfach verwerten konnte: Man hat auch drei Kassetten mit Vogelstimmen, von einem Sprecher kommentiert, herausgebracht. [*Vogelstimmen unserer Heimat*. (1-3), Quickborn o.J.]

¹⁹⁵ Das geschieht beispielsweise in der ersten Folge von *Die drei ???*. [*Die drei ??? und der Super-Papagei*. (1), Quickborn 1979.] In dieser Folge kommen die drei Detektive zu einem Papagei, den sie fortan in ihrem Detektivbüro, der Zentrale, halten. Naturgemäß handelt es sich bei dem Papageien um einen sehr mitteilungsbedürftigen, lauten Vogel. Sein Kreischen ist Standardzutat der typischen Zentrale-, Atmo'. Da die ersten Folgen gleichzeitig produziert wurden, um dann gemeinsam für den Serienstart auf den Markt geworfen zu werden, hat sich beim Abmischen ein Fehler eingeschlichen: Der Papagei ist auch schon bei 17'38''ff in der ersten Folge zu hören, obwohl die drei Detektive erst später, bei 26'53'', in seinen Besitz gelangen.

¹⁹⁶ Vgl. Heinz Hengst: *Hörenschen. Tonkonserven als Erlebnisfolien*. In: Karl W. Bauer, Heinz Hengst: *Wirklichkeit aus zweiter Hand. Kindheit in der Erfahrungswelt von Spielwaren und Medienprodukten*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 106 f.

¹⁹⁷ Vgl. z. B. *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. (1) Quickborn 1978, 4'16'':

Erzähler: Der Junge kam zu ihnen [...]. Bei ihm waren zwei kleine Hunde und ein großer Affe. *Affenkreischen* Timmy knurrte und George fasste ihn am Halsband. *Hundeknurren, Affenkreischen*.

¹⁹⁸ Vgl. z. B. *Die drei ??? und der grüne Geist*. (8), Quickborn 1979, 0'18'':
Schrei. Bob: Peter, hast du das gehört?

Das führt dazu, dass immer eines von beiden, entweder das Geräusch oder die Ankündigung, überflüssig sein muss. Das so vorgehende Hörspiel setzt sich dem Verdacht aus, Spannung, nicht durch einen hörspieladäquaten Einsatz der Ausdruckselemente herstellen zu können und daher ersatzweise der hektischen und meist auch lauten Figurenrede zu bedürfen. Die „Doppelpunkt-dramaturgie“ findet nicht nur zwischen Wort und Geräusch, sondern auch zwischen Erzähler- und Dialogpassagen Verwendung, wenn also im Dialog der Figuren vom Erzähler bereits gegebene Informationen wiederholt werden oder umgekehrt. Dieses Vorgehen unterfordert die Kinder nicht nur und leistet dem unaufmerksamen Hören Vorschub, es nimmt dem Hörspiel sogar die Spannung und verhindert, dass es an geeigneten Stellen an Tempo gewinnen kann.

4.6 Effekte der Kontinuität

Was ist nun der Effekt der Kontinuität in all diesen Bereichen? Es sind gleichermaßen positive und negative Effekte feststellbar.

Zum einen trägt die Einheitlichkeit zu einer Festigung des Profils der EUROPA-Produktpalette bei. Der Wiedererkennungseffekt der Produkte ist sehr groß. Der Label-Name konnte so den Marken-Status erreichen, den er hat. Käufer wissen, was sie von EUROPA erwarten können, und genau das bekommen sie auch. Durch die Einheitlichkeit der Produkte wurde eine starke Identifikation der Käufer bzw. Hörer mit dem Label möglich.

In ihrem Zusammenspiel ergeben alle betrachteten Elemente aber vor allem das, was man als den kollektiven Klangteppich einer ganzen Generation von Kindern bezeichnen kann. Die „Tonspur der Kindheit“, von der ein Artikel¹⁹⁹ der Frankfurter Rundschau spricht, konstituiert sich aus all diesen Elementen: den vertrauten Stimmen, der vertrauten Musik, den immer gleichen Geräuschen, den vertrauten Geschichten und Charakteren sowie der immer konstanten Machart, welche durch das gleich bleibende Bearbeitungs- und Regiepersonal gewährleistet wird.

Dieselben Elemente, die eine solche Wirkung erzielen, können aber auch negativ ausgelegt werden. Dass Regie und Bearbeitung in den immer gleichen Händen lagen und die wiederholte Verwendung der gleichen Sprecher, der gleichen Geräusche und der gleichen Musik kann sowohl die positive Aura des Familiären, Handwerklichen, Liebevollen ausstrahlen wie auch den Mief des hinterwäldlerischen, unprofessionellen Kleinbetriebs. Die offensichtlichen Verwandtschaftsverhältnisse von Unternehmensmitarbeitern oder Sprechern

¹⁹⁹ Christoph Schröder: *Tonspur der Kindheit*. Frankfurter Rundschau, 07.10.2002, <http://www.rocky-beach.com/misc/artikel/ffm-rundschau20021007.html> am 30.09.2006.

untereinander können als sich positiv auf das Produkt auswirkende familiär-vertraute Arbeitsatmosphäre akzeptiert oder als abstoßende Klängelei und Vetternwirtschaft abgelehnt werden. Die Käufer haben sich offenkundig für die jeweils erste Variante entschieden – oder aber den Aspekt der Kontinuität überhaupt nicht reflektiert – und dem Label so zu seinem Erfolg verholfen.

4.7 EUROPA – Wiederholung auf mehreren Ebenen

Bei den EUROPA-Kinderhörspielserien sind Mechanismen der Repetition und der Redundanz wirksam.

Da ist zum einen das repetitive Hören einzelner Folgen durch die Rezipienten.

Zum anderen wiederholt sich innerhalb der Serien ein bestimmter konstant bleibender Anteil. Das sind üblicherweise die Figuren mit ihren je spezifischen Charakterzügen und Vorgeschichten, bestimmte wiederkehrende Themen, außerdem Elemente wie ein bestimmtes, von Folge zu Folge konstant bleibendes Verhältnis der dramaturgischen ‚Zutaten‘ Spannung, Humor und so weiter.

Die dritte Ebene der Wiederholung ergibt sich in der Produktion durch Verwendung der immer selben Stimmen, Musiken, Geräusche sowie das gleich bleibende Personal in Regie und Bearbeitung, wie eben beschrieben.

Will man noch weiter ausholen, wäre da die Übernahme der Stoffe aus anderen Medien des Verbundes zu nennen. Auch dies ist als ein Moment der Wiederholung aufzufassen, das zumindest für jene Hörer wirksam ist, die auch die entsprechende Fernseh- oder Buchserie rezipieren, ja sogar für jene, die nur einmal in Kontakt mit Produkten der tertiären Verwertung des Stoffes in Berührung kommen, beispielsweise Spielfiguren oder Gebrauchsgegenständen, die die Charaktere der Serie abbilden.

Schließlich bleibt als letztes Wiederholungsprinzip die maschinell-serielle Herstellung der Kassetten zu nennen. Vom Master-Band werden unzählige Kopien gezogen und stellen so Reproduktionen eines Originals dar. Die industrielle Herstellung der Tonträger hat zumindest insofern Einfluss auf den Rezipienten, als sie die Angebotsvielfalt an Kinderkassetten auf dem Markt beeinflusst. Wie alle Niedrigpreisanbieter muss EUROPA seine Produktionskosten decken, indem das Label möglichst hohe Stückzahlen eines einzigen Titels verkauft. Das kann nur auf Kosten der Angebotsvielfalt gelingen.

Es zeigt sich, dass das Prinzip der Wiederholung bei den Kinderhörspielserien von EUROPA auf nicht weniger als fünf Ebenen wirksam ist.

II Auf der Suche nach der literarischen Substanz

Nachdem nun eine Einführung in die Hörspielserien gegeben wurde, stehen die Aufgaben an, sie zunächst in literaturwissenschaftlichen Begriffen zu erfassen und anschließend ihre Wandlung während der Bearbeitung vom Lesetext zum Hörspiel genauer zu beleuchten. Zunächst sind jedoch einige Vorüberlegungen notwendig. In diesem Kapitel wird nach der literarischen Substanz des Hörspiels geforscht. Was ist damit gemeint?

Substanz meint den Inhalt, das Wesen bzw. das Wesentliche von etwas, seinen vorhandenen Grundstock oder festen Bestand. „Literarisch“ ist das Adjektiv zum Subjekt Literatur, dem Gegenstand unseres Faches, der Literaturwissenschaft. Es mag unnötig erscheinen, den Begriff Literatur noch einmal genauer hinterfragen zu wollen. Unangebracht ist dieses Bestreben jedoch keinesfalls. Nur wer den Gegenstand der eigenen Betrachtung immer wieder neu zu benennen und abzugrenzen sucht, kann ein ständig lebendiges Bewusstsein von ihm wahren, was wiederum unentbehrliche Grundlage erfolgreicher Forschung ist. Der folgende Abschnitt beschäftigt sich daher mit der Frage, was wir unter Literatur überhaupt verstehen.

1 Was ist Literatur?

Der Literaturbegriff hat sich im Laufe seiner Geschichte allmählich gewandelt. Nach Bernard Harrison existieren im Ganzen vier Definitionen, die zu verschiedenen Zeiten geprägt wurden und unterschiedlich lange dominant waren.²⁰⁰ Vom alten Rom bis heute – zeitweilig unterbrochen durch das Mittelalter – existierten zunächst zwei Definitionen des Begriffs. Zunächst war mit Literarisierung die Alphabetisierung gemeint, also schlichtweg die Beherrschung der Kulturtechniken des Lesens und Schreibens. Zweitens besteht seit jeher eine enge semantische Verknüpfung zwischen dem Lesen von Literatur und dem Sich-Bilden. Literatur steht insofern für Bildung. Wer ‚be-lesen‘ ist gilt als gebildet, denn Literatur wird gewissermaßen *per se* die Vermittlung von Wissen zugeschrieben. Das dritte, auch heute noch dominante Verständnis von Literatur besteht seit dem frühen 18. Jahrhundert. Hier ist mit Literatur ein bestimmter wertgeschätzter Korpus an Schriften gemeint. Seit Immanuel Kant (1724 -1804) und den Romantikern existiert das vierte Verständnis von Literatur. Es begreift Literatur als das kreative oder imaginierende Schreiben im Gegensatz zum wahren, nützlichen Schreiben. Hier wird also der Begriff eingegrenzt und meint nur noch fiktive oder so genannte

²⁰⁰ Bernard Harrison: „What Is Literature?“ In: Michael Kelly (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 3., Oxford, New York u.a. 1998, 155 ff.

schöne Literatur, Belletristik, die sich in die drei Gattungen Epik, Drama und Lyrik untergliedert. Auch wenn diese letzte Definition von Literatur als fiktive, schöngeistige Literatur wohl dem aktuellen landläufigen Verständnis von Literatur entspricht, versuchten Theoretiker des 20. Jahrhunderts für eine Rückbesinnung auf die Vieldeutigkeit des Literaturbegriffs zu werben. Einer dieser Theoretiker ist René Wellek.²⁰¹

Im Gegensatz zu den vier von Harrison herausgearbeiteten Bedeutungen unterscheidet Claus Träger lediglich zwei Bedeutungen des Literaturbegriffs – eine allgemeine und eine spezifische.²⁰² Die allgemeine meint alle textlich fixierten Äußerungen als Resultate geistiger Tätigkeit. Diese Definition erstreckt sich über alle Gebiete menschlichen Wissens und umfasst sowohl die Dichtung als auch wissenschaftliche Abhandlungen, politische Programme und Korrespondenzen, Zeitungsmeldungen usw. Die spezifische Definition von Literatur bezeichnet den Gegenstand der Literaturwissenschaft, nämlich Texte, die aus der Gestaltung oder Darstellung der natürlichen und geschichtlichen Wirklichkeit in ihrem Bezug auf den Menschen entstanden sind.²⁰³ Äußere und innere Vorgänge im Menschen werden abgebildet. Der Mensch wird in vielfältigen Beziehungen und Situationen gezeigt. Trägers Verständnis von der Literatur als einer Form gesellschaftlichen Bewusstseins, die durch den Rezeptionsvorgang in den Verlauf der Geschichte eingreifen kann, spiegelt das marxistisch-leninistische Verständnis von Kunst im Allgemeinen und der Literatur im Besonderen wieder. Aus der Auffassung, das literarische Werk sei eine bedeutsame geschichtliche Kraft, leitet sich eine immense Verantwortung der Autoren ab. Sie sollen sich dieser Kraft der Literatur vollends bewusst sein und ihre Kunst dementsprechend nach marxistischen Maßstäben betreiben, um damit die Rezipienten – und durch sie den Verlauf der Geschichte – zu beeinflussen.

Der Literaturbegriff Rainer Rosenbergs²⁰⁴ ist dem Trägers, abgesehen von der marxistisch-leninistischen Tendenz, sehr ähnlich. Auch er geht grundsätzlich von einem weit gefassten und einem spezifischen Verständnis von Literatur aus. Das Wort Literatur könne im allgemeinen Sprachgebrauch für „(Schrift-)texte schlechthin“ verwendet werden. In der Regel würde bei Literatur jedoch an Veröffentlichungen gedacht, „denen eine ästhetische Rezeption als angemessen gilt“, also fiktionale Texte bzw. so genannte Kunstliteratur oder Belletristik.

²⁰¹ René Wellek: *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill, NC, 1982.

²⁰² Claus Träger: *Literatur*. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig 1986, S. 299.

²⁰³ Träger, ebd., S. 300.

²⁰⁴ Vgl. Rainer Rosenberg: *Literarisch/Literatur*. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart/ Weimar 2001, S. 665.

Gottfried Willems versteht Literatur *i n a l l e r e r s t e r L i n i e* als Kunst²⁰⁵ und meint damit ebenfalls ausschließlich die fiktive Dichtung oder Belletristik. Er setzt dafür die schöpferische Tätigkeit des Autors als Kunstschaffendem voraus. Auch der schwer definierbaren Kategorie des Talents eines Autors misst er große Bedeutung bei.

Heute löst sich das Konzept von Literatur immer mehr in den Streits verschiedener Gruppen – Autoren, Literaturwissenschaftler, private Leser – auf. Es existiert ein dichtes Nebeneinander verschiedener Konzepte von Literatur. Poetologische Theoriebildung erfolgt in Form von Literaturkritik, Autorenpoetiken und durch die Literaturwissenschaft. Eine allgemeingültige Definition von Literatur scheint es nicht (mehr) zu geben. Das erschwert eine Verständigung darüber. Literatur erscheint als eine durch Konventionen bestimmte Kategorie. Was von einer bestimmten Gruppe zu einer bestimmten Zeit unter bestimmten Umständen als Literatur anerkannt wird, *i s t* für diese bestimmte Gruppe Literatur. Beim Begriff der Literatur haben wir es folglich mit einem Begriffsrelativismus zu tun. Die jeweilige Bedeutung wird von historischen, soziologischen und möglicherweise sogar individualpsychologischen Faktoren beeinflusst. Natürlich ist die Begriffsprägung ein kollektiver Vorgang.

Wenn diese Untersuchung nach der literarischen Substanz in den EUROPA-Hörspielserien fragt, ist damit aber nichts Relatives, sondern etwas sehr Konkretes gemeint. Es wird hierfür jener Literaturbegriff herangezogen, der die schöne Literatur mit ihren drei Gattungen Epik, Drama und Lyrik meint.

Jener hier zugrunde gelegte Begriff von Literatur ist zudem aber auch maßgeblich durch die spezifischen *m e d i a l e n* Eigenschaften des literarischen Textes definiert. Die von der Verfasserin dieser Untersuchung konsultierten Schriften zum ästhetischen Begriff der Literatur berücksichtigen diesen Aspekt nicht explizit, obwohl davon ausgegangen werden muss, dass die spezifische mediale Präsentation und Rezeption von Literatur diese in grundlegender Weise mit konstituieren.

Die spezifische mediale Präsentationsform ist der in Schriftzeichen einer bestimmten Sprache verfasste Text. Der Begriff „Literatur“ bezeichnet seinem etymologischen Ursprung nach das Geschriebene (lat. *litera*: der Buchstabe, lat. *literatura*: Buchstabenschrift. Der literarische Text nimmt im Schriftbild Gestalt an. Im Buch, Heft oder auf losen Blättern, gedruckt oder geschrieben ist er haptisch und eventuell sogar olfaktorisch über den Duft des Papiers, der Druckerschwärze und des Einbandmaterials erfahrbar. Das Buch als typische Darreichungsform von Literatur ist auch ihr Sinnbild. Als sichtbares und greifbares Objekt ist

²⁰⁵ Gottfried Willems: *Literatur*. In: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Das Fischer Lexikon. Literatur*. Bd. 2, Frankfurt am Main 1997, S. 1021.

das Buch Kulturgut und Sammelobjekt. Es war und ist zudem Symbol für Bildung, eine gehobene gesellschaftliche Stellung, Ausweis von Gelehrsamkeit und auch für romantisches Schwärmertum. Nicht zufällig wurde das Buch gerade in den Anfängen der Portraitfotografie gerne und häufig als Requisite verwendet. Als *word*- oder *pdf*-Datei begegnet uns der literarische Text heute aber immer öfter als körperloses, unstoffliches Bild auf dem Computermonitor.

Die spezifische mediale Rezeptionsform von Literatur ist das Lesen. Schriftzeichen werden optisch erfasst und dechiffriert. Der Literaturwissenschaftler Helmut Arntzen erklärt die Tätigkeit des Lesens als grundlegend für den Literaturbegriff:

Lesen ist in der Tat das, mit dem alle Beziehung zur Literatur anfängt, ja worin sie, wie immer sie sich ansonsten weiter entwickelt, sogar wesentlich besteht.²⁰⁶

Die Lektüre kann mit unterschiedlicher Intensität und unterschiedlichem Interesse erfolgen. So kann ein literarischer Text quer gelesen, überflogen, schnell oder langsam gelesen oder geradezu „verschlungen“ werden. Der Begriff des ‚Schmökerns‘ wird gern verwendet, um das auratisierte, gefesselte Lesen im Sog eines guten Buches zu beschreiben. Ziel des Lesens kann die Erweiterung des Erfahrungs- und Wissensschatzes, das Interesse an dem jeweiligen Thema oder Autor sowie schlichtweg der Zeitvertreib sein. Die Rezeption wird wiederum auch von der Präsentationsform des literarischen Textes beeinflusst. Die haptische und optische Beschaffenheit des Lesestoffes wirken ebenso auf die Lektüre ein wie die Umgebung des Lesenden, seine innere Verfassung und sein persönlicher Hintergrund an Lebens- und Lese-Erfahrung.

Wie sind jedoch mündlich vorgetragene Epen oder Hausmärchen, Lyrikrezitationen und Dramenaufführungen zu bewerten und wie das ungelesen im Regal stehende Buch? (Der ungelesene Klassiker oder Bestseller ist ein kulturelles Faktum!) Bei diesen Beispielen entfällt die Rezeption durch die Kulturtechnik des Lesens. Unter medialen Gesichtspunkten betrachtet, existiert so etwas wie ‚mündliche Literatur‘ nicht. Der Vortrag von Epik oder Lyrik sowie die Aufführung eines Dramas sind performative Ereignisse, nicht Literatur. Sie werden konstituiert durch die Elemente der spezifischen Medialität (geprägt durch die Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern), der Materialität (Räumlichkeit, Körperlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit der Aufführung), Semiotizität (spezifische Wege der Bedeutungserzeugung der Aufführung) sowie der besonderen Ästhetizität (von der

²⁰⁶ Arntzen, Helmut: *Der Literaturbegriff. Geschichte, Komplementärbegriffe, Intention*. Eine Einführung, Aschendorff, Münster Westfalen 1984, S. 4.

Prozesshaftigkeit der Aufführung geprägt).²⁰⁷ Sie bedienen sich jedoch mehr oder weniger getreu literarischer Stoffvorlagen und sind insofern zumindest Lektüren von Literatur.

Der Annahme, Literatur existiere nur im Zuge ihres Gelesen-Werdens, widerspricht jedoch das breite Verständnis von Literatur. Hier wird der Begriff des literarischen Kanons bedeutsam. Unter den literarischen Kanon wird eine begrenzte Menge literarischer Werke einer bestimmten Kultur- und Sprachgemeinschaft gefasst. Diese Werke werden nach – nicht selten strittigen – Kriterien von – mitunter selbsternannten – Experten ausgewählt. Diese sind der Meinung, dass die von ihnen ausgewählten Werke das, was man in dieser Kultur- und Sprachgemeinschaft gerade unter Literatur versteht, besonders vorbildlich repräsentieren. Da das Verständnis von Literatur nicht konstant ist, wird auch die Kanonfrage mit schöner Regelmäßigkeit etwa alle zehn Jahre in der literarischen Öffentlichkeit neu gestellt. Im Verständnis des Kanons scheinen die jeweiligen literarischen Stoffe und Geschichten nicht mehr zwingend an die Lektüre geknüpft zu sein. Sie schweben vielmehr als allgemein anerkanntes Kulturgut, eine Art kollektives Gedächtnis, im Raum und begegnen uns auch in Adaptionen der verschiedensten anderen Medien wieder.

Für die Medialität von Literatur lassen sich folgende Punkte zusammenfassen: Die Präsentationsform des schriftlichen Textes und der Rezeptionsmodus des Lesens sind konstitutive Komponenten der spezifischen Medialität von Literatur. Es zeigt sich jedoch, dass diese beiden Komponenten nicht immer gleichzeitig und unter allen Umständen gegeben sein müssen, damit wir von Literatur sprechen. Dann greift der Begriff des literarischen Kanons. Er stellt allerdings keine *m e d i a l e* Kategorie von Literatur dar. In ihm manifestiert sich vielmehr wiederum jener Relativismus des Literaturbegriffs. Literatur ist eben das, was dafür gehalten wird und was als solche akzeptiert wird.

Nachdem das Verständnis von Literatur, das der folgenden Untersuchung zugrunde liegen soll, definiert wurde, lässt sich die Suche nach der literarischen Substanz auf zwei konkrete Fragen zuspitzen, die an den Untersuchungsgegenstand, die EUROPA-Hörspielserien, zu richten sind:

- 1) Welche Merkmale literarischer Gattungen sind in den untersuchten Hörspielserien auffindbar?

²⁰⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

- 2) Welche medialen Eigenschaften des literarischen Textes weist das entsprechende Hörspiel gleichfalls auf?

Der Vollständigkeit halber ist ein dritter Punkt hinzuzufügen. Selbstverständlich kann ein literarischer Bezug zwischen Literatur und Hörspiel auch inhaltlicher Natur sein. Die letzte Frage muss also lauten:

- 3) Wurde ein literarischer Stoff in die Form des Hörspiels überführt?

Freilich kann diese letzte Frage sofort mit ‚Ja‘ beantwortet werden, denn die für die Untersuchung ausgewählten Hörspielserien sind allesamt Adaptionen populärer Kinderliteratur.

2 Gattungsspezifisches: Hörspiel zwischen Drama und Epik

2.1 Hörspiel als Literatur?

Die Diskussionen um die Gattungszugehörigkeit des Hörspiels sind so alt, wie dieses selbst. Stefan Bodo Würffel zeichnet die Debatte seit ihren Anfängen in den 20er Jahren nach.²⁰⁸ Von Seiten der Literaturwissenschaft wurde der literarische Charakter des Hörspiels immer wieder betont und so versucht, das Hörspiel in den eigenen Fachbereich zu integrieren. Rundfunkpraktiker sind gegensätzlicher Auffassung.²⁰⁹ Das Ganze erscheint als eine Art Streit darum, wer das Hörspiel ganz für sich beanspruchen darf.

In seinen Anfängen wurde das Hörspiel sowohl von den Hörern als auch von den Machern vor allem als eine Art mangelhafte Variante der Bühnenaufführung aufgefasst. Neben ersten Geräuschexperimenten und einigen wenigen ambitionierten Versuchen, den Bedingungen des bildlosen Mediums gerecht zu werden, orientierte sich die Mehrheit der Hörspielmacher während der Zeit der Weimarer Republik noch stark an der Bühnendramatik. Es gab Live-Übertragungen im Radio, bei denen verkleidete Schauspieler sich in weitläufigen Räumen bewegten, um durch gesteigerte Aktivität Ersatz für das fehlende Bühnenbild zu liefern. Würffel bezeichnet diese Anfänge als „die Zeit der (schlechten) Nachahmung des

²⁰⁸ Stefan Bodo Würffel: *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart 1978, S. 1.

²⁰⁹ Vgl. Würffel, ebd., S. 19 f.

Schauspiels, noch nicht des Hörspiels“.²¹⁰ Erwin Wickerts Begriff der „inneren Bühne“²¹¹ spiegelt einerseits die Tendenz jener Zeit wieder, dem radiophonen Medium eine Verwandtschaft zum Theater zu bescheinigen und seine ureigenen technischen Voraussetzungen zu unterschlagen. Andererseits benennt diese Wortschöpfung sehr klar die Abwesenheit des (äußeren) Bildes als Spezifikum des neuen Mediums. Die Bildlosigkeit wird dabei nicht als Nachteil, sondern als Chance spürbar. Die Sichtweise der Wesensgleichheit von Theaterstück und Hörspiel hielt sich in ihrer weiten Verbreitung in der BRD jedoch noch bis in die 60er Jahre hinein und teilweise bis heute.

Richard Kolb,²¹² Otto Heinrich Kühner und Werner Klose erkannten Elemente aller drei Gattungen, des Dramas, der Epik und der Lyrik, im Hörspiel und sprachen ihm daher den Status einer Eigenform zu.²¹³ Versuche, das Hörspiel mit Begriffen wie „Epischlyrisch“ (G. Skopnik) oder „Episch-Dramatisch“ (H. Pongs, G. Eckert) zu erfassen, führten allerdings kaum zum Erfolg.²¹⁴

Durch die O-Ton-Experimente und die Programmatik des Neuen Hörspiels²¹⁵ seit Beginn der 60er Jahre kam den technischen Voraussetzungen des Hörspiels wieder mehr Aufmerksamkeit zu. 1961 forderte Friedrich Knilli in *Das Hörspiel – Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* die Darstellung der akustischen Eigenwelt anstelle der Darstellung einer Außenwelt.²¹⁶ Letztere sei dem Medium Rundfunk inadäquat. Überhaupt wollte Knilli das Hörspiel völlig von wesensfremden Elementen befreit und zu einem wirklichen Hör-Spiel emanzipiert sehen. Eine Neudefinition des Hörspielbegriffs sollte dem Rechnung tragen. Hörspiel sollte fortan jeder akustische Vorgang sein, dessen technische Schallgestalten Ton, Geräusch, Stimme etc. sind. Diese Elemente sollten als akustisches Material verwendet werden. Mit ihnen sollte der Hörspielmacher spielen. Knilli widersprach damit ganz rigoros solchen Bestrebungen, welche die Anerkennung des Hörspiels als einer literarischen Gattung zum Ziel hatten.²¹⁷

Stimmen, die das Hörspiel unter keine literarische Gattung subsumiert sehen wollten, und die auf seine Gebundenheit an das Medium des Rundfunks als seine wichtigste Grundlage verwiesen, hatte es allerdings auch schon in der Weimarer Republik gegeben. Bereits 1924 begründete Hans S. von Heister eine Hörspieldefinition, die noch Jahrzehnte danach

²¹⁰ Würffel, ebd., S. 12.

²¹¹ Ebd., S. 20.

²¹² Richard Kolb: *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin 1932.

²¹³ Würffel, ebd., S. 22.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Klaus Schöning: *Neues Hörspiel*. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt a. M. 1970.

²¹⁶ Friedrich Knilli: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961.

²¹⁷ Schöning, ebd., S. 147 ff.

Gültigkeit behalten sollte und sogar die gegensätzlichen Definitionen von traditionellem und Neuem Hörspiel zu integrieren vermochte. Von Heister betont den Charakter des Hörspiels als ein an das Instrument Rundfunk gebundenes Werk, das außerhalb dieses Instruments nicht zu existieren vermag, lediglich als Partitur.²¹⁸ An dieser Aussage sind zwei Aspekte interessant: die Herausstellung der Bindung des Hörspiels an den Rundfunk und die Unterscheidung des fertigen Hörspiels von einer schriftlichen Vorstufe, die von Heister „Partitur“ nennt. Auf Letzteres wird später noch genauer einzugehen sein. Zu Ersterem ist anzumerken, dass das Hörspiel dereinst der technischen Neuerung des Rundfunks entsprang, heute jedoch längst nicht mehr auf dieses beschränkt ist. Zwar ist auch der Tonträgermarkt zu großen Teilen mit den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten insofern verbunden, als dass viele der dort produzierten und gesendeten Hörspiele anschließend in die Programme der Verlage übernommen werden. Dennoch sind mittlerweile auch Eigenproduktionen der Verlage an der Tagesordnung. Die Bindung zum Rundfunk lockert sich also nicht nur hinsichtlich einer Ausstrahlung der Hörspiele über den Äther, sondern auch hinsichtlich der Produktionsseite. Das Hörspiel emanzipiert sich im Zuge dessen mehr und mehr von seinem Entstehungsmedium.

Neben von Heister verleihen auch noch andere der Verwurzelung des Hörspiels in den akustischen und technischen Bedingungen seines Entstehungsmediums Nachdruck. Dies tut beispielsweise Werner Klippert.²¹⁹ Auch Hermann Pongs²²⁰ hatte es von vornherein abgelehnt, überhaupt von den Grundformen Epik, Lyrik und Dramatik auszugehen und ihre Eignung für den Rundfunk zu prüfen. Er geht vielmehr von einer Analyse des Materials des Funks und seines medienspezifischen Wirkungsmoments aus.²²¹ Zu guter Letzt verurteilt auch Würffel die Orientierung an „medienfremden“ Vorbildern, denn nicht das gesprochene Wort, sondern das telegraphisch übermittelte Zeichen bilde die Grundlage des Hörspiels.²²² Solcherlei Aussagen müssen heute neu überdacht und korrigiert werden. Das telegraphische Zeichen mag ein wichtiger Einflussfaktor in der Entwicklungsgeschichte des Hörspiels gewesen sein. Heute ist es wohl eher das (in welcher Weise auch immer übermittelte oder von einem wie auch immer gearteten Speicher abgerufene) lautliche Zeichen, das die Grundlage des Hörspiels bildet.

²¹⁸ Würffel, ebd., S. 19.

²¹⁹ Werner Klippert: *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart 1977.

²²⁰ Hermann Pongs: *Das Hörspiel*. Stuttgart 1930.

²²¹ Würffel, ebd., S. 47.

²²² Ebd., S. 1.

Anders als in der BRD, wo die Zuordnung des Hörspiels zu der literarischen Gattung des Dramas spätestens seit den Diskussionen um das Neue Hörspiel viel von seiner Salonfähigkeit eingebüßt hatte, war in der DDR das Gegenteil der Fall. 1960 legte dort Gerhard Rentzsch mit *Kleines Hörspielbuch*²²³ eine allgemein gehaltene Einführung vor, in der er das Hörspiel eindeutig dem Drama zuordnete.²²⁴ Diese Zuordnung blieb nicht ohne Folgen. Sie wurde vielmehr stilbildend für das gesamte Hörspielschaffen in der DDR.

Eine wichtige Ursache für die Uneinigkeit darüber, ob das Hörspiel eine literarische Gattung darstellt, liegt darin begründet, dass zumeist nicht ausdrücklich zwischen dem tatsächlichen lautlichen Hörspiel und der Vorstufe in Form eines Manuskripts – von Heister hatte es „Partitur“ genannt – unterschieden wird. Dieser Unterschied ist aber deshalb so gravierend, weil beide Entwicklungsstufen des Hörspiels grundverschiedene mediale Eigenschaften aufweisen. Im Falle des Manuskripts liegt ein schriftlicher Text vor, der gelesen werden kann. Im Falle des fertigen Hörspiels ist die Präsentationsform eine auf einem Datenträger fixierte Tonspur, die allein durch Hören rezipiert werden kann. Der Begriff „Hörspiel“ legt nahe, dass mit ihm auch etwas Hörbares gemeint ist. Er wird aber ebenso für das Manuskript bzw. die „Partitur“ verwendet. Das Skript für eine Hörspielproduktion oder einen Film kann theoretisch Literatur sein. Meist ist dieses Schriftstück aber einem Lesepublikum nicht zugänglich und gelangt so nie als eigenständiges Werk zur Rezeption. Es verharrt also auf der Stufe eines Arbeitstextes, ähnlich einer Bedienungsanleitung, wenngleich es einen ästhetischen Mehrwert besitzen könnte. Die in der 1991 bei Suhrkamp erschienenen Günter Eich-Gesamtausgabe abgedruckten Hörspiele sind Literatur. Sie können lesend rezipiert werden. Die ausschließlich akustisch rezipierbaren Realisationen der einzelnen Eich-Hörspiele durch bestimmte Rundfunkanstalten sind es nicht. Die akustische ‚Lektüre‘ eines Hörspiels unterscheidet sich vom Lesen eines literarischen Textes genauso grundlegend, wie die audiovisuelle ‚Lektüre‘ eines Films.

Natürlich ist es möglich, ein Hörspiel völlig ohne Manuskript zu produzieren. Bei den in den 70er Jahren aufkommenden O-Ton-Experimenten wurde das Tonband selbst zum Manuskript. Vor diesem Hintergrund war es nur folgerichtig, dass ausgerechnet zu dieser Zeit die Rufe der O-Ton-Anhängerschaft besonders laut wurden, das Hörspiel nicht der Literatur zuzurechnen. In jedem Hörspiel, das allerdings auf einer schriftlichen Vorstufe aufbaut, manifestiert sich

²²³ Gerhard Jentzsch: *Kleines Hörspielbuch*. Berlin 1960.

²²⁴ Würffel, ebd., S. 204.

aber das, was Karoline Naab mit dem Begriff der „sekundäre[n] Oralität“ bezeichnet.²²⁵ Wesentliches Merkmal der sekundären Oralität ist ihre schriftliche Grundlage. Sie ist das wichtigste Unterscheidungsmerkmal zur selbstbewussteren und schrift-unabhängigen primären Oralität. Ansonsten gleicht die sekundäre Mündlichkeit der primären aber in vielen Dingen, wie dem Gemeinschaftsgefühl, das ihr Vortrag erzeugt und ihrer Jetztbezogenheit. Sogar viele der verwendeten Sprachformeln sind gleich.²²⁶ Unter die Definition von sekundärer Oralität fasst Naab die Erscheinungsformen Lesung, Hörspiel, Collage oder Feature auf Tonträgern aber auch die Aufführung einer Lesung vor Publikum zusammen. Weniger hilfreich ist Naabs Begriff der „akustischen Literatur“, mit dem sie diese Erscheinungsformen sekundärer Oralität auch bezeichnet.²²⁷ Was originell klingt, ist begrifflich eher verwirrend. An diesem Punkt ist es sinnvoll, sich noch einmal die oben angestellten Überlegungen zur spezifischen Medialität von Literatur ins Gedächtnis zu rufen. Ein Schriftkörper und der Rezeptionsmodus des Lesens konstituieren das, was wir unter Literatur verstehen. Das Hörspiel erfüllt diese Kriterien nicht. Es kann lediglich literarische Stoffe übernehmen und in seiner ganz eigenen medialen Beschaffenheit neu präsentieren. Das Hörspiel bedient sich eines spezifischen, rein akustischen Zeichensystems. Sein Code besteht aus den akustischen Zeichen Stimme, Wort, Geräusch, Musik, Stille und der syntaktischen Anordnung dieser Zeichen nach bestimmten Regeln. Hörspiel und literarischer Text sind also ihren medialen Bedingungen nach grundverschieden. Aufgrund dieser medialen Differenz können sich angemessene Vergleiche des Hörspiels mit den verschiedenen literarischen Gattungen lediglich auf strukturelle Ähnlichkeiten beziehen.

2.2 Die Gattungsfrage

Oben wurden bereits Versuche angesprochen, das Hörspiel mit Begriffen wie „Epischlyrisch“ (G. Skopnik), oder „Episch-Dramatisch“ (H. Pongs, G. Eckert) zu beschreiben. Andere (R. Kolb, O. H. Kühner und W. Klose) sahen stets alle drei Gattungen in von Fall zu Fall unterschiedlicher Ausprägungen im Hörspiel vertreten.²²⁸ All diese Kategorisierungen versäumen, die medialen Bedingungen des Hörspiels zu berücksichtigen und konzentrieren sich stattdessen nur auf seine strukturellen Merkmale. Hierin liegt jedoch eine gewisse

²²⁵ Vgl. Karoline Naab: *Elias Canettis akustische Poetik*. Mit einem Verzeichnis von Tondokumenten und einer Bibliographie der akustischen Literatur. Heiner Boehncke/ Horst D. Schlosser (Hg.), Frankfurt a. M. u.a. 2003, S. 113: „Die sekundäre Oralität des elektronischen Zeitalters ist also keine Wiederauflage der im Wesentlichen mit der Erfindung des Buchdrucks verloren gegangenen mündlichen Kultur, sondern eine neue Form von Mündlichkeit.“

²²⁶ Vgl. Walter Jackson Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. New York 1982, S. 136.

²²⁷ Naab, ebd., S. 113.

²²⁸ Würffel, ebd., S. 22.

Berechtigung. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass in vielen Hörspielen Merkmale jeder dieser Gattungen erkennbar sind. Es gilt jedoch, sehr genau herauszustellen, dass es sich dabei ausschließlich um strukturelle Parallelen zu diesen literarischen Gattungen handelt. Zudem kann der Vergleich des Hörspiels mit bestimmten literarischen Gattungen ihm nie gerecht werden, solange er pauschal angestellt wird. Es ist wichtig, sich bewusst zu machen, dass strukturelle Ausprägungen des Dramas, der Epik und auch der Lyrik im Hörspiel erkennbar sein können, die Gewichtung jedoch von Fall zu Fall völlig unterschiedlich sein mag.

2.2.1 Dramentypische Strukturmerkmale

Dramentypisches Strukturmerkmal des Hörspiels ist die Dialogform, also das Sprechen in verteilten Rollen. Auch der Monolog, wie wir ihn aus dem Drama kennen, findet im Hörspiel Verwendung. Im Zuge der Inszenierung ist es sowohl im Falle des Dramas als auch des Hörspiels Aufgabe des Regisseurs, die Mittel des jeweiligen Mediums gestalterisch einzusetzen. Im Hörspiel sind solche Mittel der szenischen Gestaltung Geräusche, Musik, Stille und vor allem die stimmliche Umsetzung der Dialoge und Monologe in bestimmter Intonation, Lautstärke und in einem bestimmten Sprechrhythmus und –tempo.

2.2.2 Epische Strukturmerkmale

Episches Merkmal ist die Anwesenheit einer Erzählinstanz. Sie ist ein narratives Element, das unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann. Das Extrem wäre die literarische Lesung. Hier macht der Erzähler und damit das narrative Element 100 Prozent aus. Auch Einschübe in wörtlicher Rede sind in diesem Fall narrativ vermittelt. Das dramatische Element wird in der Lesung völlig zurückgedrängt, weshalb auch der Begriff „Hörspiel“ für sie nicht mehr korrekt ist. Das gegenteilige Extrem wäre ein Hörspiel ohne jegliche Erzählinstanz. Aber auch ohne eine dezidierte Erzählinstanz verfügt das Hörspiel über narrative Möglichkeiten. So kann die Narration durch bestimmte Szenenarrangements vorangetrieben werden. Durch die Mittel Schnitt und Stereophonie kann zudem eine bestimmte Perspektivierung erreicht werden, ähnlich wie es die Kameraführung im Film vermag. Meist gibt jedoch Einschübe einer Erzählinstanz. Wenn sie nicht von einer außen stehenden Erzählerfigur stammen, dann häufig von einer der handelnden Figuren. Gerade bei Krimis ist die Ich-Perspektive – der Detektiv oder Kommissar erzählt – sehr beliebt.

Der Erzähler wird im Hörspiel im Unterschied zum literarischen Prosatext stärker als Figur konkret, denn durch seine Stimme erlangt er physische Präsenz. Seine Stimme nimmt Rollencharakter an. Die Erzählinstanz im literarischen Text und die im Hörspiel

unterscheiden sich qualitativ grundlegend, mögen sie auch identisch angelegt sein. Mit der stimmlichen Äußerung ist immer die Körperlichkeit des Sprechers gegenwärtig, der die Stimme auf eine ihm gemäße, ganz spezifische Weise physisch hervorbringt. Es ist unvermeidlich, dass sich der Hörer den Sprecher, genau wie die anderen Figuren, als eine Person vorstellen muss. Ob die physischen Eigenschaften, die er mit dem Klang der Stimme assoziiert (Körpergröße, Gestalt, Haarfarbe usw.), den Tatsachen entsprechen, ist dabei irrelevant. Der Bruch zwischen Sequenzen, in denen der Erzähler spricht und denen des Gesprächs zwischen den Figuren, muss zwangsläufig stark sein. Anders als im Lesetext, wo indirekte und wörtliche Rede der Figuren in die des Erzählers eingelassen sind und durch diesen vermittelt wiedergegeben werden, wechseln sich hier die dramatische unmittelbare Form des Dialogs und gelegentlich Monologs mit der zum Geschehen distanzierenden, oft im Präteritum abgefassten Rede des Erzählers ab.

Im Unterschied zur Literatur verliert der Erzähler seine allmächtige Stellung. Er ist nicht mehr alleiniger Schöpfer von Figuren und Handlung. Die Figuren sind ebenfalls selbst stimmlich und durch ihr Sprechen präsent und existieren nicht mehr nur durch die Vermittlung der Erzählinstanz. In ihrem Dialog treiben sie selbst die Handlung voran. Aufgabe des Erzählers im Hörspiel ist oftmals lediglich, Ortswechsel und Zeitsprünge nachvollziehbar zu machen und optische Eindrücke von Orten und Personen wiederzugeben. Gelegentlich darf er eine allwissende Perspektive einnehmen und über innere Befindlichkeiten der Figuren Auskunft geben.

2.2.3 *Lyrik-typische Merkmale*

Das Lyrische im Hörspiel sah Richard Kolb nicht in seiner Struktur, sondern in der Art seiner Rezeption. Diese sei in erster Linie ein eminent individuelles Erlebnis²²⁹, wie er es auch in der Rezeption lyrischer Texte sieht. Kolb betont die Notwendigkeit der Identifikation des Hörers mit dem Gehörten. Von den Machern verlangte er, der Verinnerlichung vor äußerer Aktualität den Vorzug zu geben. Auch Wickerts bereits erwähnter Begriff der „inneren Bühne“ spiegelt Kolbs Vorstellung von der individuellen Hörspielrezeption wieder.

Das alles mag wohl etwas unzureichend für einen Vergleich von Hörspiel und Gedicht erscheinen. Nicht nur, dass nicht jedes Gedicht die Identifikation des Hörers mit dem lyrischen Ich auslöst oder beabsichtigt diese auszulösen. Es gibt durchaus lyrische Formen, die auf die Betonung des Kollektiven angelegt sind, beispielsweise Hymnen. Auf der anderen

²²⁹ Würffel, ebd., S. 49.

Seite ist das individuelle Rezeptionserlebnis kein Exklusivrecht der Lyrik. Es kann sich ebenso bei der Rezeption von epischen Texten oder gar anderen Medienwerken, beispielsweise eines Films, einstellen.

Strukturelle Merkmale, die traditionellerweise lyrisch zu nennen sind, wären die Versform, das Versmaß und eventuell der Reim. Tatsächlich existieren Hörspielformen wie das „oratorisch-balladeske Hörspiel“²³⁰. Es gibt außerdem Hörspiele, welche den inneren Monolog zum hauptsächlichen Gestaltungselement machen, so dass Assoziationen zu einem lyrischen Ich auftreten können. Dennoch ist der Monolog kein ausschließlich lyrisches Element. Andersherum gibt es auch lyrische Formen mit dialogischen Einschüben. Hier wird noch einmal sehr deutlich, wie problematisch die Gattungszuordnungen tatsächlich sind.

Die Nähe zur lyrischen Gattung erscheint im Hörspiel allgemein am schwächsten ausgeprägt.

3 Medienspezifisches der Hörspielserie auf Kassette

Nachdem das Hörspiel bezüglich seines Verhältnisses zu den literarischen Gattungen genauer betrachtet wurde, gilt es nun, auch die besonderen medialen Bedingungen des Hörspiels zu beleuchten. Im Folgenden soll also nach gemeinsamen medialen Merkmalen von Literatur und Hörspiel gefragt werden. Das wird im Folgenden geschehen. Da es sich bei den ausgewählten Untersuchungsgegenständen um Kinderhörspiele in Serie und auf Kassette handelt, bietet es sich an, alle Teilelemente des Phänomens einzeln zu behandeln und auf ihre je spezifische Medialität hin zu untersuchen. Es sind dies die Elemente Hörspiel, Kassette und Serie. Die medialen Eigenschaften dieser drei Elemente summieren sich dann zu dem Phänomen der auf Kassette dargereichten Hörspielserie.

3.1 Mediale Eigenschaften des Hörspiels

Hörspiele sind rein akustisch rezipierbare Werke, denen daher ausschließlich die Verwendung akustisch wahrnehmbarer Zeichen möglich ist. Stimme, Wort, Musik und Geräusch sind solche akustischen Zeichen. Sogar die Stille, die in der Abwesenheit akustisch wahrnehmbarer Zeichen besteht, kann zum Zeichen werden. In ihrem Zusammenspiel konstituieren alle Zeichen das Hörspiel und sind zugleich seine gestalterischen Mittel, denn sie können in bestimmter Weise syntaktisch aneinandergereiht, arrangiert oder montiert werden. Das geschieht durch technische Verfahren und Hilfsmittel. Die Art und Weise des

²³⁰ Begriff Heinz Schwitzke, zitiert nach Stefan Bodo Würffel, ebd., S. 23.

Arrangements und der Montage des Tonmaterials kann ihrerseits auch zum Zeichen werden und bestimmte Bedeutungen beinhalten. Anders als die Lesung ist das Hörspiel dramatisiert und inszeniert. Die Szene ist hier allerdings eine ausschließlich hörbare, bestehend aus Geräuschen und Musik. Die Dialoge werden in verteilten Rollen gesprochen.

3.2 Mediale Eigenschaften der Kassette

3.2.1 Technisch

Bei ähnlichen Produktionstechniken, -abläufen und -möglichkeiten (die jedoch unterschiedlich ausgeschöpft werden) besteht dennoch ein gravierender technischer Unterschied zwischen einem im Radio gesendeten und einem auf Platte, Kassette, CD oder MC käuflichen Hörspiel. Während der Radiosender die Tonspur in Form von Funkwellen (oder über Kabel) an die Empfangsgeräte ausstrahlt, wird bei den letztgenannten Varianten mit entsprechenden Geräten individuell auf die Tonspur, die auf einem Speichermedium konserviert ist, zugegriffen. Natürlich liegt im Falle des Hörspiels auch im Sender die Tonspur auch auf einem Speichermedium vor.

Die Kassette besteht aus einem Magnetband, das die Klanginformationen enthält. Der Tonkopf des Abspielgerätes tastet das Band ab und wandelt die Informationen in hörbare Klangwellen um, die über die Lautsprecher ausgestrahlt werden. Es ist quasi eine optimierte Variante des Tonbands. Wie bei ihm wird das Magnetband beim Abspielen von einer Spule ab und auf eine andere aufgerollt. Anders als beim Tonband ist das Magnetband in der Kassette von einem Plastikgehäuse geschützt, auf das schriftliche Informationen zu Titel, Künstler, Hersteller etc. aufgebracht sind. Eine Außenhülle, ebenfalls aus Plastik und teilweise transparent, schützt die Kassette und enthält in der Regel ein Karton-Kärtchen mit einem Cover-Aufdruck außen. Auf der Innenseite des Kärtchens sind üblicherweise Informationen zur Produktion und den Sprechern untergebracht.

3.2.2 Historisch

Dass der Fokus hier so explizit auf die Kassette gerichtet ist und Schallplatte oder CD außen vor lässt, liegt im historischen Betrachtungszeitraum der 80er Jahre begründet. Nicht umsonst bezeichnet Annette Bastian die Mitglieder jener hauptsächlich in den 70ern geborenen Kindergeneration (und mit ihnen auch sich selbst) als „Kassettenkinder“.²³¹ Etwa 1970 begann der Kassettenmarkt, besonders jedoch der Kinderkassettenmarkt, rasant anzuwachsen.

²³¹ Bastian, ebd., S. 145.

Dies war ein Effekt mehrerer Hand in Hand gehender Entwicklungen, die so auch nur für den deutschen Markt und nur für ein schmales Zeitfenster von etwa zehn Jahren zusammentrafen.²³² Einerseits war Deutschland beispielsweise im Vergleich zu den USA noch im Rückstand, was die Anzahl und die Empfangsmöglichkeiten privater Fernsehsender anging. Fernsehgeräte waren in Deutschland immer noch relativ teuer, so dass nur sehr wenige Kinder ein eigenes Gerät besaßen. Auch der Computer hatte im Zuhause der meisten Kinder noch nicht Einzug erhalten. Es gab noch kein Sortiment an Video-, *Handhold*- oder Konsolenspielen, das den Kindern zur Verfügung gestanden hätte. Alternative Unterhaltungsmedien waren also nur begrenzt verfügbar. Die Kassette konnte innerhalb dieses Zeitfensters ihren Siegeszug relativ unbeeinflusst von Konkurrenzmedien antreten.²³³ Ein letzter Faktor ist auch heute noch wirksam: Ein Großteil der kindlichen Zielgruppe ist der Kulturtechnik des Lesens noch nicht in vollem Umfang mächtig. In jedem Fall ist die Rezeption von Printmedien anstrengender und erfordert ein höheres Maß an Konzentration. Andererseits waren die technischen Neuerungen des Kassettenrecorders und der Kassette, nachdem sie 1963 von der Firma Phillips auf den Markt gebracht worden war²³⁴, mittlerweile so etabliert, dass sie für jedermann erschwinglich wurden. 1977 hatten laut einer Umfrage unter Eltern bereits 53% der Fünfjährigen einen Plattenspieler und 67% einen eigenen Kassettenrecorder.²³⁵ Die Vorteile dieses Mediums liegen auf der Hand: Gegenüber Schallplatte und Plattenspieler sind Kassette und Recorder für Kinder mit ihren noch nicht vollständig ausdifferenzierten motorischen Fähigkeiten besser handhabbar und versprechen daher eine längere Lebensdauer und Unabhängigkeit von elterlicher Hilfe beim Einlegen der Kassette und dem Anschalten des Abspielgerätes. So konnten die Kinder „das Programm selbst bestimmen.“²³⁶ Und das taten sie auch. Als das Label EUROPA als erster Niedrigpreisanbieter Kassetten zum „Kampfpreis“²³⁷ von 5,00 DM anbot, gab es Buchstäblich kein Halten mehr. Kassetten waren nun erstmals für jedermann, sogar für Kinder, erschwinglich. Die anderen Niedrigpreislables reagierten und boten ebenfalls Kassetten zu Preisen im „Taschengeldbereich“²³⁸ zwischen 5,00 und 10,00 DM an. Die Schallplattenproduktion wurde im Gegenzug mehr und mehr zurückgefahren. Hubert Bücken begründet EUTOPAs Entscheidung, auf Kassetten statt Platten zu setzen, wie folgt:

²³² Bastian, ebd..

²³³ Bastian, ebd., S. 140.

²³⁴ Vgl. Werner Faulstich (Hg.): *Grundwissen Medien*. 5. Aufl. München 2004, S. 388.

²³⁵ Hengst: *Hörensehen. Tonkonserven als Erlebnisfolien*. Ebd., S. 91.

²³⁶ Bastian, ebd., S. 25.

²³⁷ Vgl. Bücken, ebd., S. 21.

²³⁸ Vgl. : Horst Heidtmann: *Kindertonträger. Von Aschenbrödel zu ALF*. In: Reiner Wild (Hg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 2. ergänzte Auflage, Stuttgart 2002, S. 440.

Keine Frage: Die Kinder sind unsere wichtigsten Kunden, und die haben einen
Cassettenrecorder.²³⁹

3.2.3 Soziologisch

Vor allem Serien kamen gut bei den Kindern an. Bastian stellt hier die Entwicklung eines Kollektivgedächtnisses fest, dessen Existenz gerade angesichts der aktuell stattfindenden Nostalgiebewegung nicht anzuzweifeln ist. Erwachsene beschäftigen sich heute wieder intensiv mit einer kleinen Zahl an Serien, welche sie schon in Kindertagen rezipierten. Sie tauschen sich rege über ihre erklärten Lieblingsserien in Internetforen und im Freundeskreis aus, hören die Folgen wieder beim Einschlafen und besuchen entsprechende Veranstaltungen. Die nostalgieträchtigste Serie ist in diesem Zusammenhang *Die drei ???* von EUROPA. Die Entwicklung eines solch starken Kollektivgedächtnisses, das über die Jahre nichts von seiner Intensität eingebüßt hat, war ebenfalls nur unter den besonderen Bedingungen des Zeitraums von der Mitte der 70er bis zur Mitte der 80er Jahre möglich. Damals beschränkte sich die Massenproduktion der Niedrigpreislables noch auf wenige Serien, die dafür in umso größeren Stückzahlen verkauft wurden. Im Gegensatz zu der Ende der 80er Jahre einsetzenden Pluralität der Kinderhörspielserienlandschaft war zu jenem Zeitpunkt die Zuwendung der Kinder noch nicht aufgefächert, sondern auf wenige einschlägige Serien reduziert, die nahezu jedes Kind kannte. So war ein verbaler Austausch über das Gehörte möglich sowie ein Tauschen und Verleihen von Folgen derselben Serie untereinander. Dieses kollektive Erleben der Serien bildete die Basis für das heute stattfindende gemeinsame Erinnern.²⁴⁰ Wenn Irmela Schneider den Gehalt des kollektiven Gedächtnisses als ein Konvolut an Bildern, Situationen, Charakteren, Gesten und Mienen beschreibt, sind es bei den Hörspielserien neben den Situationen, Charakteren und Gesten die Stimmen, die sich ständig wiederholenden Musikeinspielungen und Geräusche, die den Kindern von damals in Erinnerung geblieben sind.²⁴¹

3.2.4 Dinglich

Die Kassette ist nicht zuletzt ein Gegenstand. Das hat sie mit anderen Ton- und Datenträgern wie der Schallplatte, der CD, der Videokassette oder der Diskette gemein. Radio und Fernsehen entbehren dagegen jeder Dinglichkeit. Bei ihnen handelt es sich um Wellen, die

²³⁹ Vgl. Bücken, ebd., S. 30.

²⁴⁰ Bastian, ebd., S. 144.

²⁴¹ Irmela Schneider: *All in the family - Erinnerungen an Serien*. Ergebnisse einer Umfrage. In: Irmela Schneider (Hg.): *Wege zu Fernsehgeschichten*, Arbeitsheft Bildschirmmedien 4, Siegen 1992, S. 40.

gesendet werden und flüchtige Bilder und/ oder Töne in den Empfangsgeräten entstehen lassen. Sie sind zudem abhängig von einem Programm, das der Rezipient (noch) nicht eigenständig bestimmen kann. Dass die Kassette ein Ding ist, mag nebensächlich erscheinen, ist tatsächlich aber sehr wohl relevant, da diese Tatsache die Rezeption mit beeinflusst. Wie bei anderen Datenträgern handelt es sich bei der Kassette um eine *Software*. Die Kassette selbst aber dinglich präsent. Sie ist mitsamt einem Cover in eine Plastikhülle verpackt, die beim Kauf üblicherweise mit Klarsichtfolie verschweißt ist. Die Klarsichtfolie hat zwei Effekte: erstens beschert sie demjenigen, der ihr „Siegel“ als erster brechen darf, einen Lustgewinn. Zweitens stellt die Folie ein Verbot dar, das ganz konkret darin besteht, die Hülle vor dem Kauf nicht öffnen zu dürfen. Besonders reizvoll daran sind die bei EUROPA und anderen Labels üblichen Kurzbeschreibungen der Handlung auf der (bis in die 90er hinein noch nicht transparenten) Rückseite der Kassettenhüllen. Sie brachen in der Regel nach wenigen Sätzen mit drei Punkten ab und man musste die Kassette kaufen, um überhaupt nur die Kurzbeschreibung lesen zu können. Die Klarsichtfolie stellte so ein die Spannung steigerndes Moment schon vor dem Beginn der Rezeption dar. Natürlich war dies nur beim Kauf einer frisch versiegelten Kassette, nicht bei der Ausleihe in der Bibliothek und nur für Kinder im lesefähigen Alter, bzw. für die die Kaufentscheidung treffenden Eltern relevant. Die Rückseite der Cover enthielt in der Regel die Fortsetzung der Kurzbeschreibung sowie Informationen zu Sprechern, Copyright und weiteren in der Reihe erschienenen Folgen.

Neben dem abbrechenden ‚Klappentext‘ beeinflusste die farbige Cover-Illustration die Kaufentscheidung vielleicht noch entscheidender. Sie wurde zudem während des Hörens immer und immer wieder studiert, zuweilen auch abgemalt. Da der Rezeption des Covers von den Kindern sehr viel Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet wird, ist es nur zu verständlich, dass Rolf Krenzer die Cover-Illustration in die Auswahlkriterien für einen empfehlenswerten Kindertonträger mit einbezieht. In seinem Elternratgeber betont er die Wichtigkeit guter Illustrationen, da sonst Gefahr der „Geschmacksverbildung“ bestünde. Kinder bedürften jedoch der Illustrationen als optischer Stütze.²⁴² Krenzer erläutert auch, wodurch sich eine qualitativ hochwertige Darstellung seiner Ansicht nach auszeichne. Dies soll hier jedoch nicht zum Thema gemacht werden.

Vor allem sind Kassette und Hülle aber stofflich präsent und daher optisch und haptisch erfahrbar. Zudem sind die Hüllen handlich, gut zu transportieren und Platz sparend aufzubewahren und zu archivieren, denn sie sind stapelbar. Erst aufgrund ihrer Materialität

²⁴² Krenzer, ebd., S. 16, 40 u. 37.

eignen sie sich so hervorragend als Sammel- und Tauschobjekte. Nur durch ihr Objekt-Sein können sie auch zu Objekten der Begierde und der Sammelleidenschaft werden. Natürlich hat die Kassettenindustrie auch darauf reagiert und bot in den 80er Jahren vielgestaltene Aufbewahrungs- und/ oder Expositionssysteme an, wie das Kassettenrondell oder den Kassettenkoffer.

3.2.5 Praktisch

Die Kassette weist zudem besondere Nutzungsmodalitäten auf. Auch hier bestehen Parallelen zwischen Kassette und anderen Datenträgern, wie Video, CD, PC-Sielen oder auch dem Buch. Sie alle sind unabhängig von einem extern gestalteten Programm, dem Radio-Hörer und Fernsehzuschauer unterworfen sind. Zeitpunkt, Dauer, mit Einschränkungen auch Ort, der Punkt an dem die Rezeption einsetzen oder unterbrochen werden soll, all das kann und muss bei Kassette, Buch und den anderen genannten Medien vom Mediennutzer entschieden werden. Dies muss besonders für Kinder einen bedeutsamen Freiheits- und Individualitätsgewinn bedeuten, zumal sie in den meisten anderen Dingen von der Entscheidungsgewalt ihrer Bezugspersonen abhängig sind. Die Kassette gesteht ihnen Autarkie zu, verlangt aber auch Selbstbestimmtheit.

Anders als Buch oder Computerspiel kann die Kassette auch als Nebenbei-Medium, also zur Untermauerung anderer Tätigkeiten, eingesetzt werden. Wahlweise kann der Kassette die volle oder nur geteilte Aufmerksamkeit entgegengebracht werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Radio oder dem Fernsehen. Bücher, PC-Spiele und in der Regel auch Filme auf Video bzw. DVD, sind Hauptmedien und werden mit (fast) ungeteilter Aufmerksamkeit rezipiert.

In einem anderen Punkt unterscheidet sich die Nutzung der Kassette von Buch, Video/ DVD, und auch Radio und TV. Es ist die Frequenz der Nutzung. Bis zu 100 Rezeptionsvorgänge pro Kassette sind nicht ungewöhnlich.²⁴³ An diese Zahlen reicht nur noch die Häufigkeit heran, mit der seit den 90ern so manches Computer-, Konsolen- oder *Handhold*-Spiel rezipiert wurde. Der Modus der Wiederholung muss daher unbedingt als entscheidende Größe für die Kassetten-Rezeption berücksichtigt werden. Kinder sind in der Lage, ihre Lieblingskassetten immer wieder anzuhören. Sie genießen es, dass ihre immer wiederkehrenden gleichen Erwartungen stets aufs Neue erfüllt werden. Die Kassette ist ein „geduldiges“ Medium²⁴⁴ und

²⁴³ Vgl. Horst Heidtmann: *Kindertonträger. Von Aschenbrödel zu ALF*. In: Reiner Wild (Hg.): *Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. 2. ergänzte Auflage, Stuttgart 2002, S. 444:

„Nach Erhebungen der phonographischen Industrie ist davon auszugehen, daß jede Kassette (ob geliehen oder gekauft) vom Kind zwischen 10 und 100 Mal gehört wird.“

²⁴⁴ Vgl. Hennig, ebd., S. 93 f.

„nimmermüder Partner“²⁴⁵, der dem der kindlichen Natur inhärenten Wunsch nach ständiger Wiederholung wie kaum ein anderes Medium entgegenzukommen vermag. Hubert Bücken, Chronist von MILLER INTERNATIONAL (heute BMG ARIOLA MILLER), hatte in diesem Rezeptionsmodus den entscheidenden Unterschied zur erwachsenen Hörspielrezeption erkannt.²⁴⁶ TV- und Radiokonsum finden zwar auch mit sehr großer Regelmäßigkeit statt, sind jedoch qualitativ anders. Hier wird das Programm extern gestaltet. Der Nutzer kann nicht (abgesehen von wenigen interaktiv angelegten Sendungen) selbst bestimmen, wie oft er bestimmte einzelne Lieder oder Beiträge hören bzw. Filme sehen will.

Almut Schnerring arbeitet die Redundanz der immer gleichen Information, als eine wichtige Bedingung für die Verständlichkeit einer auf welche Art auch immer präsentierten Information heraus.²⁴⁷ Auch für das Lernen und Memorieren ist die Dopplung von Informationen wichtig. Für Wolf Schneider ist sie aus diesem Grund unerlässlich. Bei ihm heißt es:

Redundanz ist – glückliches Fachwort! – das Gegenteil von dem, was ihr Name bedeutet. Sie ist *nicht* überflüssig. [...] Wer sich informieren, etwas merken, *lernen* will, braucht Redundanz. Die nackte Innovation ist unverdaulich, das Telefonbuch keine Lektüre [...]. [Hervorhebung Schneider]²⁴⁸

Schnerring weist vor diesem Hintergrund weiter darauf hin, dass es an sich keine Redundanz im Sinne einer identischen Wiederholung geben könne, da der sich wiederholende Außenreiz immer auf ein verändertes System trafe. Sie geht sogar so weit, zu behaupten, Redundanz könne daher nie überflüssig sein.²⁴⁹ Allerdings handelt es sich hierbei lediglich um ein kommunikationstheoretisches Modell. In der Realität wird dagegen sehr wohl einmal ein Punkt erreicht werden, an dem aus der Wiederholung einer Information für den Rezipienten nichts Neues mehr zu gewinnen ist.

Etwas ist aber selbst dann aus der Wiederholung des bereits Bekannten doch noch zu gewinnen – wenn auch nichts Neues. Die kindlichen Hörer jedenfalls erreichen durch ständig wiederholtes Hören einen ganz besonderen Genuss. Annette Bastian könnte wohl für die gesamte Generation der „Kassettenkinder“ sprechen, wenn sie betont:

²⁴⁵ Vgl. dazu auch Rolf Krenzer, ebd., S. 18.

²⁴⁶ Bücken, ebd., S. 31.

²⁴⁷ Vgl. : Almut Schnerring: *Bilder hören und verstehen. Eine sprechkünstlerische Medientheorie*. Münster 2000, S. 13.

²⁴⁸ Wolf Schneider: *Wörter machen Leute. Magie und Macht der Sprache*. (1. Aufl. Piper, München 1976), zitiert nach Auflage Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 256 u. 259.

²⁴⁹ Vgl. Schnerring, ebd., S. 79.

Ich genoss es regelrecht, vorher zu wissen, was als Nächstes passieren würde.²⁵⁰

Außerdem weist Bastian in diesem Zusammenhang auf ein interessantes Paradox hin. Weil es den kindlichen Hörern noch an Distanz gegenüber dem Gehörten mangelt, bleiben dieselben Hörspiele auch nach vielen Wiederholungen noch für sie spannend. Auf der anderen Seite vermag das Ritual des wiederholten Hörens ein Gefühl der Geborgenheit und Sicherheit bei den Kindern zu erzeugen, ganz gleich, wie spannend das Abenteuer sein mag.²⁵¹ Die Erklärung für Letzteres liegt einerseits in dem Wissen um das sicher bevorstehende Happy End begründet, andererseits – und das ist noch viel wichtiger – in den U m s t ä n d e n des wiederholten Rezipierens. Das Ritual des Hörens, die Gleichförmigkeit des Prozedere, die Handlung des Kasette-Einlegens, vielleicht malt das Kind regelmäßig beim Hören, vielleicht hört es immer zu einer bestimmten Tageszeit oder bei bestimmten Gefühlszuständen; das alles gibt an sich schon Sicherheit. Außerdem wird das Kasettehören von einem Großteil der Kinder und der mittlerweile Erwachsenen mit einem Gefühl der Geborgenheit und elterlicher Fürsorge assoziiert. Eine typische Hörsituation aus der Kindheit stellt das Hören auf dem Krankenlager dar. So wird das Hören auch zu einem späteren Zeitpunkt noch mit der Erfahrung von liebevoller Pflege und Fürsorge in Verbindung gebracht. Bei vielen Kindern fällt eine Krankheit sogar mit dem Zeitpunkt des ersten Kontakts mit Hörspielkassetten zusammen. Sie wurden schließlich gern zur Verkürzung der Genesungszeit ans Krankenbett gebracht, wenn Bücherlesen oder Fernsehen als zu anstrengend erachtet wurden. Augenscheinlich wirken solche Rezeptionsumstände konditionierend. Werden bestimmte Reizreaktionsketten immer wieder angesprochen, stellt sich bald die Reaktion auch dann ein, wenn nur ein einziger Reiz der Kette wirksam wird. Das bewirkt im konkreten Fall der Kasette hörenden Kinder, dass das Einschalten des Recorders und das Zuhören schon ausreichen, um ein Gefühl der Geborgenheit zu erzeugen, ohne dass dies mit tatsächlicher Krankenpflege oder Fürsorge anderer Art einhergehen muss. Es handelt sich gewissermaßen um eine Konditionierung zum Glücklichein, die sogar über Jahrzehnte hinaus wirksam ist, wie das Beispiel der Nostalgiebewegung zeigt.

Hier war bislang nur vom wiederholten Hören derselben Kassetten die Rede. Ähnliche Mechanismen sind auch auf der Ebene der Wiederholungen innerhalb ein und derselben Serie erkennbar. Darauf wird im nächsten Abschnitt noch eingegangen.

²⁵⁰ Bastian, ebd., S. 146.

²⁵¹ Vgl. Bastian, ebd., S. 147.

3.3 Mediale Eigenschaften der Serie

Es existieren viele Publikationen zum Phänomen der Serie, seiner Entstehung und den Konstituenten. Zu nennen wären da Abhandlungen von Klaus Menger, Irmela Schneider, Knut Hickethier, Günter Giesenfeld und Werner Faulstich. Viele beschäftigen sich mit der Fernseh-Serie. Nur sehr wenige Veröffentlichungen widmen sich jedoch dem Phänomen der Hörspielserie auf Kassette. Hierfür kann jedoch nicht die mangelnde Qualität der Produktionen als Grund geltend gemacht werden. Schließlich ist dies ein Vorwurf, der ebenso gegenüber den meisten TV-Serienproduktionen gemacht wird. Und doch gibt es eine Rege wissenschaftliche Beschäftigung mit *Dallas*, *Bonanza*, *Miami Vice* und Co. Bezüglich der Erforschung der Kinderhörspielserie hat sich der bereits mehrfach zitierte Horst Heidtmann besonders hervorgetan. Zudem können einige Ergebnisse aus der Erforschung von Fernseh-Serien auch für die Kassetten-Hörspielserie fruchtbar gemacht werden.

Die Serie ist natürlich keine fernsehenuine Form, sondern vielmehr, so Knut Hickethier, „*ein Moment der kulturellen Produktion*, und sie taucht immer dort auf, wo kontinuierlich Programmbedingungen bedient werden müssen. [Hervorhebung Hickethier]“²⁵² Das war schon in der mündlichen Kultur der Fall, z. B. beim auf viele Abende verteilten Vortrag mittelalterlicher Epen. Eine Meisterin des mündlichen Erzählens in Serie ist Scheherazade, die Märchenerzählerin aus *1001 Nacht*. Mit Hilfe des *Cliffhanger*-Effekts gelingt es ihr, ihr Leben jede Nacht um einen Tag zu verlängern – tausendundein Mal. Indem sie eine künstliche Diskrepanz zwischen dem Rahmen ihrer Geschichte und dem begrenzten, für das Erzählen vorgesehenen Zeitraum herstellt, kann sie der ihr von Sultan Schahryâr aufoktroierten Zeitrechnung entfliehen und ihr eine andere Zeitstruktur entgegensetzen.²⁵³

Im 18. und 19. Jahrhundert waren in Zeitschriften publizierte Fortsetzungsgeschichten beliebt und verbreitet. Der Funk arbeitet seit seinen Anfängen mit Serien. Seit 1913 gab es die so genannten „*Serials*“, 20- bis 30-minütige Fortsetzungsepisoden, in den amerikanischen Kinos. In den 50er Jahren wurden sie durch Serien im Fernsehen ersetzt. Diese Beispiele zeigen: Das serielle Erzählen scheint geradezu ein Grundbedürfnis menschlicher Unterhaltung zu sein.²⁵⁴

Was genau ist aber unter Serialität zu verstehen?

Werner Faulstich versucht den Serienbegriff umfassend zu betrachten.²⁵⁵ Er erkennt verschiedene Kategorien des Begriffes. Demnach ist die Serie unter anderem erzählerisches

²⁵² Knut Hickethier: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg 1991, S. 17.

²⁵³ Vgl. Günter Giesenfeld: *Serialität als Erzählstrategie in der Literatur*, S. 1-11. In: Ders.: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, S. 6.

²⁵⁴ Vgl. Hickethier, ebd., S. 18.

²⁵⁵ Werner Faulstich: *Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht*. In: Günter Giesenfeld: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, 46-54.

Formprinzip, das medienübergreifend auf eine lange Tradition zurückblickt, wie sie eben angerissen wurde. Zudem ist das Serielle ein Gestaltungsprinzip von Kunst überhaupt. Die Seriendrucke von Andy Warhol stellen hier nur den letzten Schritt dar. Grundsätzlich weist jede künstlerische Schule und Epoche serielle Aspekte auf, wenn sie bestimmte konstante Formen oder/ und Themen zu wiederholen versucht. Das Serielle ist auch eine ökonomische Kategorie. Seit der Industrialisierung und mit der fortschreitenden Technisierung wurde die serielle Warenproduktion perfektioniert. Mit vermindertem Aufwand können Produkte in hohen Stückzahlen hergestellt werden, die absolut gleich sind. Ein Prototyp wird im Zuge dessen immer wieder identisch vervielfältigt. Die serielle Herstellung von Produkten fordert hohe Stückzahlen und eine möglichst geringe Variation des Produkts, um rentabel zu sein.²⁵⁶ Das explizit Un-serielle ist vor diesem Hintergrund lediglich Ausdruck eines Nonkonformismus, der paradoxerweise das Prinzip des Seriellen nur noch stärker bestätigt. Nicht zuletzt ist das Serielle aber auch eine anthropologische Kategorie, denn unser Leben zeichnet sich durch Wiederholung und Rituale aus. Sie sind Ausdruck der Suche des Menschen nach Halt, Geborgenheit, aber auch nach Autorität.²⁵⁷

Nach Klaus Menger umfasst der Begriff „Merkmale der Präsentation, der ästhetischen Erscheinung und der inneren Struktur vorwiegend von Unterhaltungssendungen [...]“²⁵⁸ Merkmale der Präsentation sind beispielsweise genau festgelegte Sendezeiten, ein bestimmter Sendeplatz innerhalb des Programms sowie Maßnahmen, die leichte Wiedererkennbarkeit ermöglichen z. B. ein charakteristischer Seriename, ein Jingle oder Anfangslied. Ausschließlich Letzteres lässt sich auf die Kinderhörspielserie übertragen. Von Sendezeiten und Programmplatz ist diese allerdings nicht abhängig. Sie weist eine völlig andere Präsentationsform auf, als die Radiosendungen, von denen Menger spricht. Näheres hierzu wurde bereits im vorherigen Abschnitt zu den besonderen medialen Bedingungen der Kassette gesagt.

Knut Hickethier überprüft das Merkmal der Unendlichkeit auf seine Brauchbarkeit für die Beschreibung des Serienphänomens hin.²⁵⁹ Er kommt zu dem Schluss, dass es sich bei der Unendlichkeit um ein problematisches Kriterium handelt, das nur bedingt geeignet scheint, die Serie zu beschreiben. Einige Serien mögen auf unendliche Laufzeiten hin ausgelegt sein, schließlich enden sie aber doch irgendwann. Außerdem werden sie in überschaubaren

²⁵⁶ Vgl. : Hartmut Winkler: *Rechnerische Reproduktion und Serialität*. In: Günter Giesenfeld: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, S. 38 f.

²⁵⁷ Faulstich, *Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht*. ebd., S. 52.

²⁵⁸ Klaus Menger: *Kurzhörspielserien. Fallstudien zur radiophonen Unterhaltungsliteratur*. Dissertation, München 2003, S. 24.

²⁵⁹ Hickethier, ebd., S. 8.

Produktionseinheiten, beim Fernsehserien sind das Staffeln, hergestellt. Das Merkmal der Mehrteiligkeit erscheint geeigneter für die Seriendefinition. Allerdings ist dieses Merkmal streng genommen bereits bei Fernsehzeiteilern gegeben.

Weiterhin erachtet Hickethier die Doppelstruktur als wichtiges, die Serie konstituierendes Merkmal. Sie besteht in der mehr oder weniger starken Eigenständigkeit der einzelnen Serienfolge einerseits und ihrer Funktion, Anknüpfungspunkte für weitere Folgen und Rückbezüge auf vergangene Folgen zu liefern, andererseits. Dies hat zwar generelle Gültigkeit, bei einigen Serien sind die Vor- und Rückbezüge, die Anknüpfungspunkte, welche eine Serienfolge bietet, jedoch stärker ausgeprägt als bei anderen. Klaus Menger verwendet die Fachbegriffe „serial“ für eine Geschichte in Fortsetzungsfolgen und „series“ für eine Serie, bestehend aus in sich abgeschlossenen Folgen mit denselben Figuren etc.²⁶⁰ Jörg Jochen Berns meint dasselbe, wenn er zwischen einer linearen und die zyklischen Form von Serialität unterscheidet.²⁶¹ Bei den „serials“ bestehen starke Verknüpfungen zwischen den einzelnen Folgen. Zwar muss jede eine eigene Spannungsentwicklung aufweisen, es existieren jedoch übergeordnete Spannungskurven, die folgenübergreifend sind. Manche Spannungsstränge werden nur über eine oder ein paar Folgenreizen hinweg aufrechterhalten und dann durch neue ersetzt, andere können nie aufgelöst werden, weil damit die Serie zu Ende ginge. Das von Folge zu Folge erneuerte Versprechen, die Geschichte fortzuführen, bindet den Rezipienten an die Serie. Die Folgen einer „series“ haben dagegen abgeschlossene Handlungs- und Spannungsbögen. Die Verknüpfung zwischen den einzelnen Folgen besteht im Figurenensemble, oft auch im *Setting* und der für die jeweilige Serie typischen dramaturgischen und ästhetischen Umsetzung sowie bestimmten Themenkomplexen. Zu dieser Kategorie sind auch die EUROPA-Kinderhörspielserien zu zählen. Ein festes Ensemble von Figuren handelt in einem gleich bleibenden Umfeld. Die Geschichten sind in sich abgeschlossen. In der Fernseh- und Literaturpraxis existieren natürlich auch unzählige Formen von Abstufungen, welche sich zwischen den beiden Extremen „Serial“ und „Series“ bewegen.

Mit der Wiederholung ist das typische Prinzip der Serie genannt. Die Wiederholung lässt die Serie erst existieren und sie ist gleichzeitig ihre Methode. Repetition und Redundanz sind die Grundmuster der Serie.²⁶² Inhaltlich wird in Serien immer Gleiches variiert. Prinzipiell sind alle Folgen einer Serie die Vervielfältigung der ersten Folge, bzw. des Pilotfilms. Die

²⁶⁰ Vgl. Menger, ebd., S. 25.

²⁶¹ Gesprächsbeitrag von Jörg Jochen Berns in: „*Etwas Aufregung und etwas Abregung*“. Diskussion. In: Günter Giesenfeld: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, S. 34.

²⁶² Vgl. Giesenfeld: *Serialität als Erzählstrategie in der Literatur*. ebd., S. 4.

Charaktere der Figuren sind vereinfacht. Zu große Komplexität oder gar eine Entwicklung der Figuren würde die gleichförmige Wiederholung ausschließen. Daher werden ihnen normalerweise nur wenige, klar definierte Charakterzüge beigegeben, um ihre Aktionen und Reaktionen berechenbar zu machen. Dramatische Konzeption, sprachliche und inhaltliche Gestaltung wiederholen sich ebenfalls. Ebenso wiederholt sich die formale Präsentation. Die Wiederholung ist ein wichtiger Grund für die beständige Kritik an der Serie. Prisca Prugger begründet dies damit, dass die Wiederholung im diametralen Gegensatz zur kreativen Originalität steht, die ja den Inbegriff der Kunst darstellt.²⁶³

Dennoch ist es auch gerade die Wiederholung, welche die Beliebtheit der Serie bei den Rezipienten erklärt. Dafür, dass die Wiederholung so beliebt ist, gibt es zwei Gründe: Zunächst einmal bietet Wiederholung Sicherheit und Stabilität. Beim Eintauchen in die Parallelwelt der Serie und im para-sozialen Kontakt mit den vertrauten Serienfiguren stellt sich ein Gefühl von Geborgenheit ein. Das regelmäßige Ritual der Serienrezeption beruhigt und erzeugt Zufriedenheit. Das Bedürfnis nach Wiederholung ist bei den Rezipienten (nicht nur bei Kindern!) augenscheinlich größer, als das nach Innovation. Die Serienfolge muss zwar Neues enthalten, doch das aus den vorherigen Folgen Bekannte und Geliebte darf dadurch keinesfalls überlagert werden. Neben der Sicherheit und Geborgenheit, die sie gibt, erleichtert die Wiederholung zusammen mit der zeitlichen Begrenztheit das Verständnis und verringert den Rezeptionsaufwand. Serien sind so auch nebenbei rezipierbar, quasi „konsumfertig“²⁶⁴, und kommen so den Regenerationsbedürfnissen der Rezipienten sehr entgegen.

Folgende Punkte lassen sich als konstitutiv für das Phänomen der Kinderhörspielserie auf Kassette zusammenfassen:

Ein überwiegender Anteil dessen, was die Serie ausmacht, bleibt von Folge zu Folge konstant. Dieser Anteil steht einem kleineren variierenden Anteil gegenüber. Gleich bleibt das Ensemble und die Charakterisierung der Figuren, oft auch der Handlungsort. Die behandelten Themen sind wenn nicht gleich, so doch ähnlich, ebenso der dramaturgische Aufbau, eine spezifische Ästhetik und die Art der Annäherung an die Themen. So können manche Serien humorvoll oder handlungs- bzw. aktionsbetont angelegt sein, andere eher dialogisch. Bei den Kinderkassetten handelt es sich prinzipiell um Serien in einem „series“- bzw. Episoden-Format, bei dem die Folgen ausschließlich in sich selbst abgeschlossene Handlungs- und

²⁶³ Prisca Prugger: *Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie. 90-*. In: Günter Giesenfeld: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, S. 95.

²⁶⁴ Prisca Prugger: ebd., S. 97.

Spannungsbögen beinhalten. Die Kenntnis vorheriger Folgen ist nicht erforderlich und auch eine Reihenfolge muss bei der Rezeption nicht zwangsläufig beachtet werden. Zwar werden gelegentlich Bezüge zu Geschehnissen aus vorherigen Folgen hergestellt, sie sind jedoch für das Verständnis der aktuellen Geschichte nicht Voraussetzung. Dieses Konzept von Serie setzt voraus, dass am Ende die Ordnung des Anfangs wiederhergestellt sein muss. Dies schließt allerdings eine Entwicklung der Figuren weitestgehend aus. Das Konzept der fortlaufenden Folgen mit anknüpfenden Handlungssträngen und *Cliffanger*-Effekt würde sich dagegen auf dem Markt wohl auch höchstens für Serien mit bis zu fünf Folgen durchgesetzt haben lassen. Gerade die Unkompliziertheit und Unverbindlichkeit der Episode ist ein wichtiger Grund für den Erfolg dieses Formates. Es ergänzt sich zudem mit der Marketingstrategie des Gelegenheitskaufs, die EUROPA verfolgt.

Die Kassettenserie ist nicht an feste Sendezeiten gebunden. Im Fernsehen ist die Periodizität des Programms dagegen sehr eng mit dem Verständnis von Serie verknüpft. Entwicklungsgeschichtlich kann Serialität gar als Folge der Periodizität des Programms verstanden werden.²⁶⁵ Vor allem beim Fernsehen nimmt die Parallel-Realität der Serie zumindest insofern Einfluss auf das reale Leben der Zuschauer, als sie deren Alltag oder ihre Woche strukturiert. Das gilt selbst im Zeitalter von allgemein zugänglichen Video- und digitalen Aufnahmetechniken. Offenbar ist eine große Bereitschaft seitens der Zuschauer vorhanden, sich dieser externen Strukturierung ihrer Zeit freiwillig hinzugeben. Umberto Eco betrachtet den aufgezwungenen „Lese“-Rhythmus als typisch für seriell organisierte Zeit.²⁶⁶ Dennoch üben Kassetten (und Serien auf anderen Datenträgern) diesen Zwang nicht aus. Sie verlangen vielmehr den selbstbestimmten Umgang durch ihre Nutzer. Es handelt sich bei der Kassettenserie gewissermaßen um eine Serie *on demand*. Über Zeitpunkt, Dauer und Häufigkeit der Rezeption kann autark entschieden werden. Die einzige äußere Restriktion stellt die Verfügbarkeit dar. Die Kassetten müssen natürlich erworben, als Geschenk empfangen oder anderweitig beschafft werden (Bibliotheken, Ausleihen untereinander), um rezipiert werden zu können. Außerdem bleibt es vom Verlag abhängig, wann und ob neue Folgen erscheinen.

²⁶⁵ Menger, ebd., S. 24.

²⁶⁶ Vgl. : Umberto Eco: *Die Zeit der Kunst*. In: Michael Baudson (Hg.): *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Katalog Mannheim 1985, S. 80.

4 Die literarische Substanz im Hörspiel

Es ist deutlich geworden, dass das Hörspiel (gemeint ist die fertige hörbare Tonspur) keinesfalls mit Literatur *g l e i c h z u s e t z e n* ist. Es hat grundlegend andere mediale Voraussetzungen als diese. Nicht Schriftzeichen, sondern ausschließlich akustische Zeichen prägen die Präsentationsform des Hörspiels. Hierdurch wird ein grundlegend anderer Rezeptionsmodus notwendig. Nicht durch Lesen, also das wahlweise langsame, schnelle, vollständige oder unvollständige, chronologische oder unzusammenhängende Dechiffrieren von Schriftzeichen, wird der Hörspieltext rezipiert. Sukzessives Hören ist dafür notwendig. Lautliche Zeichen werden akustisch wahrgenommen und dechiffriert. Die Tonspur kann beim Medium der Hörkassette zwar gestoppt, vor und zurückgespult werden. Auf das Tempo selbst kann der Hörer aber in der Regel keinen Einfluss nehmen. Speziell das Medium der Kassette weist allerdings auch Ähnlichkeiten mit dem des Buches auf. Beide sind dinglich präsent und damit optisch, haptisch, vielleicht sogar olfaktorisch erfahrbar. Diese Erfahrung beeinflusst die Rezeption nicht unerheblich und ist selbst Teil von ihr. Hörkassetten können ebenso wie Bücher gesammelt und archiviert werden. (Zu berücksichtigen ist hier allerdings auch, dass Bücher nur *e i n e* Erscheinungsform von Literatur sind. Während in Zeitschriften und Magazinen, auf Blättern und in Heften gedruckte Literatur noch vergleichbare dingliche Eigenschaften aufweist, ist dies bei in Computern, auf Datenträgern gespeicherten oder online zugänglichen literarischen Texten nicht mehr der Fall.) Ansonsten sind die medialen Merkmale des literarischen Textes aber nicht auf das Hörspiel übertragbar.

Das Hörspiel weist strukturelle Merkmale literarischer Gattungen auf, die mehr oder weniger stark im einzelnen Hörspiel zum Tragen kommen können. Die literarische Substanz ist im Hörspiel keinesfalls ein fester, gleich bleibender Bestandteil, sondern kann von Fall zu Fall variieren. Auf die strukturellen Parallelen des Hörspiels, zu den literarischen Gattungen, hier vor allem zu Drama und Epik, wurde bereits eingegangen. Die literarische Substanz ist bei *Fünf Freunde*, *Die drei ???* und *TKKG* auf zwei Ebenen vorhanden, nämlich auf inhaltlicher und struktureller Ebene. Zunächst werden Stoffe der Kinderliteratur adaptiert. Das geschieht in einer szenisch dramatisierten Fassung. Dramatische Strukturen finden sich in der dialogischen und monologischen Figurenrede. Es existiert zudem als episches Element in den untersuchten Hörspielen stets die narrative Instanz eines Erzählers. Explizit lyrische Merkmale sind nicht vorhanden.

III Vom Buch zum Hörspiel

Heinz Hengst äußert sich angesichts vieler qualitativ minderwertiger Hörspiel-Adaptionen von Fernsehserien folgendermaßen:

Bei der Transponierung von Stoffen auf Kinderschallplatten und -kassetten wird auf nennenswerte medienspezifische Abwandlungen von Erzähl- und Schnitttechniken [...] verzichtet. Von den Produzenten und Regisseuren wird auch nicht ernsthaft überprüft, ob sich Themen und Vorlagen für eine akustische Bearbeitung eignen.²⁶⁷

Solche gewissermaßen Nicht-Bearbeitungen, die lediglich die Prominenz der Vorlage nutzen, entsprechende Bilder auf den Covern abbilden, die gleichen Tonspuren der Fernsehserie übernehmen und die eingängigen Titelmelodien verwenden, existieren tatsächlich in großer Zahl. Die *Biene Maja*-, *Wickie*- oder *Alf*-Hörspiele²⁶⁸ sind nur einige Beispiele dafür. Zu diesen „Trittbrett“- oder „Huckepackproduktionen“²⁶⁹ können die EUROPA-Serien aber nur mit Einschränkungen gezählt werden. Natürlich war es auch von EUROPA beabsichtigt, vom Erfolg der adaptierten Serien in anderen Medien zu profitieren. Die Adaption erschöpft sich bei EUROPA jedoch nicht in der Übernahme und leichten Nachbearbeitung der Filmtonspuren. Im Falle der *TKKG*-Serie erfolgte die Hörspiel-Adaption (seit 1981) sogar vor einer filmischen Adaption (erstmalig 1985). Dass beim Label EUROPA sehr wohl ein Adaptionaufwand betrieben, also „nennenswerte medienspezifische Abwandlungen von Erzähl- und Schnitttechniken“ vorgenommen wurden, wird im Folgenden am Beispiel der je ersten Folge der drei ausgewählten Serien anschaulich gemacht.

Darauf, dass natürlich bei allen Hörspielbearbeitungen die Schriftzeichen letztendlich in akustische Zeichen überführt wurden, dass die Worte also von Stimmen gesprochen werden, soll hier nicht mehr eingegangen werden. Es wird vorausgesetzt. Ebenso wenig muss nochmals zur Sprache kommen, dass Geräusche und Musik hinzugefügt wurden. Es soll an dieser Stelle vielmehr darum gehen, Tendenzen der Hörspielfassung zu erkennen. Dazu wird zunächst am Beispiel ausgewählter Szenen die Buchfassung der Hörspielfassung gegenübergestellt. Für *Fünf Freunde* und *Die drei ???* wurden jeweils die deutschen Erstübersetzungen verwendet, für die Hörspielfolgen von der Verfasserin vorliegender Untersuchung angefertigte Transkriptionen. Anhand der vorgenommenen Streichungen und Umformungen der Buchtexte hin zu den Hörspielen können dann Rückschlüsse über Intention

²⁶⁷ Vgl. Hengst: *Hörensehen. Tonkonserven als Erlebnisfolien*. Ebd., S. 98 f.

²⁶⁸ Alle beim Label KARUSSELL erschienen.

²⁶⁹ Vgl. Vgl. Hengst: *Hörensehen. Tonkonserven als Erlebnisfolien*. Ebd., S. 99.

und tatsächliche Wirkung der Bearbeitung gewonnen sowie Urteile über die Qualität der Bearbeitung gefällt werden.

1 *Fünf Freunde beim Wanderzirkus.* (1), Quickborn 1978.

(Bearbeitung und Regie: Heikedine Körting) → Siehe Anhang 1

Eine knappe Handlungszusammenfassung des Hörspiels soll es erleichtern, die Beschreibung einzelner Bearbeitungsvorgänge nachzuvollziehen.

Die Geschwister Julian, Dick und Anne beherbergen in den Sommerferien ihre Kusine George und deren Hund Timmy. Die Begegnung mit einem Wanderzirkus bringt die Kinder auf die Idee, ihre Ferien ebenfalls mit dem Wohnwagen zu verbringen. Sie besorgen sich zwei Wagen und reisen dem Zirkus zu seinem Sommerlager nach. Schnell freunden sich die Kinder mit dem Zirkusjungen Nobby und seinem Affen Pongo an. Nobbys Onkel Tiger Dan – eigentlich Oberclown, aber wegen seiner Wutausbrüche so genannt - und dessen Kumpan Lou, der Akrobat des Zirkus', sind dagegen düstere Gesellen, die die Kinder und Timmy von ihrem Lager vertreiben wollen. Sehr bald erfahren die Freunde, weshalb: Dan und Lou führen regelmäßig Diebstähle durch und sammeln ihre Beute in einem Höhlenversteck nahe des Zirkuslagers. Diese Entdeckung wird für die Kinder sehr gefährlich. Dan und Lou sperren sie in der Höhle ein, aber natürlich können sich die Kinder mit einer List und der Hilfe ihrer tierischen Begleiter befreien und die Gauner der Polizei übergeben.

In Anpassung an das akustische Medium werden viele Informationen, die im Buch der Erzähler gibt, in die Figurenrede und (seltener) auf den Erzähler übertragen. So ist es zum Beispiel mit der Information über die Farben von Nobbys Wohnwagen geschehen. Während sie im Buch vom Erzähler gegeben wird, s a g t Nobby im Hörspiel, dass sein Wagen „der blau und gelbe“ ist.

Der Buchtext musste radikal gekürzt werden, um die Länge von 40 Minuten nicht wesentlich zu überschreiten. Im Zuge dessen wurde die Handlung auf den Haupthandlungsstrang konzentriert, die Geschichte um die Gauner Dan und Lou und ihr verstecktes Diebesgut. Szenen, die beschreiben, wie die Kinder im Vorfeld ihre Eltern um Erlaubnis Fragen, wie sie die Wohnwagen organisieren, wie sie diese tagelang erforschen und startklar machen, wie sie aufbrechen und die ersten Reisetage erleben und auch ereignisreiche Szenen, welche die fünf Freunde mit den Zirkusleuten und den vielen Tieren erleben, wurden gestrichen.

Die Streichung vieler Szenen und Kapitel hat den erwünschten Effekt, dass auch gleichzeitig die Anzahl der Figuren vom Buch zum Hörspiel deutlich abnimmt. Das ist wichtig, weil im Hörspiel nur eine begrenzte Anzahl von Stimmen unterscheidbar bleibt. Die meisten Zirkusleute, Bauern, auf deren Wiesen die Kinder mit ihren Wagen nächtigen und von denen sie Nahrungsmittel kaufen, die Eltern, sie alle wurden zugunsten der Fokussierung auf die Haupthandlung gestrichen. Auffällig ist aber die Abschiedsszene in der die fünf Freunde der Mutter von Julian, Dick und Anne zuwinken und Abschiedsgrüße zurufen. Diese Szene ist mit der im Buch nahezu identisch. Dennoch hat es den Anschein, als sei die Mutter im Buch tatsächlich vorhanden, im Hörspiel dagegen nicht. Der Eindruck entsteht dadurch, dass die Mutter nicht antwortet. Das tut sie zwar auch im Buch nicht, dennoch stellt man sich dort die winkende Mutter leichter vor als im Hörspiel. Hier existiert eben nur, was hörbar ist.

Eine weitere Auffälligkeit stellt die späte Einführung der Bauersleute Herr und Frau Mack in die Handlung dar. Zuvor wurden vier Szenen, in denen diese Personen vorkamen, gestrichen und ebenso Stellen, an denen sie erwähnt wurden. In der letzten Hörspielminute werden die Figuren doch noch eingeführt, sogar namentlich, und das, obwohl beide zusammen nur drei Sätze zu sprechen haben. Dies wurde von der Bearbeiterin Heikedine Körting ausgesprochen unglücklich gelöst. Die Sprechzeile des Bauern, er habe die Eltern der Kinder über die Vorfälle informieren müssen, hätte der Inspektor problemlos übernehmen können. Der hat aber laut Erzähler gerade den Handlungsschauplatz verlassen. Umso ungeschickter, dass Körting (nun in ihrer Funktion als Regisseurin) dem Bauern dieselbe Stimme gibt, die vor ein paar Sekunden noch als Inspektor zu hören war. Die Bäuerin verspricht Nobby eine Anstellung auf dem Hof. Nobbys Glück ist für das Happy End sicher von großem Belang, dennoch hätte diese Information auch anders präsentiert werden können. Beispielsweise hätte Nobby den Kindern davon erzählen können, dass er diese Anstellung bereits bekommen hat, oder der Erzähler hätte darüber berichten können. Hier wäre eine Entfernung vom Buchtext angemessen gewesen.

In den Passagen des Erzählers werden immer wieder Brücken zwischen Szenen geschlagen, zwischen denen gekürzt wurde. Der Erzähler fasst dann knapp die für das Verständnis der Handlung wichtigen Ereignisse zusammen und verbindet die Zeiträume. Das geschieht beispielsweise mit den Kapiteln, in denen die Kinder die Wohnwagen bekommen, sie erforschen, einräumen und in mehreren Tagen zum Lager der Zirkusleute fahren. Der Erzähler präsentiert lediglich die Eckdaten dessen und holt den Hörer in die Zeit und den Ort der sich anschließenden Szene. Dabei verwendet der Erzähler immer den Wortlaut des Originaltextes, wenn auch nur wenige Zeilen aus den ansonsten gestrichenen Kapiteln dafür

auswählt wurden. Einige kurze Stellen aus gestrichenen Kapiteln sind später in die Chronologie des Hörspiels wieder eingefügt. Beispielsweise wird aus zwei Badeszenen eine gemacht.

Während die bislang genannten Änderungen ausschließlich mit den Grundsätzen der Kürzung und Hörbar-Machung der Buchfassung zu erklären waren, gibt es noch einige andere Bearbeitungsstellen, bei denen das als Erklärung nicht ausreicht. So wurde der Affe Pongo in der Hörspielfassung gleich zu Anfang bei der ersten Begegnung der fünf Freunde mit Nobby vorgestellt. Ihm kommt im späteren Handlungsverlauf eine wichtige Bedeutung zu, wenn er den Kindern hilft, sich gegen die Gauner zu behaupten. Pongos frühe Einführung im Hörspiel hat dramaturgische Gründe. Da der Hörer, anders als der Leser, nicht so viel Zeit hat, sich auf die Figuren einzustellen, ist es notwendig, wichtige Handlungsträger möglichst früh vorzustellen. So bleibt den Hörern trotz der relativ kurzen Laufzeit des Hörspiels genügend Zeit, mit der Figur vertraut zu werden. Dieser geschickte Zug der Bearbeitung steht im Gegensatz zur bereits angesprochenen viel zu späten Einführung der Bauersleute Mack.

Anders als im Buch, wo das Erscheinungsbild des Bösewichts Tiger-Dan ausführlich beschrieben wird, erhält der Rezipient im Hörspiel lediglich eine knappe Information durch den Dialog. Anne behauptet Dan sähe „nicht sehr lustig aus“ und Nobby erwähnt seine regelmäßigen Wutanfälle. Zudem verrät sich sein böses Wesen in der scharfen, unangenehmen Stimmlage, mit der er spricht. So kommt auch im Hörspiel von Anfang an keinerlei Zweifel daran auf, dass es sich bei Dan um eine negative Figur handelt, obwohl darauf verzichtet wird, dies auch an seinem äußeren Erscheinungsbild festzumachen, wie es das Buch tut. Dort wird die schmutzige Kleidung und die Ungepflegtheit Dans, sein schlecht gelauntes Gesicht und sein grimmiges Kauen auf einer Pfeife beschrieben, dass so schaurig ist, dass Anne sich zu fürchten beginnt. Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Gaunerfigur, Lou. Auch bei ihm wird die äußerliche Beschreibung im Hörspiel ausgespart, während er im Buch als „hochgewachsener, lässig gekleideter Bursche mit einem unangenehmen Gesicht“²⁷⁰ dargestellt wird. Für die Aussparung der Beschreibung von Physiognomie und Erscheinungsbild im Hörspiel kommen zwei Gründe infrage. Sie könnte mit der Reduktion des Bearbeitungsaufwandes und dem Bestreben, die jeweiligen Szenen möglichst kurz zu halten, erklärt werden. Es wäre aber auch denkbar, dass die Bearbeiterin derlei Klischees vom Zusammenhang des äußerlichen Erscheinungsbildes und des Charakters einer Person bewusst nicht an die Hörer weitergeben wollte.

²⁷⁰ Enid Blyton: *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. Eine spannende Geschichte für Jungen und Mädchen. Übers. Dr. Werner Lincke, Gütersloh, Stuttgart, Wien, Berlin Darmstadt 1971, S. 51.

Das Buch geht immer wieder auf Annes Hang zur Häuslichkeit und ihre Ängstlichkeit ein. Von diesen Stellen sind im Hörspiel die meisten gestrichen. Eine Szene, in der Anne sich häuslich verhält und mehrere Passagen, in denen ihre Ängstlichkeit deutlich wird, sind jedoch erhalten. Die Figurenzeichnung Annes vom Buch zum Hörspiel bleibt so grundsätzlich erhalten. Die Streichung vieler der Stellen, an denen ihre mädchenhaften Eigenschaften und ihre Häuslichkeit zum Ausdruck kommen, ist letztendlich wohl doch ausschließlich der Notwendigkeit zur Kürzung zuzuschreiben. Auch viele Stellen des Buches, an denen George ausdrücklich weibliches Verhalten und weibliche Pflichten für sich ablehnt und an denen sie männliche Attribute, wie Mut und die Fähigkeit, einen Pferdewagen zu lenken, für sich in Anspruch nimmt, wurden gestrichen. Dennoch bleibt auch das in ihr angelegte Charakterprofil deutlich.

Enid Blyton ist berühmt für die ausschweifenden Beschreibungen von Mahlzeiten in ihren Erzählungen. Die drei Mahlzeit-Beschreibungen, die im Hörspiel beibehalten wurden, spiegeln die Erkenntnis der Bearbeiterin Körting wieder, dass sie nicht lediglich schmückendes Beiwerk sind, sondern unerlässlicher Bestandteil jener von Blyton erschaffenen sorgenfreien, als ideal verklärten Kinderwelt.

Zusammenfassend ist anzumerken, dass diese Bearbeitung trotz ihrer radikalen Kürzung sehr eng am Text der Erstübersetzung von Werner Linke (1955) bleibt. Szenen und Sequenzen, an welchen festgehalten wurde, sind nahezu wortgetreu übernommen. Positiv daran ist, dass so die für die Serie typische schöne Sprache erhalten bleibt, die bereits zum Erscheinen der Kassette 1978 etwas altmodisch wirkte. Musik, Geräusche, Erzähler- und Figurenrede sind harmonisch komponiert. Die Adaption ist – abgesehen von einigen unklaren Ortsbeschreibungen, z. B. dem Grundriss der Höhle und die Lage des Sees und des Baches auf dem Berg – schlüssig und in sich spannend. Durch die guten Sprecherleistungen gewinnt das Hörspiel noch an Charme. Es bleibt dem Buchtext jedoch derart treu, dass die Adaption kaum Eigenständigkeit erlangen kann.

2 Die drei ??? und der Super-Papagei. (1), Quickborn 1979.

(Bearbeitung: H. G. Francis; Regie: Heikedine Körting) → Siehe Anhang 2

Zunächst soll wieder die Handlung des Hörspiels kurz umrissen werden:

Der erste Detektiv Justus Jonas und der zweite Detektiv Peter Shaw gehen auf ein Haus zu, in dem sie einen Termin mit einem potentiellen Klienten wahrnehmen wollen. Sie sollen den verschwundenen Papagei von Mr. Fentriss wiederbeschaffen. Noch bevor sie das Haus

erreichen, hören sie Hilferufe. Die beiden Jungen eilen zur Hilfe und treffen Mr. Claudius an, der sich als Fentriss ausgibt und die Detektive rasch abwimmelt. Nachdem sie wieder abgefahren sind, wird Justus und Peter klar, dass sie nicht mit dem echten Mr. Fentriss gesprochen haben. Sie kehren um und befreien den echten Mr. Fentriss, der von Claudius in seinem Haus gefesselt zurückgelassen wurde. Die Jungen ermitteln, dass noch mehr Papageien gestohlen wurden, die alle von demselben spanischen Hausierer verkauft worden sind. Mit Hilfe der Telefonlawine²⁷¹ geraten Justus, Peter und Bob Andrews, der dritte Detektiv, in Kontakt mit dem spanischen Einwandererjungen Carlos und dessen Onkel Ramos. Letzterer hat die Papageien verkauft. Die Detektive erfahren, dass ein gewisser John Silver vor seinem Tod den Papageien Sprüche beigebracht hat, die den Schlüssel zu einem versteckten Schatz darstellen. Da Mr. Claudius immer noch gegen sie arbeitet, gelingt es den drei Fragezeichen nicht, die Papageien zu beschaffen. Lediglich Blackbeard, der gelehrigste von allen sieben Papageien, wird ihnen zufällig in die Hände gespielt. Nach vielen Turbulenzen entpuppt sich Mr. Claudius als Geschädigter eines Gemälderaubs. Er und die drei Fragezeichen arbeiten schließlich zusammen. Doch auch der berühmte Kunstdieb Viktor Hugenay hat es auf das versteckte Bild abgesehen. Justus, Peter und Bob entdecken, dass Blackbeard die Sprüche aller anderen Papageien beherrscht – in ihm ist das gesamte Rätsel gespeichert. Die Detektive lösen es und bergen in einer dramatischen Szene das Bild auf einem verlassenem nächtlichen Friedhof.

In Anpassung an das akustische Medium werden häufig Informationen aus dem Erzähltext des Buches in die Figurenrede des Hörspiels oder auf die Erzählerfigur übertragen. In den betrachteten Szenen geschah dies beispielsweise mit der Beschreibung des Handlungsortes der Eröffnungsszene. Der im Buch beschriebene verwilderte Garten findet zumindest Erwähnung, wenn Justus Peter im Hörspiel beim Heranschleichen an das Haus auf die gute Deckung hinweist, welche Bäume und Büsche abgeben. Auch die Informationen über den neuen Klienten Mr. Fentriss, welche der Leser vom Erzähler erhält, gehen im Hörspiel in die Figurenrede ein, ebenso die Information über das Tätigkeitsfeld des dritten Detektivs Bob Andrews, der für Recherchen und Archiv zuständig ist. Einige Informationen des Buches werden im Hörspiel jedoch nicht wiedergegeben. Auf die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbilds der drei Detektive wird verzichtet. Vermutlich soll die Fantasie der Hörer nicht eingeschränkt werden. Auch die Beschreibung der Figur des Mr. Claudius wird zunächst

²⁷¹ Ein von den drei Detektiven entwickeltes Recherche-Verfahren nach dem Schneeball-Prinzip.

vollkommen ausgelassen. Später wird in Aussagen verschiedener Figuren lediglich die Eigenschaft genannt, dass er sehr dick ist. Im Buch trägt er aber noch eine sehr unvoreilhaftige, dicke Brille, die wesentlich zu Claudius' bedrohlicher Erscheinung beiträgt. Es ist nicht klar, warum auf dieses Grusel-Element verzichtet wird. Es hätte sich sowohl in der Erzähler- als auch in der Figurenrede unterbringen lassen.

Im Hörspiel verhält sich Mr. Claudius in der Szene seiner ersten Begegnung mit Justus und Peter viel verdächtiger als im Buch. Seine Stimme bleibt die ganze Zeit über hart und drohend. Er redet schnell und nervös, während das, was er sagt, eigentlich dazu angetan ist, ihn unverdächtig wirken zu lassen. Im Hörspiel liefert ein Versprecher Mr. Claudius' den Hinweis, dass er nicht Mr. Fentriss ist. Auf Justus' Auskunft, er und Peter wollten einen Geschäftsbesuch bei ihm, Mr. Fentriss, machen antwortet er:

„So, so, einen Geschäftsbesuch bei ... natürlich, bei mir.“²⁷²

Ein solcher Hinweis existiert im Buch nicht. Im Hörspiel nuschelt Claudius nach dem eigentlichen Abschied von Justus und Peter noch die Worte:

„Es hat mich sehr gefreut, ja und nun haut mal ab. Los, abhauen.“²⁷³

Diese letzten Worte sind wohl der spielerischen Ausschmückung der Rolle durch den Sprecher Gerlach Fiedler zu verdanken. Im Effekt wird hierdurch jedenfalls die Figur Claudius' sehr viel früher als im Buch zwielichtig und fragwürdig, denn sie will die beiden Detektive schnell loswerden. Im Buch fehlen solche frühen Hinweise und es wird erst später klar, dass Claudius ein doppeltes Spiel treibt. Die Hinweise sind dafür geeignet auf die kürzere Dauer des Hörspiels die Informationsdichte zu erhöhen und die Handlung zu beschleunigen.

Im Zuge der notwendigen Kürzungen wurden viele Szenen gestrichen. Es gibt in diesem Buch nur einen, dafür aber sehr komplexen, Handlungsstrang. Die Kürzungen erfordern daher besonders viel Geschick und Feingefühl. Gekürzt wurden natürlich das Vor- und Nachwort, außerdem Szenen, die im familiären Umfeld von Bob spielen, eine Szene, in der Blackbeard davonfliegt und schließlich von Carlos zurückgebracht wird, die erste Begegnung mit Viktor Hugonay sowie die Szenen, in denen die Detektive versuchen, weitere der gestohlenen Papageien zu beschaffen und dabei mit ihrem Widersacher Skinny Norris sowie Mr. Claudius

²⁷² *Die drei ??? und der Super-Papagei*. (1), Quickborn 1979, 2'11''.

²⁷³ Ebd., 5'16''.

und schließlich sogar Hugenay zusammen treffen. Durch die Kürzungen gelingt auch die Beschränkung auf ein kleineres Ensemble von Personen. Beispielsweise Bobs Eltern, Skinny Norris, der Lastwagenfahrer Kenneth sowie die beiden Diener Hugenays kommen im Hörspiel nicht vor. Hugenay selbst wird im Hörspiel erst sehr spät in die Handlung eingeführt, da die erste Begegnungsszene zwischen ihm und den drei Detektiven gestrichen wurde. Im Buch treffen die drei Detektive Hugenay erstmals, als dieser Mr. Fentriss aufsuchen will und sein Wagen beinahe mit dem Wagen, in dem die drei Fragezeichen chauffiert werden, kollidiert.²⁷⁴ Eine ähnliche Szene, wenn auch ohne Hugenay, wurde vom Hörspielbearbeiter H. G. Francis aber wieder in die Handlung eingefügt – vielleicht als Ersatz für das gestrichene Action-Element. Im Hörspiel ist es allerdings der Wagen von Mr. Claudius, mit dem die Detektive einen Beinahe-Zusammenstoß haben. Hugenay wird im Hörspiel erstmals in der 34. Minute, also im letzten Drittel des Hörspiels, von Mr. Claudius erwähnt, der die drei Fragezeichen der Zusammenarbeit mit diesem berüchtigten Kunstdieb bezichtigt. Zu diesem Zeitpunkt wirkt die Einführung einer weiteren Gegenspielerfigur willkürlich. Zudem mag sich die Streichung der Diener Hugenays zwar positiv auf die akustische Über-,sicht'-lichkeit des Hörspiels auswirken. Sie hat aber zur Folge, dass die große Furcht, die das Auftauchen Hugenays bei den drei Jungen auslöst, unbegründet wirkt, denn seine Bedrohlichkeit speist sich nun einzig aus der leise flüsternden Stimme, mit der er spricht, und der düsteren Musik, die sein Erscheinen stets begleitet. Da seine beiden hünenhaften und bewaffneten Helfershelfer fehlen und Hugenay selbst keine Waffe besitzt (es wird keine erwähnt), ist er *de facto* ungefährlich für die Jungen. Dennoch gelingt die Darstellung Hugenays als gefährlicher Figur mit Hilfe der Mittel Musik und Stimme, die unmittelbar die Emotionen des Hörers ansprechen.

Bei der finalen Friedhofsszene im Buch ist Bob, der dritte Detektiv, nicht dabei. Er lenkt unterdessen Hugenay ab, indem er sich von Morton mit dem Rolls-Royce umherfahren lässt. Im Hörspiel ist diese Szene gestrichen. Stattdessen ist Bob bei der Bergung des Bildes auf dem Friedhof dabei. Weil es sich beim *Super-Papagei* um die erste Folge der Hörspielchronologie handelt, wäre es ungünstig, Bob in zu vielen Szenen fehlen zu lassen, da der Hörer ihn sonst nicht als vollwertiges Mitglied des Ermittlerteams präsentiert bekäme. Von den drei Detektiven ist ohnehin Justus der Dominanteste. Seine Position erscheint im Hörspiel gegenüber dem Buch noch gestärkt. Das zeigt sich beispielsweise daran, dass ihm das erste Wort im Hörspiel gebührt (nach den Hilferufen). Im Buch steht dieses erste Wort

²⁷⁴ Alfred Hitchcock: *Die drei ??? und der Super-Papagei*. Erzählt von Robert Arthur, Übers. Lore Puschert, 4. Aufl./ 29.-43. Tausend, Stuttgart 1975. S. 28.

Peter zu. Zum Ende der Szene, als die drei Fragezeichen von Carlos' Onkel Ramos die Geschichte John Silvers erfahren, verleiht Justus in sehr geschwollenen Worten seiner Ratlosigkeit Ausdruck. Peter fordert ihn auf, sich normal auszudrücken, woraufhin im Hörspiel Justus die berühmt gewordene Phrase des „spezialgelagerte[n] Sonderfall[s]“ zum Besten gibt. Im Buch ist Peter der Urheber dieser Phrase. Er schlägt sie Justus sarkastisch vor:

„[...] Just, kannst du dich nicht mal normal ausdrücken? Nur so zur Abwechslung? Könntest du nicht auch sagen: Das ist ein spezialgelagerter Sonderfall?“²⁷⁵

Justus wiederholt dann nur den Satz. Dass sich auch Peter so ausdrücken kann, wurde offenbar als störend für die Polarität der beiden Figuren aufgefasst. Bearbeiter H. G. Francis will diese aber offenbar gewahrt sehen. Die Hörspielbearbeitung der Friedhofsszene stellt Justus' Intelligenz stärker heraus, als das Buch es tut. Während im Buch der Zufall eine wesentliche Rolle dafür spielt, dass die drei Detektive das begehrte Bild schließlich in ihren Händen halten können, ist dies im Hörspiel einzig Justus' unvergleichlichem Kombinationsvermögen zu verdanken. Das Bild befindet sich nicht in der Kiste, die die Jungen entdecken und die Hugenay ihnen abnimmt, sondern in einer Metallröhre, die auf dem Friedhof herumliegt. In der Buchfassung nehmen die Jungen die Röhre zufällig mit heim und werden erst durch Hugenays Anruf darauf hingewiesen, dass sich das Bild darin befindet. Im Hörspiel kommt Justus noch auf dem Friedhof selbst darauf. Dass diese letzte Variante in der akustischen Umsetzung kürzer ist, war sicher der Hauptgrund, sich dafür zu entscheiden. Das ändert jedoch nichts daran, dass Justus im Effekt dadurch schlauer erscheint als im Buch.

Insgesamt ist diese Adaption von *Der Super-Papagei* freier, als die zuvor betrachtete von *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. Die Figurenrede orientiert sich zwar nah am Buchtext, wagt sich aber etwas weiter vom Wortlaut weg. Die Loslösung vom Buch ist hier im richtigen Maße gelungen. Inhaltliche Änderungen wurden gewagt. Die Kürzungen sind überwiegend schlüssig. Das Ergebnis ist eine eigene funktionierende Spannungskurve. Die Dialogszenen sind länger als bei der *Fünf Freunde*-Serie und der Erzähler bekommt weniger Raum. Die Konzentration auf das Szenische und den Dialog wird dem Medium gerecht. Hierdurch verlangt das Hörspiel auch ein höheres Maß an Aufmerksamkeit und ist nicht für sehr junge Kinder geeignet. Natürlich ist es aber auch seines Inhaltes wegen, den komplexen Rätseln, gruselig-mysteriösen Phänomenen und den vielen in den Fall verwickelten Personen anspruchsvoll.

²⁷⁵ Hitchcock, ebd., S. 74.

3 TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben. (1), Quickborn 1981.

(Bearbeitung: H. G. Francis; Regie: Heikedine Körting) → Siehe Anhang 3

Auf einem unerlaubten nächtlichen Ausflug – Tarzan bricht aus dem Internat aus, um mit Karl und Gaby auf das Volksfest in der Stadt zu gehen – kann Tarzan zufällig zwei Einbrecher beobachten und belauschen. Es handelt sich um die berüchtigten Bilderdiebe, die bereits viele Einbrüche in der Millionenstadt begangen haben, und von denen auch in der Zeitung berichtet wurde. Da Tarzan nicht zur Polizei gehen kann, weil dann sein Ausbruch aus dem Internat auffliegen würde, und auch Kommissar Glockner zurzeit nicht verfügbar ist, beschließen TKKG, Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby, den Fall selbst zu übernehmen. Tarzan hat die Diebe und ihren Wagen genau beobachtet. Er entdeckt die Gauner auf dem Volksfest, wo sie sich mit ihrem Boss verabredet haben. Anhand der Aufschrift auf ihrem Kombi können TKKG die Identitäten der Gangster ermitteln. Und dann spielt ihnen noch der Zufall in die Hände. Als Klößchens Eltern von einem anonymen Spender Karten für ein Musical erhalten, ist für Tarzan sofort klar, dass ein Einbruch in der Sauerlich-Villa geplant ist. TKKG legen sich auf die Lauer und können die Diebe auf frischer Tat ertappen und der Polizei übergeben.

In Anpassung an das akustische Medium wurden – wie in den beiden vorherigen Beispielfolgen – im Zuge der Bearbeitung Informationen aus dem Erzähltext in die Figuren- und Erzählerrede übertragen und über Geräusche verdeutlicht. So wird der Hörer über den Dialog statt durch den Erzähler beispielsweise darüber informiert, dass Tarzan mit Dr. Pauling, genannt Rembrandt, verfeindet ist.²⁷⁶ Über die Geräusche des Wasserplätschens und Zähneputzens statt durch den Erzähler wird die Information gegeben, dass Tarzan und Klößchen sich im Waschraum befinden. Die Szene in der Tarzan die Bilderdiebe entdeckt ist im Hörspiel gerafft. Da Tarzan allein ist, kann der Hörer über das, was er sieht und hört, nur durch das monologische Zu-sich-selbst-Sprechen Tarzans informiert werden. Zugunsten des Erhalts der Spannung, ist diese Szene kurz. In einer anderen Szene, in der Bilderdieb Otto Macholt verfolgt wird, hat H. G. Francis das Problem anders gelöst. Während im Buch Tarzan die Verfolgung allein vornimmt, wird er im Hörspiel von Karl begleitet. So können die

²⁷⁶ TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben. (1), Quickborn 1981, 1'03'':

Klößchen: Tarzan, beeil dich, Rembrandt kommt!

Tarzan: Na und, dann kommt er eben, Klößchen.

Klößchen: Mensch, sei bloß vorsichtig! Treibe Deine Feindschaft mit dem nicht auf die Spitze!

Tarzan: So, nun kann er kommen.

Informationen, die im Buch vom Erzähler gegeben werden leicht in den Dialog überführt werden. Monolog und Erzählerrede werden dadurch entlastet.

Wie bei den beiden zuvor untersuchten Folgen wird aber auch hier die Erzählerrede genutzt, um Handlungssequenzen zu verbinden, Geschehnisse zusammenzufassen und Zeiträume zu überbrücken. So wird zum Beispiel der Zeitraum von der Verfolgung Macholts bis zur Begegnung TKKGs mit Paul Pauling, Rembrandts Bruder, in wenigen Sätzen und unter Aussparung vieler Details vom Erzähler zusammengefasst:

In den nächsten Tagen versuchten Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby mehr über Otto Macholt und die Bilderdiebe herauszufinden aber sie hatten nicht den geringsten Erfolg. Sie wurden sich lediglich darüber klar, dass zu der Bilderbande auch noch ein Boss gehören musste, der die gestohlenen Gemälde für die Diebe verkaufte. Aber wer konnte das sein?

Am Wochenende wurden Tarzan, Karl und Gaby zu Sauerlichs zum Essen gebeten. Dieser Einladung kamen sie gern nach, da sie Klößchens Vater, den Schokoladenfabrikanten, kennen lernen wollten. Zu ihrer Überraschung, saß auch der bärtige Kunstmaler Paul Pauling mit am Tisch.²⁷⁷

Mit diesen wenigen Sätzen werden 42 Buchseiten zusammengefasst.

Die Adaption konzentriert sich auf den Haupthandlungsstrang. Die Vorlage kommt dem sehr entgegen. Nebenhandlungen sind zwar reichlich, jedoch in sich geschlossen und daher relativ klar von der Haupthandlung um die Überführung der Bilderdiebe zu trennen. Kürzungen sind daher nicht so folgenschwer und schwierig wie bei *Die drei ??? und der Super-Papagei*, wo es quasi keine Nebenhandlungen gab, der Haupthandlungsstrang dafür aber sehr gewunden und komplex war. Im Zuge der Streichung von Nebenhandlungssträngen bei *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben* wird auch die Anzahl der Figuren gesenkt. Schlägertyp Kaluschke aber auch Gabys Mutter und noch viele andere Personen des Buches kommen im Hörspiel nicht vor. Mit der Fokussierung auf den Kriminalfall geht die Betonung des Action-Charakters der Geschichte einher. Tarzan ist vorrangig der furchtlose Kampfsportler. Seine sensible Seite wird sehr zurückgenommen. Das Element der Komik erfährt in der Hörspielbearbeitung Verstärkung. Die Sprecher spielen die Szenen so gut aus, dass Witze und freche Sprüche unmittelbarer und überraschender wirken als beim Lesen. Die Gefühlsbetontheit, welche das Wesen der Buchfassung durchaus stark prägt, bekommt in der Hörspielfassung keinen Raum. Die Innenschauen Tarzans, wenn er sich vor den Verbrechern fürchtet, an seine Mutter denkt, die er nicht enttäuschen will, und vor allem, wenn er vor

²⁷⁷ *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981, 25'59''.

Gaby rote Ohren bekommt,²⁷⁸ sie alle wurden nicht in das Hörspiel übernommen. Dies könnte eine dramaturgische Entscheidung des Bearbeiters H. G. Francis sein. Zwar ist gerade das Hörspiel besonders geeignet, inneres Erleben darzustellen. Kinder wären allerdings schnell überfordert, müssten sie zwischen einer inneren und einer äußeren Ebene des Erlebens in einem Hörspiel unterscheiden. Zudem würden derlei Einschübe den Fluss der spannenden Handlung stören. Möglich ist auch eine zweite Begründung für die Auslassung der gefühlsbetonten Passagen im Hörspiel: die Marktorientierung. Zielgruppe sind Jungen und Mädchen gleichermaßen. Wenn die Hörspiele emotionslastiger wären, fühlten sich unter Umständen die Jungen nicht mehr so stark von den Geschichten angesprochen, oder gar von ihnen peinlich berührt. Im Buch können sie diese Stellen leichter überspringen als im Hörspiel.

Im Wortlaut bleibt das Hörspiel sehr nah am Buchtext. Dass dieser bereits einen vergleichsweise großen Anteil an wörtlicher Rede enthält, dürfte die Bearbeitung ebenfalls vereinfacht haben.

Die Adaption ist insofern gelungen, als sie eine in sich schlüssige Handlungslogik aufweist und einen funktionierenden Spannungsbogen besitzt.

4 Maßnahmen und Prinzipien der Bearbeitung

Im Wesentlichen bestimmen drei Maßnahmen die Umarbeitung eines Buchtextes zu einer Hörspielfassung. Mit Hörspielfassung ist hier zunächst noch das Skript gemeint, welches der Erarbeitung der wahrnehmbaren Tonspur zugrunde liegt. Die drei Tätigkeiten auf dem Wege zur Erstellung dieser Hörspielfassung sind das Weglassen, das Hinzufügen und das Modifizieren der Buchfassung.

4.1 Weglassen

Das Ausmaß des Weglassens von in der Buchvorlage vorkommenden Zeichen und Zeicheneinheiten kann im Zuge der Bearbeitung unterschiedliche Dimensionen annehmen. So können von Streichungen Figuren, ganze Handlungsstränge und Szenen oder aber lediglich kürzere Passagen bis hin zu einzelnen Worten betroffen sein. Der Hauptbeweggrund für Kürzungen ist in erster Linie die Notwendigkeit zur Komprimierung. Die Spieldauer eines Kinderhörspiel-Tonträgers ist in der Regel auf 40 bis 50 Minuten begrenzt. Bei den

²⁷⁸ Vgl. z.B.: Stefan Wolf: *Ein Fall für TKKG. Die Jagd nach den Millionendieben*. Hannover 1979, S. 25, 14 u. 27.

EUROPA-Serien liegt der Grund für diese zeitliche Begrenzung vor allem im Alter und den kognitiven Fähigkeiten der Zielgruppe begründet. In zweiter Linie spielt auch die knappe Kalkulation der Produktionskosten eine Rolle. Eine längere Spieldauer würde auf vielen Produktionsebenen Mehrkosten und längere Bearbeitungszeiträume verursachen.

Die übliche Praxis ist das konsequente Streichen von Nebenhandlungssträngen und die Fokussierung auf den Haupthandlungsstrang. Hierfür wurden Beispiele bei der Bearbeitung der Serienfolgen *Fünf Freunde beim Wanderzirkus* und *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben* gegeben. Ist der Haupthandlungsstrang noch zu umfangreich, müssen auch Teile davon gestrichen werden. Dies stellt eine besondere Herausforderung an den Bearbeiter dar. Mit viel Geschick und Feingefühl hat er zu entscheiden, welche Details entbehrlich sind und welche keinesfalls. Je dichter die Erzählstruktur des Buchtextes ist, je enger die Ereignisse miteinander verwoben sind, sich gegenseitig bedingen und Folge voneinander sind, desto schwieriger wird dieses Unterfangen. Dies wurde im Fall der Bearbeitung von *Die drei ??? und der Super-Papagei* deutlich.

Die Umwandlung des Buchtextes in ein Hörspiel fordert neben den unvermeidlichen Kürzungen der Handlung auch die konsequente Begrenzung der Handlungsorte und der Figurenanzahl. Die Bearbeitungen aller hier untersuchten Hörspielfolgen sind von dem Bestreben der Figurenreduktion deutlich gekennzeichnet. Die verschiedenen Figuren im Hörspiel charakterisieren sich durch die ihnen zugeordneten Stimmen und existieren auch nur dann in der Handlung, wenn sie zu Wort kommen; anders als im Film, wo die Figuren sichtbar sind und selbst schweigend sehr präsent wirken können. Figuren, die im akustischen Medium nicht hörbar sind, sind in diesen Momenten auch auf keine andere Weise wahrnehmbar. Vor diesem Hintergrund bekommt die Maxime Sokrates', „Sprich, dass ich dich sehe“²⁷⁹, eine noch grundsätzlichere Bedeutung. Darum, dass sich das Wesen einer Person aus ihrer Stimme und dem Modus ihres Sprechens schließen lässt, geht beim Hörspiel es erst in zweiter Linie. Die Hörspielfigur kann überhaupt *nur* im Zuge ihres Sprechens „gesehen“, das heißt als präsent erfahren werden. Die Figurenanzahl im Hörspiel muss also aus zwei Gründen überschaubar, bzw. über-„hör“-bar gehalten werden: Zum einen wird es mit steigender Anzahl von Personen immer schwieriger für den Hörer, die einzelnen Stimmen zu unterscheiden und im Verlaufe des Hörspiels den richtigen Figuren zuzuordnen. Zum anderen muss den Figuren in der begrenzten Dauer des Hörspiels ausreichend Gelegenheit zum Sprechen gegeben werden, da sie ja nur in ihrem Sprechen gegenwärtig sein können. Um

²⁷⁹ Mit diesen Worten soll Sokrates einmal einen jungen Mann empfangen haben, den man ihm als Schüler anvertrauen wollte.

Verständlichkeit zu gewährleisten, muss das Stilmittel des übereinander Sprechens mehrerer Figuren auf ein Minimum beschränkt bleiben. Die Tonspur kann schließlich nur sukzessiv rezipiert werden. Der Hörer kann sie nicht anhalten und sich darauf umschaun, wie auf einem Bild mit vielen Details. Mit zunehmender Figurenanzahl wird es immer schwieriger, jeder der Figuren genügend Sprechzeit einzuräumen. Dieses Problem zeigt sich in den untersuchten Serien schon bei den Protagonisten. Bei *Die drei ??? und der Super-Papagei* spricht Justus zwar viel und in langen Sätzen, seine „Kollegen“ kommen aber dennoch ausreichend häufig zu Wort. Die drei Jungen unternehmen auch nicht alles gemeinsam und es gibt hin und wieder Szenen, wo Justus oder ein anderer der drei nicht dabei ist. Das Verhältnis des Sprechensums ist hier noch harmonisch ausgeglichen. Die fünf Freunde dagegen machen alles zusammen. Wenn dann noch andere Kinder dazukommen, was in den meisten Folgen der Fall ist²⁸⁰, kann nicht mehr viel Text auf den einzelnen entfallen, wenn alle gleichermaßen zu Wort kommen sollen. Oft wird dann nur noch durch Laute der Zustimmung, Überraschung oder ähnliche verdeutlicht, wie viele Figuren in der Szene präsent sind. Der größte Anteil des Dialogs ist derweil auf zwei oder drei der Kinder verteilt.

Die Beschränkung des Ortes soll ebenfalls die Übersichtlichkeit des Hörspiels erhöhen. Bei *EUROPA* wird dieses Prinzip jedoch nicht allzu wichtig genommen. Es wird zwar versucht, viele Informationen in einer Szene unterzubringen, um nicht zu viele unnötige Szenenwechsel vornehmen zu müssen. Die Handlungsorte werden jedoch nicht reduziert. So werden beispielsweise in der *Super-Papagei*-Folge zwei Szenen des Buches zu einer gemacht. In diesen Szenen lösen die drei Fragezeichen das Papageien-Rätsel. Im Buch sind sie dabei zunächst in der Wohnung der Familie Claudius, danach in der Zentrale. Im Hörspiel sind diese Szenen fusioniert und in die Wohnung der Claudius' verlegt worden. Der Handlungsort ‚Wohnung der Claudius‘ wird dabei nicht eingespart, wie es sich angeboten hätte. Es werden aber zwei Szenen zu einer verdichtet.

4.2 Hinzufügen

Das Hinzufügen von Text geschieht naturgemäß seltener und es ist dann quantitativ weniger Text. Schließlich sollen ja nicht die vorgenommenen Kürzungen durch das Hinzufügen von

²⁸⁰ Andere Kinderfiguren sind beispielsweise der Zirkusjunge Nobby [*Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. (1), Quickborn 1978.], Zigeunermädchen Jo [*Fünf Freunde helfen ihren Kameraden*. (6), Quickborn 1979. *Fünf Freunde und ein Zigeunermädchen*. (8), Quickborn 1979. *Fünf Freunde jagen die Entführer*. (13), Quickborn 1981.], Jockel [*Fünf Freunde im Zeltlager*. (2), Quickborn 1978.], die Zwillinge Harry und Harry [*Fünf Freunde und das Burgverlies*. (3), Quickborn 1978.], Toby und Benny [*Fünf Freunde als Retter in der Not*. (4), Quickborn 1978], Brummer [*Fünf Freunde und der Zauberer Wu*. (5), Quickborn 1979.]; [*Fünf Freunde auf dem Leuchtturm*. (16), Quickborn 1981.] usw.

Redetext wieder neutralisiert werden. Es kann jedoch notwendig werden, an einigen Stellen der Hörspielfassung etwas hinzuzufügen, wenn beispielsweise an anderer Stelle gekürzt wurde, um die Schlüssigkeit wieder herzustellen, notwendig gewordene Informationen doch noch zu geben oder eine funktionierende Spannungskurve zu erhalten. Ein gutes Beispiel hierfür enthält die *Die drei ???*-Folge *Super-Papagei*. Um die Handlung schlüssig zu erhalten, nachdem die Szenen, welche im Buch zur Zusammenarbeit von Mr. Claudius mit den drei Detektiven führten,²⁸¹ gestrichen wurden, musste ein Äquivalent eingefügt werden, welches denselben Effekt erzielt. In der Hörspielfassung präsentiert der Erzähler „die Sensation des Falles Super-Papagei“, die darin besteht, dass Mr. Claudius plötzlich einen Sinneswandel durchlebt und die drei Fragezeichen um Hilfe bittet. „Damit hatte niemand gerechnet.“²⁸² Dieser Sinneswandel wirkt dabei nicht einmal unmotiviert und willkürlich, da Claudius’ Frau als diejenige erscheint, die ihn beschwichtigt und zur Vernunft gebracht hat.²⁸³ Mancher Bearbeiter nimmt sich aber auch jenseits solcher Notwendigkeiten die Freiheit, eigene Worte, zum Beispiel witzige Äußerungen, hinzuzufügen. Das ist bei *TKKG – Die Jagd nach den Millionendieben* der Fall. Dort wird am Ende nochmals Klößchens Schokoladenfixierung verlacht.²⁸⁴

Entweder während der Textbearbeitung (das Manuskript kann bereits Hinweise zu Intonation und Sprechmodus enthalten), spätestens aber während der vom Regisseur betreuten Aufnahmen mit den Sprechern werden auch noch Stimm-Äußerungen wie Ausrufe, Glückser, Seufzer, Aufschreie und so weiter hinzugefügt. So werden die Rollen ‚ausgespielt‘ und mit Leben gefüllt. Würde man darauf verzichten und ausschließlich die Sprechzeilen aufsagen lassen, würden die Figuren sehr unorganisch und künstlich wirken. Durch bestimmte Intonation oder Stimmverwendung kann die Bedeutung der Worte verändert oder vereindeutigt werden. Besonders auffällig wird dies beim Hören allerdings meist dann, wenn eine Betonung falsch oder zumindest unkonventionell gesetzt wird.²⁸⁵

²⁸¹ Vgl. Anhang, Tabelle 2, Spalte „Buch“, Zeile 16.

²⁸² Vgl. : *Die drei ??? und der Super-Papagei*. (1), Quickborn 1979, *Erzähler*, 33’09’’.

²⁸³ Ebd., 33’09’’ff:

Frau Claudius: Siehst du, du bist mal wieder viel zu aufgeregt gewesen. Statt ruhig und besonnen vorzugehen, hast du dich benommen wie ein amerikanischer Gangster. [...] Claude, begreifst du jetzt? Das sind drei fixe Jungen, die völlig in Ordnung sind. Keiner ist gegen dich. Du solltest dich entschuldigen. [...] Nun sag ihnen schon, dass du sie bitten möchtest, dir zu helfen! [...] Siehst du Claude, wir hätten schon früher mit den Jungen zusammenarbeiten sollen, dann wären wir schon weiter.

²⁸⁴ *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981, 39’29’’:

Klößchen: [...] Kommt, wir müssen unseren Sieg feiern! Ich hab noch genügend Schokolade im Haus. *Alle stöhnen*. *Gaby*: Oh nein, Klößchen, nicht Schokolade!

²⁸⁵ Das ist zum Beispiel an folgender Stelle der ersten *Die drei ???*-Folge der Fall. Die Betonungen wurden zur Hervorhebung gesperrt.

Manche Bearbeitungen fügen Figuren auch einen Dialekt oder Akzent hinzu, für die das Buch ursprünglich keinen vorsieht. In der Bearbeitung der untersuchten *TKKG*-Folge erhält beispielsweise die Kellnerin des Eiscafés einen italienischen Akzent.²⁸⁶

4.3 Modifizieren

Erwünschter Effekt des Modifizierens ist zumeist die Steigerung der Medienadäquatheit. Das heißt, der Text muss an das reine Hörmedium angepasst werden, Nicht-Sichtbares muss hierfür hörbar gemacht werden. Im Zuge dessen wird häufig die Art und Weise der Informationsvermittlung umgestaltet bzw. der Informationskanal gewechselt. Es werden im Zuge dessen häufig Informationen aus dem Erzählertext der Buchvorlage in den Dialog überführt. Mehrere Beispiele dafür waren in den Untersuchungen der Bearbeitungen von *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*, *Die drei ??? und der Super-Papagei* sowie *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben* angeführt. Bestimmte Sprechzeilen können zudem in der Hörspielfassung anderen Figuren zugeordnet werden, als dies im Buchtext der Fall war, entweder weil die Aussage bedeutend für die Handlung ist, die Figur jedoch gestrichen wurde, oder aber, weil der Bearbeiter damit eine bestimmte Absicht verfolgt. Bei den *Drei ???* konnte beispielsweise der Eindruck entstehen, es sei Absicht des Bearbeiters, die Figur Justus zu forcieren und die Figur Peter zurückzunehmen.

Dem Hörmedium gemäß werden auch Informationen, die im Buch der Erzähltext gibt, statt durch Worte durch den Einsatz anderer akustische Mittel gegeben. Solche akustischen Mittel können Geräusche, Musik oder die Art und Weise des Stimmeinsatzes sein. Das Geräusch des Geschirrkloppers²⁸⁷ in der Szene, als *TKKG* zum Essen bei den Sauerlichs eingeladen sind, informiert den Hörer beispielsweise darüber, dass die Figuren gerade dabei sind zu essen. In der Folge *Die drei ??? und der Super-Papagei* werden Justus und Peter von Mr. Claudius mit einer Waffe bedroht. Ihr „Entsetzen“²⁸⁸ wird im Hörspiel durch ein musikalisches

Peter: Na hör mal, Just! Was ist denn in d i c h gefahren? Warum kehren wir um? [*Die drei Fragezeichen und der Super-Papagei*. (1), Quickborn 1979, 6'49''.] Eigentlich hätte die Betonung auf „in“ liegen müssen. Eine weitere Stelle:

Mr. Fentriss: [...] Miss Waggoner hat ihn zu mir geschickt. Sie wohnt nicht weit von h i e r. [Ebd., 11'12'']
Hier wäre die Betonung von „weit“ angemessen gewesen. Ein letztes Beispiel von vielen möglichen:

Mr. Fentriss: [...] Oder habt ihr schon mal gehört, dass ein Papagei mit seinem Käfig davongeflogen ist?

Justus: Nein, n a t ü r l i c h nicht. [Ebd., 11'31'']

„Nicht“ hätte hier betont sein müssen.

²⁸⁶ Vgl. *TKKG – Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981, 21'06''.

²⁸⁷ *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981, 27'01''.

²⁸⁸ Alfred Hitchcock: *Die drei ??? und der Super-Papagei*. Stuttgart 1975, S. 11:

„Urplötzlich war [Justus] blaß geworden, seine Augen traten hervor, sein Mund stand offen. [...] Der sehr dicke Mann, der da mit einer großen altmodischen Pistole in der Hand ihnen gegenüberstand, würde jedermann Entsetzen eingejagt haben.“

Gruselthema wiedergegeben.²⁸⁹ Zudem hört man Justus' Stimme²⁹⁰ den Schrecken an. Leider ist bei den Produktionen des EUROPA-Labels das Prinzip der „Doppelpunkt dramaturgie“²⁹¹ sehr verbreitet. Man verlässt sich nicht auf die Aussagekraft der Geräusche, sondern setzt sie in der Regel illustrierend ein und unterstützt sie zusätzlich mit Wort-Informationen. So wird in der *TKKG*-Folge a u c h durch das Kommando Herrn Sauerlichs klar, dass im Folgenden eine Mahlzeit eingenommen wird:

„Erst woll'n wir mal Essen. Guten Appetit!“²⁹²

Diese Vorgehensweise wird nicht nur dem Medium nicht gerecht, sie unterfordert die Hörer zudem permanent.

Neben der A r t und W e i s e der Vermittlung der Inhalte der Buchvorlage können aber auch diese Inhalte selbst modifiziert werden. Meist erfährt der Wortlaut vom Buch zur Hörspielvorlage eine mehr oder weniger starke Modifizierung. Auch das wurde in den zum Vergleich gegenübergestellten Passagen jeweils des Buches und des Hörspiels der untersuchten Folgen erkennbar. Dies ist schon allein dadurch nicht zu vermeiden, dass im Hörspiel ein größeres Pensum an Informationen in die Figurenrede eingepasst werden muss. In der Regel wird der Sprachstil, den die Buchvorlage vorgibt, jedoch nicht grundsätzlich verändert. Anlass für Modifikationen kann auch die Anpassung des Inhalts an Kürzungen an anderer Stelle sein. Darauf wurde bereits im vorherigen Abschnitt eingegangen. Hier zeigt sich, dass die drei Bearbeitungsmöglichkeiten, das Weglassen, Hinzufügen und das Modifizieren, nicht völlig getrennt von einander betrachtet werden können.

4.3.1 Modifikation der Erzählinstanz

Ein Element der Buchvorlage erfährt auf dem Weg zum Hörspiel generell eine besonders einschneidende Modifikation: die Erzählinstanz. Es ist dies einerseits eine bewusst erzeugte, andererseits eine an das Medium Hörspiel gebundene und damit automatisch entstehende Modifikation. Für das Hörspiel wird ein literarischer Text dramatisiert. Meist wird aber ein Erzähler beibehalten. Der quantitative Anteil seiner Rede ist in den untersuchten Hörspielen aber wesentlich geringer als in der Buchvorlage. Der Figurenrede wird wesentlich mehr Raum gegeben als der Erzählerrede. Die Erzählinstanz wird maßgeblich zurückgenommen,

²⁸⁹ *Die drei ??? und der Super-Papagei*. (1), Quickborn 1979, 1'10''.

²⁹⁰ *Die drei ??? und der Super-Papagei*. (1), Quickborn 1979, 1'14'':

„Peter! [...] Hinter dir! Ein Mann! Er hat eine Pistole!“

²⁹¹ Vgl. Hengst: *Höresehen. Tonkonserven als Erlebnisfolien*. Ebd., S. 106 f.

²⁹² *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben*. (1), Quickborn 1981, 26'56''.

allerdings nicht nur quantitativ. Sie büßt auch ihre Omnipräsenz und Omnipotenz ein. Der Erzähler ist nicht mehr allgegenwärtig, sondern nur noch dann, wenn er gerade spricht. Er ist auch nicht mehr der, welcher allein die Handlung hervorbringt indem er von ihr berichtet und welcher die Figuren erzeugt, indem er über sie erzählt oder sie – in direkter oder indirekter Rede – sprechen lässt. Die Figuren sprechen nun selbst und bedürfen keiner Vermittlung durch den Erzähler mehr. Sie erlangen eigene physische Präsenz, indem ganz spezifische, den jeweiligen Figuren zugeordnete Stimmen erschallen. Zwar unterläuft EUROPA dies wieder, indem es den Figuren zwar spezifische Stimmen zuordnet, diese aber selbst innerhalb ein und desselben Hörspiels häufig nicht exklusiv einer einzigen Figur zugehörig sind. Das ändert jedoch nichts an der Emanzipiertheit der Figuren von der Autorinstanz. Es sind nun verstärkt die handelnden Figuren selbst, die in ihrer Rede – durch welche allein sie ja handeln – die Handlung erzeugen und voranbringen. Stellenweise wird die Handlung jedoch auch weiterhin vom Erzähler vorangetrieben, nämlich dann, wenn er längere Passagen des Buches verknüpft zusammenfasst.

Ebenso wie die Figuren existiert der Erzähler nur, indem er spricht. Nur dann ist er physisch – weil stimmlich – präsent. Dieser Aspekt kann aber statt als Zurücknahme des Autors auch als eine Stärkung oder Konkretisierung desselben gewertet werden. Wenngleich dem Erzähler kein äußeres Erscheinungsbild beigegeben wird, kann seine Stimme doch niemals als körperlose erfahren werden, da sie körperlich erzeugt wird. So wird zwangsläufig jene Person, die den Resonanzkörper dieser Stimme darstellt, in der Rezeption immer mitgedacht – auch dann, wenn der Hörer ihr keine konkrete Gestalt zuweisen kann, keinen Körper mit bestimmten Merkmalen wie Haarfarbe oder Statur usw.

Es gibt jedoch auch einige Aspekte der Erzählerinstanz, die sich auf dem Weg vom Buch zum Hörspielmanuskript nicht verändern. Bei der *Fünf Freunde*-Serie und *TKKG* steht der Erzähler außerhalb der Handlung und ist den handelnden Figuren zumindest in einem Punkt überlegen: Seine Erzählperspektive bleibt, wie in den Büchern angelegt, auktorial²⁹³. Wir haben es in beiden Serien mit einem kommentierenden Erzähler zu tun, der außerhalb der Welt der Figuren steht, von der er berichtet und der selbst keine Figur dieser Welt ist. Michael Scheffel und Matias Martinez beziehen mehr Parameter in die Beurteilung der Erzählsituation ein als Franz K. Stanzel.²⁹⁴ Bei Stanzel sind es nur drei Konstituenten, die zur Beschreibung einer Erzählsituation herangezogen werden: der Modus des Erzählens (handelt es sich um

²⁹³ Begriff nach der Typologie der Erzählsituationen nach Franz K. Stanzel. Vgl. Matias Martinez/ Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 5. Aufl., München 2003, S. 89 ff.

²⁹⁴ Ihrer Meinung nach berücksichtige Stanzel die Parameter Ordnung, Dauer, Frequenz, Ort und Zeitpunkt des Erzählens entweder überhaupt nicht oder nur ungenügend. Vgl. Martinez/ Scheffel, ebd., S. 93.

eine Erzähler- oder eine Reflektorfigur), die Perspektive (Innen- oder Außenperspektive) und die Konstituente der Person (Identität oder Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzählinstanz und Figuren). Der Vorteil von Stanzels Modell ist die einfache Handhabbarkeit. Es mangelt ihm jedoch an Differenziertheit und Präzision. Mit Martinez und Scheffel²⁹⁵ wäre die Erzählsituation folgendermaßen beschrieben:

Die Erzählung bei *Fünf Freunde beim Wanderzirkus* und *TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben* erfolgt chronologisch. Die Erzählerrede ist in der Regel Zeit raffend, denn das Geschehen mehrerer Stunden und Tage wird auf wenige Sätze verkürzt und zusammengefasst. Zeitsprünge werden nachvollziehbar gemacht. Die Frequenz der Erzählung ist singulativ, das heißt alle Geschehnisse werden nur einmal erzählt. Es ist dies ohnehin die verbreitetste Erzählfrequenz überhaupt. Sowohl in den Buchfassungen als auch in den Hörspielen liegt der Zeitpunkt des Erzählens nach den Ereignissen, von denen berichtet wird. Die Erzählerpassagen sind daher im Präteritum gehalten. Die Erzählerrede erfolgt im narrativen Modus, ist also mittelbar und distanziert. Die Figurenrede ist dagegen im Präsens und findet im dramatischen Modus statt. Dadurch wirkt sie unmittelbar gegenwärtig. Die Sichtweise des Erzählers ist im Grunde nullfokalisiert, das heißt der Erzähler weiß mehr als die Figuren. Er kennt bereits die Zukunft, schließlich erzählt er rückblickend. Daran ändert sich vom Buch zum Hörspiel nichts. Durch Kürzungen wird die Nullfokalisierung des Erzählers jedoch nicht mehr so deutlich wie in den Büchern. Vermehrt kann der Eindruck der internen Fokalisierung entstehen, als wüssten Figuren und Erzähler gleichviel. Hierfür ein Beispiel:

Die Nullfokalisierung des Erzählers im *B u c h t e x t* von *Fünf Freunde beim Wanderzirkus* zeigt sich immer wieder sehr deutlich. Als die Kinder in der Höhle gefangen sind, rufen sie nach dem Affen Pongo, damit er ihnen helfe. Während Nobby sich noch fragt, wo sein Schimpanse wohl sein könnte, weiß der Erzähler bereits zu berichten:

Pongo war gar nicht weit weg. Er lag mit blutendem Kopf auf der Seite. Er war bewußtlos und konnte die Rufe der Kinder nicht hören. Armer Pongo!²⁹⁶

Im Hörspiel gibt es an eben dieser Stelle auch eine Erzählerpassage. Diese zeichnet sich jedoch nicht explizit durch Nullfokalisierung aus:

²⁹⁵ Martinez/ Scheffel, ebd., S. 27-89.

²⁹⁶ Enid Blyton: *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. Gütersloh u.a. 1971, S. 150.

Alle hielten den Atem an. Sie hofften, Pongo irgendwo schnattern oder an den Brettern kratzen zu hören, aber nichts rührte sich. Kein Zeichen oder Laut von dem Schimpanse. Die Kinder riefen alle gemeinsam, doch Pongo kam nicht.²⁹⁷

Damit endet die Rede des Erzählers im Hörspiel für den Moment. Er scheint über Pongos Verbleib nicht mehr als die Kinder zu wissen. Jedenfalls sagt er nicht mehr. Über die Art seiner Fokalisierung lässt sich keine endgültige Aussage treffen. Nur auf diese kurze Redesequenz bezogen, müsste man aber von interner Fokalisierung sprechen.

Die *S t e l l u n g* des Erzählers im Geschehen ist heterodiegetisch. Er ist unbeteiligt und keine Figur der erzählten Welt. Er berichtet in der dritten Person von den Erlebnissen der Figuren. Die *E b e n e* des Erzählens ist extradiegetisch. Es gibt keine Verschachtelung der Ebenen.

Einmal spricht der Erzähler von *Fünf Freunde* seine Figuren an und schafft damit eine merkwürdige Situation, in der er aus seiner Außenperspektive mit der fiktiven Welt, von der er berichtet, in Kommunikation tritt:

Lebt wohl ihr fünf Freunde! Bis zu eurem nächsten aufregenden Abenteuer!²⁹⁸

Ein Dialog zwischen diesen beiden Ebenen kommt aber schließlich nicht zustande. Es handelt sich vielmehr um einen monodirektionalen Zuruf des Erzählers.

Weitestgehend hat alles eben Gesagte auch Gültigkeit für *Die drei ???*. Die Erzählinstanz ist hier jedoch insofern eine besondere, als der Erzähler auch gleichzeitig Nebenfigur der Handlung ist. Alfred Hitchcock, der berühmte Hollywood-Krimiregisseur, ist sowohl im Buch als auch in der Hörspiel-Adaption auf mindestens drei, gelegentlich sogar auf vier Ebenen präsent. Zunächst existierte der reale Alfred Hitchcock, der der Serie die Rechte an seinem Konterfei und Namenszug überließ. Als dann ist Hitchcock fiktiver Autor der Serie, der angeblich die Geschichten aufschreibt und veröffentlicht, die drei kalifornische Jungen erleben. Auf der dritten Ebene ist er der Erzähler dieser Geschichten, wiederum ein fiktiver. Der reale Erzähler ist im Hörspiel Peter Pasetti (bis einschließlich Folge 64). Anders als den Hörspiel-Erzählern der *Fünf Freunde* und von *TKKG* soll der Erzählerstimme bei den *Drei ???* vom Hörer ein konkreter Körper zugewiesen werden, nämlich der des realen Alfred Hitchcock. Dies wird dem Hörer durch Hitchcocks Konterfei auf dem Cover und die fiktive Konstruktion, Hitchcock sei Autor und Erzähler der Geschichten der drei Fragezeichen, nahe

²⁹⁷ *Fünf Freunde beim Wanderzirkus* (1), Quickborn 1978, 29'03''.

²⁹⁸ Ebd., 41'50''.

gelegt. Dass es sich nicht um die wirkliche Stimme Hitchcocks handelt, ist dafür kein Hindernis. Gelegentlich taucht Hitchcock auf einer vierten Ebene als Figur der Handlung auf. Die Figur Hitchcock vermittelt den drei Fragezeichen telefonisch oder von Angesicht zu Angesicht Aufträge, bespricht die Ergebnisse eines Falles mit ihnen und Ähnliches.²⁹⁹ Natürlich sind die Begegnungen mit der Figur Hitchcock wiederum durch den Bericht des fiktiven Erzählers Hitchcock vermittelt. Dieser spricht dann von sich als Figur in der ersten Person. In diesen Momenten nimmt er eine homodiegetische Stellung im erzählten Geschehen ein.³⁰⁰ Dennoch ist der fiktive Erzähler Hitchcock die meiste Zeit über heterodiegetisch als unbeteiligter Erzähler gegenüber der fiktiven Welt positioniert, dann nämlich, wenn Hitchcock als Figur gerade nicht in der Handlung präsent ist. Der fiktive Erzähler Hitchcock erzählt die Geschichte ebenso nachträglich wie die Erzähler der *Fünf Freunde*- und der *TKKG*-Serie. Hitchcock weiß als fiktiver Erzähler mehr als die Figuren (Nullfokalisierung) – auch als die handelnde Figur Hitchcock – und kann daher Hinweise und Kommentare abgeben. Das tut er auch nicht zu knapp. Seine Kommentare, die sich direkt an den Rezipienten wenden, diesen ganz direkt ansprechen und zum Miträtseln auffordern, sind legendär. In den Büchern sind sie mit dem berühmten Hitchcockfinger (eine Abbildung von Hitchcocks Portrait mit erhobenem Zeigefinger) gekennzeichnet und durch kursiven Druck hervorgehoben. Zu großen Teilen sind die Kommentare in den Hörspielfassungen erhalten.³⁰¹ In der untersuchten Folge *Die drei ??? und der Super Papagei* ist unter anderem folgender Kommentar des fiktiven Erzählers Hitchcock aus der Buchfassung übernommen:

Blackbeard, im schönsten Doppelsinn ein Star unter Papageien, scheint in dem mysteriösen Fall wirklich die Rolle eines Super-Papageis zu spielen. Worin wohl seine Überlegenheit bestehen mag? Menschliche Intelligenz dürfte er nicht besitzen. Und ob er tatsächlich besser spricht als

²⁹⁹ Als Figur kommt Hitchcock beispielsweise in folgenden Hörspielfolgen vor: *Die drei ??? und der unheimliche Drache*. (7), Quickborn 1979. *Die drei ??? und der Fluch des Rubins*. (5), Quickborn 1979. *Die drei ??? und das Gespensterschloß*. (11), Quickborn 1980. *Die drei ??? und der rasende Löwe*. (15), Quickborn 1980. *Die drei ??? und die gefährliche Erbschaft*. (17), Quickborn 1980.

³⁰⁰ Vgl. *Die drei ??? und der Fluch des Rubins*. (5), Quickborn 1979, 2'18'':

Erzähler Hitchcock: Wenn es um einen neuen Fall geht, sind die drei Detektive immer pünktlich. So auch an diesem Augustmorgen, als sie bei mir im Büro erschienen.

Figur Hitchcock: So, ihr drei. Ich möchte euch mit meinem jungen Freund aus England bekannt machen. [...]

Die drei ??? und das Gespensterschloß. (11), Quickborn 1980, 44'09'':

Erzähler Hitchcock: Damit war alles klar. Die drei Detektive hatten den Fall *Stephan Terrill und das Gespensterschloß* gelöst. Allerdings, den Film habe ich in diesem Schloss dann doch nicht gedreht. Das ganze Filmprojekt verlief völlig anders als geplant – ohne Gespensterschloß. [...]

³⁰¹ Die Hitchcock-Kommentare sind eine Besonderheit der deutschen Übersetzungen. Vgl. S. 33 dieser Arbeit.

ein Papagei? Oder mehr? Vorerst steht nur fest, daß auch das Seeräuberlied aus Stevensens „Schatzinsel“ von seinem Sprachlehrer im Wortlaut etwas abgewandelt wurde.³⁰²

Zusammenfassend ist für den Erzähler im Hörspiel festzuhalten, dass sein Aufgabenbereich im Vergleich zum Buch verschoben ist. Es obliegt ihm nun nicht mehr allein, die Handlung zu bestimmen und voranzutreiben und er ist auch nicht mehr allein verantwortlich für die Existenz aller Figuren, Orte und Geschehnisse. Stattdessen wird seine Funktion als Zusammenfassender und Beschreibender von Handlung, Handlungsorten und Figuren sehr wichtig. Einige Kritiker bewerten den Einsatz einer Erzählerinstanz im Hörspiel dennoch als generell fragwürdig, da das Hörspiel ihrer Meinung nach keinen epischen Charakter habe. Für sie hat ein gutes Hörspiel ohne einen Erzähler auszukommen. Die Erzählinstanz im Hörspiel werten sie lediglich als eine Art unprofessionellen Behelf, weil kreative Ideen, wie hörspielspezifische Mittel eingesetzt werden könnten, fehlten.³⁰³ Ein Hörspiel, in dem eine Erzählerinstanz aktiv ist, erlangt jedoch durch sie epische Züge, wenngleich das Hörspiel selbst nicht *per se* episch ist. Nach Meinung der Verfasserin ist das Durchscheinen epischer Züge im Hörspiel **n i c h t** zwangsläufig ein Zeichen mangelnder Qualität. Es gibt vielmehr gute Gründe für die Verwendung einer Erzählerinstanz im Hörspiel. Sie kann besonders auf die Rezeption durch Kinder unterstützend wirken. Sehr jungen Kindern ist es kaum möglich, dem Ablauf einer Handlung ohne die Vermittlung durch einen Erzähler zu folgen.³⁰⁴ Er kann sie in die Geschichte einführen und aus der Geschichte hinausleiten, Informationen zu Ort, Zeit und Handlung geben, Überleitungen zwischen Szenen und Zeiten schaffen sowie schwer im akustischen Medium Darstellbares, wie optische Eindrücke, vermitteln. Die Verwendung eines Erzählers gibt der Hörspiel-Adaption darüber hinaus die Gelegenheit, den Erzählstil des Autors einzubringen. Nicht zuletzt ist durch den Erzähler eine direkte Einflussnahme auf die Hörer möglich.³⁰⁵ Diese Einflussmöglichkeit kann auf verschiedenste Weise fruchtbar gemacht werden. Beispielsweise können bestimmte Gefühle evoziert, aber auch pädagogische Ziele verfolgt werden. Die Möglichkeit der Einflussnahme kann natürlich auch kommerziell oder in anderweitig negativer Weise ausgenutzt werden, beispielsweise wenn der Erzähler für den Kauf weiterer Folgen wirbt.³⁰⁶ Grundsätzlich ist die Möglichkeit der Einflussnahme

³⁰² Alfred Hitchcock: *Die drei ??? und der Super-Papagei*. Stuttgart 1975, S. 67. *Die drei ??? und der Super-Papagei*. (1), Quickborn 1979, 27'22''. Der Wortlaut ist bei Buch und Hörspiel nahezu gleich.

³⁰³ Vgl. : Angelika Böckelmann: *Hörspiele für Kinder. Kinderliteratur als Vorlage für Hörspiele*. Otfried Preußler als Autor. Bewertungskriterien, Oberhausen 2002, S. 64.

³⁰⁴ Böckelmann, ebd., S. 64.

³⁰⁵ Ebd., S. 71.

³⁰⁶ Das ist beispielsweise bei einer Folge der EUROPA-Serie *Flitze Feuerzahn* der Fall.

durch den Erzähler aber als Chance zu begreifen. Die mediengerechte Dramatisierung einer Adaption ist erst dann gefährdet, wenn die Gesamtdauer der Erzähler-Passagen zu lang ausfällt. Diese Passagen sind sicher nicht der Ort, um möglichst viel Text des Buches zusammenfassen. Hierdurch würde der Erzähler zum dramaturgischen Lückenbüßer, zum „Vorkauer“ und „Nachkauer“ degradiert.³⁰⁷

4.4 Wechselwirkungen

Alle drei Vorgänge, das Weglassen, das Hinzufügen und das Modifizieren, sind aufs Engste miteinander verknüpft, indem sie einander bedingen und auseinander hervorgehen müssen. Ein Eingriff an der einen Stelle fordert einen Eingriff an anderer Stelle. Aussparungen, Hinzufügungen und Modifikationen von Szenen, Figuren und Handlungsorten müssen untereinander logisch und schlüssig sein. Bei den untersuchten Hörspiel-Folgen ist das größtenteils der Fall gewesen.

5 Adaption

Das Wort ‚Adaption‘, auch ‚Adaptation‘, wird in verschiedenen Bereichen gebraucht. Für sich genommen bedeutet es die Anpassung von etwas an bestimmte gegebene Bedingungen. In der Biologie ist damit die Anpassung eines Gewebes, Organs oder Organismus an die Bedingungen der Umgebung gemeint. In der Soziologie bezeichnet Adaption die Anpassung einer Person an ihre Umwelt. Im künstlerisch-ästhetischen Bereich etablierte sich der Begriff erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts allmählich.³⁰⁸ Seine Bedeutung ist hier nicht so scharf definiert, wie im naturwissenschaftlichen und soziologischen Kontext. So wird der Begriff Adaption sowohl für die Umarbeitung eines literarischen Werkes in eine andere literarische Gattung als auch für seine Umarbeitung für ein anderes künstlerisches Medium verwendet. I s t die Umarbeitung in ein anderes Medium gemeint, besteht zudem Uneinigkeit darüber, welche Phasen hier vom Begriff Adaption umfasst werden. Manchmal wird lediglich die Phase der Umarbeitung vom literarischen Text in einen anderen Text, nämlich das

Erzähler: Na, Kinder, war das nicht toll, wie Flitze aus dem Müll gerettet wurde? Ich fand's richtig schön spannend. Und genauso spannend, aber noch aufregender ist Flitzes nächstes Erlebnis *Gesang im Mondschein*. [...] Holt euch die Kassette und hört selbst wie abenteuerlich alles plötzlich weitergeht. *Gesang im Mondschein*. Natürlich von EUROPA. [*Flitze Feuerzahn - Theater und Müll*. (20), Quickborn o.J., 35'42'']

³⁰⁷ Vgl. Dieter Wellersdorf: *Bemerkungen zum Hörspiel*. In: *Akzente*. Heft 4, 1961, S. 341, zitiert nach Angelika Böckelmann, ebd., S. 72.

³⁰⁸ Vgl. Rudolf Rach: *Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption*. Köln/ Berlin 1964, S. 23.

Manuskript für die weiterführende Film-, Theater- oder Hörspielproduktion, als Adaption bezeichnet. Es kann aber auch die Umarbeitung bis zum fertigen Endprodukt im neuen Medium gemeint sein. Das kann verwirrend werden, da sich nicht immer aus dem Diskussionskontext erschließt, auf welche Definition des Adaptionsbegriffs jeweils Bezug genommen wird.

Zur Problematik der Hörspiel-Adaption existiert bis zum heutigen Tage kein eigener Forschungszweig. Wenn eine Beschäftigung mit dem Medium Hörspiel stattfindet, befinden sich üblicherweise Originalhörspiele im Mittelpunkt des Interesses. Adaptionen der Erwachsenen- und Kinderliteratur werden im Einzelfall lediglich in den Feuilletons, nicht aber als Hörspiel-Genre umfassend von der Forschung behandelt. Trotzdem machen sie einen immensen Anteil der Hörspielpraxis, vor allem der Hör-Verlage, aber auch der Hörfunk-Sendeanstalten aus. Ein einziger Blick in die Programme der Hörbuchverlage zeigt das Ungleichgewicht zwischen unzähligen Adaptionen literarischer Werke in Lesungen und Hörspiele und sehr wenigen Originalhörspielen und *Feature*-Produktionen. Das Hörspiel wird fast ausschließlich als Adaptionsmedium genutzt. Hörspielpraxis ist heute vorrangig Adaptionspraxis. Neben literarischen Werken werden auch Filme und Fernsehserien ins Hörspiel adaptiert. Vor diesem Hintergrund ist es nahezu unfasslich, dass es bisher kaum Ansätze zu einer Theoriebildung der Hörspiel-Adaption gibt. Eine Ausnahme bildet die Untersuchung Angelika Böckelmanns zu Hörspiel-Adaptionen nach den literarischen Vorlagen der Kinderbücher Otfried Preußlers.³⁰⁹ Des Weiteren werden von einigen Medienkritikern, unter anderem dem Kindermedienexperten Horst Heidtmann, kritische Bemerkungen zu kommerziellen Kinderhörspiel-Adaptionen gemacht. Auf die Argumente dieser Kritiker wird später noch eingegangen werden. Über eine allgemein formulierte Kritik an der Qualität sämtlicher kommerzieller Kinderhörspiel-Adaptionen hinaus werden keine systematischen Betrachtungen spezifischer Adaptionsmethoden, die zu einer Theoriebildung verhelfen könnten, angestellt.

Mit der Adaption literarischer Werke durch den Film befasst sich dagegen sowohl die Literatur- als auch die Filmwissenschaft. Hier gibt es Einzeluntersuchungen zu verschiedenen filmischen Adaptionen bestimmter literarischer Werke oder Betrachtungen des Adaptionswerks eines einzelnen Regisseurs. Versuche, mögliche Transformationsmethoden auf ihre Techniken und Funktionsweisen hin zu untersuchen und zu systematisieren, sind

³⁰⁹ Angelika Böckelmann: *Hörspiele für Kinder. Kinderliteratur als Vorlage für Hörspiele. Otfried Preußler als Autor. Bewertungskriterien*, Oberhausen 2002.

jedoch auch hier selten.³¹⁰ Viele Veröffentlichungen beschäftigen sich lediglich mit inhaltlichen Aspekten des jeweiligen Verfilmungsbeispiels und verzichten auf allgemeine Überlegungen zur Beschaffenheit der jeweils medienspezifischen Zeichensysteme oder darüber, welche Prioritäten, zum Beispiel die der Werktreue oder aber der Medientreue, bei der Adaption eines literarischen Werkes für den Film zu setzen sind. Ansätze einer Theoriebildung gibt es zwar, hierfür relevante Fragestellungen werden aber meist eher essayistisch umschiffert als konsequent wissenschaftlich erwogen und diskutiert. Daran hat sich seit den 70er Jahren nur wenig geändert. Damals machte Gabriele Seitz ihrem Unmut über die mangelnde Qualität der meisten bis dahin erschienenen Publikationen zum Thema der filmischen Adaption literarischer Werke ausgiebig Luft. Detailliert und kritisch erfasst Seitz in ihrer eigenen Untersuchung³¹¹ alle zu diesem Zeitpunkt wichtigen Publikationen zum Thema aus dem deutsch-, englisch- und französischsprachigen Raum. Bei den meisten Untersuchungen stellt sie methodische Schwierigkeiten und eine Diskrepanz zwischen Themenstellung und Ausführung fest.³¹² Einige nützliche Ansätze gibt es dennoch. Sie sollen hier vorgestellt und – natürlich unter Berücksichtigung der spezifischen medialen Kontexte von literarischem Werk, Film und Hörspiel – auf die Hörspiel-Adaption übertragen werden.

5.1 Gründe

Immer wieder wird in den Forschungen zur filmischen Adaption nach Gründen gefragt, weshalb es überhaupt eine solch rege Praxis der Adaption literarischer Werke gibt. Abgesehen von dem Reiz, den ein ganz spezielles literarisches Werk aufgrund seines Inhaltes oder seiner besonderen Eignung für eine filmische Adaption auf einen Filmschaffenden ausüben mag, gibt es hauptsächlich drei Gründe, die für die Adaption von Literatur für den Film sprechen.

Rudolf Rach nennt hier zunächst den Mangel an geeigneten Stoffen für den Film.³¹³ Weil es an guten, eigens für den Film kreierten Geschichten mangelt, bedient man sich aus dem reichhaltigen Repertoire der Literatur.

Matthias Hurst spricht zudem von einer Art „Qualitätssiegel“, das der Film offenbar aufgedrückt bekommt, sobald er Literatur adaptiert.³¹⁴ Es ist dies eine einfachere

³¹⁰ Prominentes Beispiel einer solchen Publikation ist Irmela Schneiders: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.

³¹¹ Gabriele Seitz: *Film als Rezeptionsform von Literatur. Zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen „Tonio Kröger“, „Walsungenblut“ und „Der Tod in Venedig“*. München 1979.

³¹² Seitz, ebd., S. 328.

³¹³ Rach, ebd., S. 27.

Formulierung von Bazins Postulat, der Film bedürfe der literarischen Vorlage, um sich selbst erst zu einem Kunstmedium entwickeln zu können.³¹⁵ Auch Peter Schepelern erkennt diese Tendenz. Er sieht Film und Literatur in der filmischen Adaption eine Symbiose eingehen. Die Literatur werde in der Hierarchie der Künste *per se* weiter oben als der Film angesiedelt aber quantitativ weniger rezipiert. Adaptiert ein Film nun ein Werk der Literatur, verleiht ihm das von vorn herein ein gewisses Prestige, einen Hauch von Hochkultur. Dieses Phänomen war gerade in den vergangenen Wochen für die lang erwartete Bestsellerverfilmung von Patrick Süskinds *Das Parfum* in der Regie von Tom Tykwer (deutscher Kinostart am 14.09.2006) zu beobachten. Ob solche Vorschusslorbeeren gerechtfertigt sind, ist aber schließlich in jedem Einzelfall nachzuprüfen. Umgekehrt profitiert die Literatur dagegen vom Film als Mittel der Popularisierung und als Einnahmequelle (mehr Buchverkäufe, Filmrechte, Rechte für weitere Produkte des Medienverbands).³¹⁶ Hierin besteht der dritte Grund, Literatur im Film zu adaptieren. Auch dies zeigte sich im Vorfeld des Kinostarts von *Das Parfum*. Die Buchvorlage, die sich seit ihrer Erstauflage 1985 bereits mehr als 15 Mio. mal verkauft hat, wurde in den Büchereien erneut in großen Stückzahlen an prominenten Plätzen in den Schaufenstern und Läden ausgestellt und zum Kauf angeboten. Die Barsortimente im Internet warben bereits auf ihren Startseiten mit dem Buch-Cover. Beispielsweise BUCH.DE pries Süskinds Werk als das „Buch zum Film“ an.³¹⁷ Ist ein literarisches Werk bereits sehr populär ist dies für die Filmschaffenden noch ein Grund mehr, es zu adaptieren. Schließlich verringert sich damit das Risiko eines Flops und die Rentabilitätswahrscheinlichkeit des Filmprojektes steigt.

Grundsätzlich sind diese drei Gründe auch für die Adaption literarischer Werke für das Hörspiel und im Besonderen bei den betrachteten EUROPA-Serien zutreffend. In hohem Maße scheint dort vor allem aber Letzteres, die Ausnutzung der Popularität der Vorlage, als Grund eine Rolle zu spielen.

5.2 Stoffwahl

Für den Filmwissenschaftler der ersten Stunde, Siegfried Kracauer, gibt es tatsächlich so etwas wie ‚unfilmische‘ Stoffe. Es ist dies der folgerichtige Schluss aus seiner Forderung,

³¹⁴ Matthias Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film*. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen 1996, S. 1.

³¹⁵ André Bazin: *Für ein 'unreines' Kino. Plädoyer für die Adaption*. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975, S. 45 ff.

³¹⁶ Peter Schepelern: *Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis*. In: Jørgensen, Sven/ Schepelern, Peter (Hg.): *Verfilmte Literatur*. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992, Kopenhagen/ München 1993, S. 25.

³¹⁷ <http://www.buch.de/shop/home/show/> am 20.09.2006.

dass im Film die Form gegenüber dem Inhalt oder Stoff dominieren müsse. In Kracauers Verständnis sind die Nähe zur Realität und zur Bewegung filmtypische Qualitäten. Im Film zu präsentierende Themen seien daher solche, die ihr Leben aus äußeren Realitäten und Bewegungsabläufen beziehen. Eine gute Darstellung von Figurenpsychogrammen im Film schließt Kracauer dagegen kategorisch aus.³¹⁸ Romane, die Figuren derart psychologisieren und ihre Innerlichkeit darstellen, geben innerhalb dieser Logik also keine geeignete Vorlage für eine Literaturverfilmung ab. Dagegen erscheinen Romane, die einen einfachen Plot aufweisen und der Kamera die Möglichkeit geben, nach ihrer Präferenz die Erzählung zu strukturieren, als geeignet.

Auch Rudolf Rach stellt einige Überlegungen zur Eignung verschieden gearteter literarischer Vorlagen für den Film an. Für ihn sind zwei Kriterien für die Auswahl ausschlaggebend: die literarische Qualität und die literarische Gattung.³¹⁹ Keines dieser beiden Kriterien kann nach Rachs Überlegungen aber generelle, sondern lediglich tendenzielle Gültigkeit beanspruchen. Mit der Qualität eines Kunstwerkes verhält es sich nach Rach so, dass seine Qualität mit seiner Medienspezifität steigt. So läge der Gedanke nahe, dass qualitativ weniger gute literarische Werke mit weniger ausgeprägten literarischen Merkmalen (also mit sparsamem, nicht stilisiertem Dialog, chronologischer Zeitstruktur und der Darstellung gegenwartsnaher, bildlich erfassbarer Sachverhalte) möglicherweise besser für die filmische Adaption geeignet seien als sprachliche Meisterwerke. Unter den Gattungen sei die Epik tendenziell am besten geeignet. Die Berührungspunkte des Films mit der Lyrik seien dagegen relativ gering und das Drama baue auf dialogischer Darstellung auf, während der Film überwiegend mit visuellen Mitteln arbeite. Die Struktur von Romanen und Novellen weise wesentlich größere Verwandtschaft zur spezifisch filmischen Gestaltung auf, da hier die Verwendung des Dialogs bei Weitem nicht so fundamental wie beim Drama sei. Dennoch könne auch die Darstellung von geistig-seelischen Zusammenhängen, die Nutzung verschiedener Erzählperspektiven, Erinnerungen, Rückblicke und Sprünge zwischen geographischen und zeitlichen Räumen in der Epik die Möglichkeiten filmischer Mittel überschreiten. Letztendlich misst Rach dem Vorgang der Bearbeitung aber größere Bedeutsamkeit für das Gelingen einer Verfilmung zu als der Stoffwahl im Vorfeld.³²⁰

³¹⁸ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Schriften, Bd. 3, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1979, S. 316 ff., 344 ff.

³¹⁹ Rach, ebd., S. 96 ff.

³²⁰ Rach, ebd., S. 99.

André Bazin ist im Gegensatz zu Rachs der Meinung, besonders Werke von hoher literarischer Qualität seien für die Verfilmung geeignet, da gerade sie die Entwicklung filmischer Kreativität förderten.³²¹

Was das Hörspiel angeht, so sind sicher auch für dieses literarische Werke mit weniger ausgeprägten literarischen Merkmalen unter geringerem Aufwand adaptierbar. Das Drama ist, anders als für die filmische Adaption, für die Hörspielbearbeitung noch dankbarer als ein epischer Text, da hier bereits die meisten Informationen im Dialog sind. Über die beiden Auswahlkriterien Rachs hinaus spielt für das Hörspiel auch die Thematik des literarischen Stoffes eine nicht unwesentliche Rolle. Es ist – überspitzt formuliert – sicher einfacher, die Geschichte eines Dichters oder Sängers als Hörspiel zu adaptieren, als die eines Taubstummen. Prinzipiell ist aber keine Geschichte für das Hörspiel generell unadaptierbar. Je mehr sich die Buchvorlage jedoch gegen die Übertragung in hörspielspezifische, also rein akustische Mittel sperrt, desto größer muss die Bereitschaft des Bearbeiters sein, sich von der Buchvorlage zu lösen, ihren Kern zu begreifen und sich auf die Mittel des Hörspiels zu besinnen.

5.3 Erzählen in verschiedenen Medien

Walter Hagenbüchle und Matthias Hurst nutzen die narrative Struktur als einen von vielen möglichen Vergleichspunkten zwischen Literatur und Film. Hagenbüchle und Hurst untersuchen Möglichkeiten und Wege, durch die bei der filmischen Bearbeitung eines literarischen Werks narrative Strukturen in den Film eingebracht werden. Nach Walter Hagenbüchle³²² orientiert sich die Filmsprache seit 1908 immer offensichtlicher an der Tradition literarischer Erzählformen. Zu Anfang war dies nicht zuletzt vor dem Hintergrund eines Legitimationszwanges des Films gegenüber der bereits etablierten Literatur zu sehen. In den wesentlichen narrativen Verfahrensweisen habe sich der Film analog zur sprachlichen Erzählkunst entwickelt.³²³ Aufgrund der medialen Differenz geben Film und Literatur narrative Strukturen aber unterschiedlich wieder. Wegen seiner Bilderfolgen kann der Film als Erzählfunktion im epischen Sinn bezeichnet werden.³²⁴ Die Darstellung einer konsequent durchgehaltenen Erzählinstanz fällt dem Film jedoch schwer. Der Ort der filmischen Erzählfunktion ist die Kamera. Durch sie wird die Handlung strukturiert, verschiedene

³²¹ Vgl. Bazin, ebd., S. 57.

³²² Walter Hagenbüchle: *Narrative Strukturen in Literatur und Film. „Schilten“ ein Roman von Hermann Burger – „Schilten“ ein Film von Beat Kuert*. Bern/ Frankfurt a. M. / NY/ Paris 1991, S. 36.

³²³ Hagenbüchle, ebd., S. 74.

³²⁴ Ebd., S. 263.

Perspektiven werden bezogen, Schnittfolge und Schnittrhythmus werden festgelegt. Die Kameraperspektive ist jedoch nicht mit der Erzählperspektive gleichzusetzen. Der Film hat im Gegensatz zur Literatur zwei Komponenten narrativer Perspektivierung: den Kamerastandort und den Erzählerstandort, also das raum-zeitliche Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt.³²⁵ Wenn ein Erzähler eingeführt werden soll, muss er aber explizit als solcher ausgewiesen werden und mit einer Off-Stimme zu den Zuschauern sprechen. Die Bilder müssen an seine Aussage gebunden werden.

Matthias Hurst verfolgt die Richtung, die Walter Hagenbüchle vor ihm eingeschlagen hat, weiter. Auch er beobachtet die Erzählsituationen in Film und Literatur vergleichend. Für ihn ist der Begriff der Mittelbarkeit für die narrative Struktur im literarischen Text und im Film zentral. Im literarischen Prosatext ist generell eine vermittelnde Erzählerinstanz vorhanden, die mehr oder weniger intensiv spürbar sein kann. Die dadurch erzeugte Mittelbarkeit und die spezifische Art ihrer Gestaltung haben entscheidenden Einfluss auf die literarische Qualität des Textes. Im Gegensatz dazu wird der Film traditionell als unmittelbares Medium verstanden. Tonangebende Filmtheoretiker wie Siegfried Kracauer waren dieser Ansicht. Entspräche das aber uneingeschränkt den Tatsachen, wäre der Film nicht in der Lage, die narrativen Strukturen eines literarischen Textes nachzuvollziehen, entstehen diese doch maßgeblich durch den Mittelbarkeit erzeugenden Erzählvorgang. Unter Heranziehung der Forschungen des Filmtheoretikers Rudolf Arnheim zu den einzelnen filmischen Gestaltungselementen und typisch filmischen Inszenierungsmöglichkeiten macht Hurst jedoch den mittelbaren, künstlerischen Charakter des Films deutlich.³²⁶ Er zeigt, dass der Film auf literarische Muster zurückgreift, auch wenn er sie modifiziert, damit sie seinen technischen Anforderungen und Möglichkeiten entsprechen.³²⁷ Filmische Mittel wie die Auswahl eines bestimmten Bildausschnitts, die Kameraperspektive und der Schnitt erzeugen Mittelbarkeit. Trotz dem Hurst zeigen kann, dass der Film nicht unmittelbar ist, erscheint er so. Dies führt Hurst auf das semiotische System des Films zurück, das eine größere Ähnlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat aufweist als der literarische Text.³²⁸ Dies trifft, auch auf das Hörspiel im Vergleich zum literarischen Text zu. Hier fehlen zwar visuelle Signifikanten völlig, die akustischen Signifikanten können ihren Signifikaten jedoch gleichen. Beim O-Ton sind sie sogar identisch.

³²⁵ Hagenbüchle, ebd., S. 78 f.

³²⁶ Hurst, ebd., S. 58 ff.

³²⁷ Ebd., S. 87.

³²⁸ Ebd., S. 89.

Der Erzähler im Film ist getrennt von den tatsächlich existierenden Schöpfern, dem Regisseur, dem Drehbuchautor oder den Darstellern. Er ist ausschließlich dem Film inhärent und kann verschiedene Gestalten und Perspektiven annehmen. Der Erzählakt wird im Film durch den Einsatz der Kamera bestimmt, die die Rezipientenaufmerksamkeit lenkt und damit bestimmte Erzählperspektiven etabliert. Hurst wählt Stanzels Modell der Erzählsituationen für seinen Vergleich der Erzählsituationen in Film und Literatur aus. Beim Film tritt die Erzählerfigur aber nie so deutlich wie in der Literatur hervor. Generell ist im Vergleich zur epischen Literatur eine starke Verschiebung des Modus der Erzählsituation fort von einer Erzählerfigur hin zu einer Reflektorfigur erkennbar. Das bedeutet gleichzeitig, dass die Konstituente der Seinsbereiche der Erzählerperson zwischen Identität oder Nichtidentität nahezu bedeutungslos wird. Die Konstituente der P e r s p e k t i v e kommt dafür umso mehr zum Tragen. Die Möglichkeiten des Films bewegen sich daher zwischen den beiden Polen Innen- und Außenperspektive, von denen Letzterer am häufigsten angewendet wird.³²⁹ Durch die Verwendung der Außenperspektive wird der Standpunkt des Zuschauers an einen Ort verlegt, der außerhalb des Aktionsradius der Figuren liegt. Der Rezipient wird dadurch zum distanzierten und anonymen Voyeur. Personale und auktoriale Erzählsituation dominieren daher die kinematographische Narration. Hurst hält die Realisation einer Ich-Erzählsituation im Film sogar für gänzlich unmöglich, da selbst die subjektive Kamera noch im Dienste einer personalen Erzählsituation stünde.³³⁰

Für die untersuchten Hörspiele wurde bereits die Existenz einer Erzählerfigur als narratives Element herausgearbeitet. Doch auch in diesem Medium können narrative Strukturen auf einem zweiten Weg erzeugt werden. Die Art und Weise der Aneinanderreihung der Szenen und ihr Arrangement mit Hilfe von Schnitt und der Abmischung mit Musik helfen, einen bestimmten Erzählfluss zu erzeugen. Der Umgang mit dem Mikrofon, der Stereophonie oder heute sogar der Dolby Surround Technik bestimmt die Narration mit. Dadurch wird festgelegt, welche Perspektive dem Hörer zugewiesen wird, wie der akustische Raum beschaffen ist und wo sich die sprechenden Figuren in ihm befinden. Der Hörer kann, auch ohne entsprechende Informationen von der Erzählerfigur zu bekommen, mehr erfahren als die Protagonisten, wenn er Zeuge einer Szene wird, beispielsweise einer Unterredung der Bösewichte, welche die Protagonisten nicht verfolgen können. Die Erzählperspektive wäre dann die Außenperspektive, oder, mit Scheffel und Martinez gesprochen, die Sichtweise der Erzählinstanz wäre nullfokalisiert. Ein Gegenbeispiel wäre, wenn die Protagonisten eine

³²⁹ Hurst, ebd., S. 100.

³³⁰ Ebd., S. 98.

Unterredung der Bösewichte belauschten. Diese wäre dann sehr leise und mit dem Mikrofon aus einiger Entfernung aufgenommen. Hier wäre der den Hörern zugänglich gemachte Wissensstand dem der Protagonisten gleich. Erzählperspektive wäre die Innenperspektive bzw. die Sichtweise der Erzählinstanz wäre intern fokalisiert. Es ist eine Diskrepanz zwischen dem Modus der stimmlich präsenten Erzählerfigur und der Erzählsituation, die sich aus Mikrofonführung, Schnitt und Montage ergibt, möglich. Die Erzählerfigur könnte nullfokalisiert sein, während die aus den Aufnahmetechniken komponierte Erzählsituation intern fokalisiert ist. Für die umgekehrte Variante liefert die untersuchte Folge *Fünf Freunde beim Wanderzirkus* ein Beispiel. Es wurde bereits eine Stelle des Hörspiels besprochen, an der sich die Erzählerfigur, im Gegensatz zur Erzählsituation des Buches, intern fokalisiert darstellt [Vgl. S. 111 f.]. Die Hauptfiguren wissen nichts über den Verbleib des Schimpansen Pongo und auch die Erzählerfigur gibt sich diesbezüglich unwissend. An einer anderen Stelle desselben Hörspiels wird jedoch, ohne einen Kommentar der Erzählerfigur, eine Unterhaltung zwischen den beiden Gaunern Lou und Tiger-Dan eingeblendet³³¹, die die Kinder nicht hören können. Die Hörer erfahren darin etwas, was die Protagonisten nicht wissen und worüber auch die Erzählerfigur nichts sagt. Die narrative Struktur des Hörspiels wirkt durch diesen Einschub inkonsequent.

5.4 Bearbeitungsweisen

Viele verschiedene Begriffe wurden geprägt, um die möglichen Methoden der Literaturverfilmung zu klassifizieren. Es hat den Anschein, als prägte jeder Verfilmungstheoretiker eigene Begriffe. Das hat zur Folge, dass es kein allgemeingültiges Vokabular für die verschiedenen Verfilmungsarten mit ihren jeweiligen Schwerpunktsetzungen gibt.

André Bazin unterscheidet lediglich zwei Kategorien der Verfilmung von Literatur.³³² Er verwendet hier den Begriff der Adaption nicht als Oberbegriff jeglicher Bearbeitung eines künstlerischen Werkes für ein anderes Medium, wie es die Autorin dieser Arbeit tut. Bei Bazin bezeichnet der Begriff der Adaption von zwei möglichen Kategorien der Bearbeitung, nämlich jene, der das Buch lediglich als Inspirationsvorlage dient. Dieser entgegen steht die Übersetzung, die sich sehr eng an die Vorlage hält. Für Bazin sind beide Formen legitim. Die Adaption (in Bazins Sinne) verteidigt er jedoch in besonderer Weise, indem er postuliert, Werktreue könne nicht „eine notwendigerweise negative Bedienung fremder ästhetischer

³³¹ *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. (1), Quickborn 1978, 34'05''.

³³² Bazin, ebd., S. 45 ff.

Gesetze“ sein.³³³ Es seien vielmehr gerade die Unterschiede in den ästhetischen Strukturen der Medien, welche die souveräne Handhabung der filmischen Mittel durch die Filmschaffenden fordere. Die Adaption müsse ein neues Gleichgewicht erlangen, das mit dem alten nicht identisch sein, ihm aber entsprechen soll.

Geoffrey Wagner stellt drei Methoden der Adaption vor.³³⁴ Da sei zunächst die Transposition. Bei dieser Vorgehensweise werde das literarische Werk direkt auf der Leinwand wiedergegeben mit einem Minimum an Abweichung. Es sei dies die am häufigsten praktizierte aber eine meist unbefriedigende Form der Adaption, da sie einer naiven Buchillustration entspreche. Im Unterschied zur Transposition veränderte der so genannte Kommentar (*Commentary*) die literarische Vorlage in Bezug auf verschiedene Details in entscheidender Weise. Es ist dabei möglich, dass diese strukturellen Veränderungen beabsichtigt oder unbeabsichtigt geschehen. Bei der Methode des Kommentars kommt es zu einer gewissen Verletzung der Vorlage. Die dritte Verfilmungsvariante nach Wagner stellt die Analogie (*Analogy*) dar. Sie nimmt das literarische Werk lediglich als Ausgangspunkt. Dann wird nach rhetorischen Analogien zur Erzählweise des Originaltexts gesucht. Die Abgrenzungen zwischen den drei Kategorien Wagners erscheinen willkürlich getroffen und nicht stabil genug. Vor allem Kommentar und Analogie sind nicht genau voneinander abgegrenzt, sondern scheinen vielmehr ineinander überzugehen.

Helmut Schanze charakterisiert das Problem des Verhältnisses von Vorlage und Film (und dies kann auch auf die Adaption von Literatur für andere Medien übertragen werden) als ein wesentlich semiotisches.³³⁵ Er erstellt ein theoretisches Modell verschiedener Adaptionskonzepte, innerhalb dessen auch er den Begriff Adaption anders gebraucht als die Verfasserin dieser Untersuchung. Adaption ist dort nicht der Oberbegriff für alle möglichen Konzepte der Bearbeitung, sondern benennt e i n e s dieser Konzepte. Als Oberbegriff wählt Schanze das Wort „Transformationsprozesse“, das er zumeist bewusst im Plural gebraucht, um die Vielfalt der Bearbeitungsmöglichkeiten zu verdeutlichen.³³⁶ In seinem Modell gibt es vier verschiedene Bearbeitungskonzepte und insgesamt fünf Vorgehensweisen der

³³³ Bazin, ebd., S. 57.

³³⁴ Geoffrey Wagner: *The Novel and the Cinema. The time of the image has come*. Rutherford, Madison, Teaneck, London 1975. Zitiert nach: Seitz, ebd., S. 341 ff.

³³⁵ Helmut Schanze: *Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage*. In: Helmut Schanze (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen - Fallstudien - Kanon*. München 1996, S. 80.

³³⁶ Helmut Schanze: *Literatur-Film-Fernsehen: Transformationsprozesse*. In: Helmut Schanze (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen - Fallstudien - Kanon*. München 1996, S. 85.

Bearbeitung. Die Tabelle³³⁷ zeigt die Verteilung der Vorgehensweisen auf die Bearbeitungskonzepte.

Transposition	Adaption	Transformation	Transfiguration
<i>Dramatisieren</i>			
<i>Perspektivieren</i>	<i>Perspektivieren</i>		
	<i>Episieren</i>	<i>Episieren</i>	
		<i>Symbolisieren</i>	<i>Symbolisieren</i>

Transponieren meinte ursprünglich das Übertragen eines Musikstückes von einer Tonart in eine andere. Es wird auch in der Sprachwissenschaft für die Überführung eines Wortes von einer Wortklasse in eine andere verwendet. Die Transposition nach Schanze meint eine selektive Umsetzung der Vorlage. Die literarische Vorlage wird im Zuge der Transposition selektiv dramatisiert, das heißt der Text wird in Dialogform gebracht und selektiv perspektiviert. Kamerapositionen etc. werden festgelegt.³³⁸ Schanzes Transpositions-Begriff ist dem Wagners sehr ähnlich. Wagner hatte unter Transposition die möglichst getreue Wiedergabe des literarischen Werks auf der Leinwand verstanden. Schanze konkretisiert diesen Vorgang der getreuen Wiedergabe etwas mehr, indem er die notwendigen Arbeitsschritte der Auswahl bzw. der Kürzung und der Umformung eines Großteils der Erzählinformationen in die Dialogform nennt.

Die Tätigkeit des Adaptierens umfasst bei Schanze umfasst die Schritte des Perspektivierens und des Episierens. Auch die Transposition hatte perspektiviert, also bestimmte Kameraeinstellungen und ähnliches festgelegt. Die Adaption geht nun noch einen Schritt weiter. Sie baut eine eigene filmische Narrationsstruktur auf. Dies ist von Schanze mit dem Episieren gemeint. Es wird dabei versucht, mit filmischen Mitteln eine narrative Ebene zu schaffen und so ein Strukturäquivalent zum literarischen Text zu schaffen. Es handelt sich um Strukturäquivalenz, nicht -gleichheit, da der Film andere Mittel verwendet. Schanze spricht in diesem Zusammenhang von einer „*Re-Episierung* [kursiv Schanze]“³³⁹.

Transformation bedeutet Umwandlung und Übertragung. Schanze bezeichnet jenes Bearbeitungskonzept als Transformation, bei dem zum eben beschriebenen Episieren noch das Symbolisieren hinzukommt. Mit dem Symbolisieren ist der Aufbau einer eigenen Filmsprache gemeint. Das vierte und letzte Bearbeitungskonzept nach Schanze stellt die

³³⁷ Tabelle entnommen aus Schanze: *Literatur-Film-Fernsehen: Transformationsprozesse*. Ebd., S. 88.

³³⁸ Schanze: *Literatur-Film-Fernsehen: Transformationsprozesse*. Ebd., S. 86.

³³⁹ Ebd., S. 87.

Transfiguration dar. Der Begriff ist seinem Ursprung nach religiös belegt und meint die Erhöhung Christi ins Überirdische und seine Verklärung in künstlerischen Darstellungen. Als Bearbeitungskonzept nach Schanze widmet sich die Transfiguration völlig dem Symbolisieren, dessen Vorgang eben beschrieben wurde. Es wird nicht mehr versucht, durch das Episieren das Narrative der literarischen Vorlage nachzuvollziehen. Der Bezug zwischen Transfiguration und literarischem Werk besteht lediglich in der Orientierung an demselben Stoff. Der Bearbeiter fühlt sich bei dieser Form der Adaption nicht mehr dem Erhalt literarischer Elemente wie beispielsweise einem bestimmten Sprachgestus verpflichtet. Die im literarischen Werk erfundenen Figuren werden mit strikt filmischen Mitteln fortgeschrieben. Die Transfiguration stellt so einen Grenzfall der Literaturverfilmung dar.

Zweifelsohne sind diese Kategorisierungen Schanzes sehr schematisch. Es wird nicht einmal ganz klar, ob bei ihm mit der Bearbeitung der gesamte Vorgang vom literarischen Text zum Film oder lediglich zum Drehbuch gemeint ist, vermutlich jedoch Letzteres. Zudem sind die in der Filmpraxis erschaffenen filmischen Bearbeitungen von literarischen Werken wohl des Öfteren Mischformen der hier vorgestellten Konzepte. Es ist auch nicht ganz nachvollziehbar, wie sich im Konzept der Transformation die Vorgänge des Episierens und des Symbolisierens vereinbaren lassen sollen. Sie sind in ihrer Zielsetzung grundsätzlich gegenläufig. Zwar haben sie gemeinsam, dass sich beide filmspezifischer Mittel bedienen. Während beim Episieren jedoch der Erzählvorgang des literarischen Werkes strukturäquivalent nachvollzogen werden soll, geht es beim Symbolisieren um die weitestgehende – auch strukturelle – Loslösung von der literarischen Vorlage. Schanze sensibilisiert jedoch für die Möglichkeit verschiedener Vorgehensweisen, wie mit einem literarischen Werk in der filmischen Bearbeitung grundsätzlich umgegangen werden kann: dramatisierend, perspektivierend, episierend und symbolisierend. Die Vergegenwärtigung dieser differierenden *V o r g e h e n s w e i s e n* erscheint weitaus gewinnbringender als die Einführung von *N a m e n* für die verschiedenen Bearbeitungskonzepte.

Irmela Schneider geht von der Existenz einer stofflich-formalen Basis in allen Kunstwerken aus, die sie Transform nennt. Die Vorstellung einer solchen Tiefenstruktur ist Teil einer Theorie, die sich von den späten 70er bis zu den frühen 80er Jahren des 20. Jahrhunderts herausbildete und für welche im deutschen Raum Irmela Schneider federführend war. In *Der verwandelte Text*³⁴⁰ steckt Schneider den Rahmen für die Entwicklung einer Theorie der Literaturverfilmung ab. Dabei berücksichtigt sie ein Konvolut an Teilaspekten beider Medien,

³⁴⁰ Irmela Schneider: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.

wodurch ihre Arbeit einerseits an Präzision und Komplexität gewinnt, andererseits aber auch etwas unüberschaubar wird. Grundsätzlich sind in Schneiders Theorie drei übergeordnete Dinge zu berücksichtigen, nämlich erstens die Spezifik der Codes von Ausgangsmedium und Bearbeitung, zweitens die Erzähltechnik, also der Modus der Narration von Ausgangsmedium und Zielmedium sowie drittens die Vorgänge beim Bearbeiten. Schneider versteht die Literaturverfilmung als Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes. Für die Bearbeitung verwendet Schneider den Begriff der Transformation. Für sie ist es allerdings ein allgemeiner Begriff, der „den spezifischen produktiven Prozeß, der hier für die Bearbeitung eines literarischen Textes zu einem Film angenommen wird“, bezeichnet³⁴¹. Es handelt sich in ihrem Verständnis um einen Überbegriff, ganz im Gegensatz zu Schanzes Verwendung des Begriffs Transformation zwölf Jahre später. Er verwendet ihn wesentlich differenzierter als eines von vier verschiedenen Bearbeitungskonzepten. Dennoch ist Schanzes Begriffsverwendung nicht unbedingt treffender. In *Der verwandelte Text* postuliert Irmela Schneider, dass sich Strukturäquivalenzen zwischen den Realisationen eines Werkes in zwei Medien nur erreichen lassen, wenn konsequent auf das Transform, also die Tiefenstruktur des Werkes, Bezug genommen wird. Die Existenz einer solchen Tiefenstruktur setzt Schneider bei jedem Werk voraus. Aus ihr ließe sich durch Transformationsprozesse unterschiedlicher Art und unter Verwendung unterschiedlicher Zeichensysteme ein literarisches, filmisches oder anders mediatisiertes (vermitteltes) Werk generieren. Das Transform ist also vorliterarisch, vorfilmisch usw. Der Grundgedanke dieser Theorie ist, dass Strukturäquivalenzen zwischen zwei medial verschiedenen Bearbeitungen ein und desselben Transform nur dann erreicht werden können, wenn mit Hilfe der je medienspezifischen Mittel und Möglichkeiten auf das Transform zugegriffen wird.

Gabriele Seitz kommt mit der Auswertung der Publikationen zum Thema der Literaturverfilmung zu dem Schluss, dass es vier grundsätzliche Positionen gibt, die bezüglich der Filmadaption eingenommen werden können.³⁴² Diese Positionen können auf die Hörspiel-Adaption übertragen werden. Zunächst kann der Standpunkt eingenommen werden, es sei prinzipiell unmöglich, ein literarisches Werk adäquat zu verfilmen (oder als Hörspiel zu bearbeiten). Diesem Standpunkt liegt die Annahme zugrunde, Originalmedium und Zielmedium seien zu unterschiedlich, und die alleinige Übernahme des *S t o f f e s* sei abzulehnen, da damit das Werk seiner Kunstform entkleidet werde.

³⁴¹ Irmela Schneider, ebd., S. 17.

³⁴² Seitz, ebd., S. 357 ff.

Die zweite Position sieht dagegen die Stoffübernahme als mögliches Adaptionungsverfahren an. Innerhalb dieses Standpunktes gibt es nun verschiedene Möglichkeiten, die radikale Reduktion von Gehalt und Gestalt der Vorlage zu bewerten. Einerseits kann sie als Verlust und Vergehen am Originalwerk aufgefasst werden. Andererseits können derlei Reduktionen als unvermeidliche Eingriffe akzeptiert werden, die dem Originalwerk nicht schaden, weil es ja fortbesteht.

Die dritte Position erachtet die Illustration als einziges zulässiges Adaptionungsverfahren. Im Gegensatz zur bloßen Stoffübernahme wird hier versucht, möglichst wenig zu reduzieren. Komponenten des Originalwerkes, welche der bildlichen Darstellungsweise des Filmmediums (bzw. der rein akustischen Darstellungsweise des Hörmediums) entgegenkommen, werden betont, abstraktere Komponenten in den Hintergrund gedrängt. Dies führt allerdings zu einer inhaltlichen und formalen Schwerpunktverschiebung und somit auch zu einer Abweichung vom Original.

Die vierte und letzte Position sieht in der Interpretation den einzig möglichen Weg zur Literaturverfilmung. Dabei entfernt sich die Adaption zunächst vom Originalwerk und besinnt sich auf die medienspezifischen Gestaltungsmittel des Films (bzw. des Hörspiels). Mit diesen Gestaltungsmitteln wird die Vorlage ausgelegt. Sie wird in die Darstellungsmittel des Films (bzw. des Hörspiels) übersetzt. Seitz favorisiert diese letzte Form der Adaption, da nur sie einen wirklichen Annäherungswert an das Original darstellen könne, denn sie verlangt keine Bedienung fremder ästhetischer Gesetze, sondern filmische Kreativität³⁴³ (bzw. kreativen Umgang mit den spezifischen Mitteln des Hörspiels).

Es bleibt fraglich, ob die Pluralität an Begriffen für die Verständigung über Verfilmungen überhaupt gewinnbringend sein kann. Auch eine Theoriebildung der Verfilmung kann erst dann erfolgreich stattfinden, wenn eine Einheitlichkeit der Begriffe vorherrscht. Andererseits weisen alle theoretischen Ansätze zur Verfilmung viele Übereinstimmungen auf. Sie alle unterscheiden verschiedene Grade der Treue gegenüber dem literarischen Originaltext einerseits und gegenüber dem Medium, in das das Werk übertragen werden soll, andererseits. Für die verschiedenen Abstufungen werden teilweise willkürlich Bezeichnungen gewählt. Die Meinung der verschiedenen Theoretiker darüber, wie viel Werktreue und wie viel Medienadäquatheit angemessen ist, tendiert hin zu einer Befürwortung von mehr

³⁴³ Seitz, ebd., S. 359.

Medienadäquatheit, weil die Verfilmung damit dem Originalwerk besser gerecht wird, als mit bloßer Illustration.

5.5 Die Hörspiel-Adaption

Welche Vorgehensweisen sind in den untersuchten Hörspielbearbeitungen wieder zu finden? Die Buchtexte werden im Zuge ihrer Umarbeitung für das akustische Medium selektiv dramatisiert und perspektiviert. Es wird also entschieden, welche Teile in das Hörspiel übernommen werden. Einige Textstellen müssen in Dialogform gebracht werden, wenn sie es nicht schon sind. Analog zur Entscheidung über Kameraperspektiven bei der filmischen Bearbeitung müssen für das Hörspiel Einzelheiten zur Nutzung von Stereophonie (von wo sollen die jeweiligen Stimmen bei der Wiedergabe erklingen), Raumklang (entsprechend dem Setting muss über Hall und Geräusche entschieden werden), Schnitt und Montage geklärt werden. Bei den EUROPA-Hörspielen findet eine Episierung vorrangig durch das Beibehalten des Erzählers statt. Der Aufbau einer spezifischen, dem Hörspiel angemessenen Ebene der Narration wird dadurch jedoch eher verhindert. Wenn im Film die Kamera zum Instrument der Narration werden kann, so wohnt dieses Potential dem Mikrofon im Hörspiel ebenso inne. Dieses Potential wird allerdings nicht genutzt. Einzig die Einkalkulierung mangelnder kognitiver und intellektueller Fähigkeiten bei den jungen Hörern vermögen dieses Versäumnis zumindest teilweise zu rechtfertigen. Das Symbolisieren im Sinne des Findens einer eigenen Hörspielsprache gelingt nur in Ansätzen. Schnitt, Blende, Montage, Musik werden lediglich für rein pragmatische Zwecke genutzt, beispielsweise um Zeitsprünge zu verdeutlichen, Verbindungen und Übergänge zu schaffen. Sie werden jedoch nicht gestalterisch als souveräne ästhetische Stilmittel mit einer eigenständigen Aussage eingesetzt.

6 Mediengerechtheit statt Werktreue

Helmut Schanze sprach im Zusammenhang mit dem Bearbeitungsvorgang des Episierens davon, dass mit filmischen Mitteln eine narrative Ebene erschaffen und damit ein Strukturäquivalent zum literarischen Text erreicht werden soll.³⁴⁴ Das Symbolisieren, von dem er ebenfalls sprach, strebt den Aufbau einer eigenen Filmsprache an. Irmela Schneider ist von einer Art vormedialem Transform ausgegangen, auf das mit je medienspezifischen Mitteln und Möglichkeiten zugegriffen wird. Gabriele Seitz sprach sich für jenen

³⁴⁴ Schanze: *Literatur-Film-Fernsehen: Transformationsprozesse*. Ebd., S. 87.

Adaptionsvorgang aus, den sie Interpretation nannte und bei dem mit den spezifischen Gestaltungsmitteln des Zielmediums die Vorlage ausgelegt wird und medienfremde ästhetische Gesetze außen vor bleiben. Ebenso argumentierte schon Bazin. Die Gemeinsamkeit all dieser Vorstellungen besteht in dem starken Bewusstsein von der Spezifik, die jedes einzelne Medium aufweist. Bei der Übertragung eines Werkes in ein anderes Medium kann es daher nur um das Erreichen von Äquivalenz gehen. Gleichheit kann schon aufgrund der medialen Unterschiede nicht erreicht werden. Nicht nur der Film, jedes Medium hat seine eigene Sprache, also ein eigenes Zeichensystem, eine eigene Syntax, in der die Zeichen nach bestimmten spezifischen Regeln kombiniert werden. Auch Peter Schepeleern bewertet den Unterschied zwischen den Kommunikationssystemen Literatur und Film als grundlegend. Deswegen könne sich Werktreue lediglich auf die Treue gegenüber der Handlung, Personencharakteristik und eventuell auch den Dialogen beschränken.³⁴⁵

Der Begriff der Werktreue wird besonders häufig im Umfeld des Theaters verwendet. Hier gelingt es vielen Regisseuren immer mehr, sich von dieser Forderung nach der Treue gegenüber dem schriftlich niedergelegten Drama zu emanzipieren. Ist das der Fall, wird gemeinhin von Regietheater gesprochen. Diese Regisseure wollen ihre Kunst als Ergebnis einer Lektüre oder Interpretation jener Dramen verstanden wissen und nicht lediglich in den Dramentexten Vorgegebenes rein handwerklich umsetzen. Die Differenz derer, die Werktreue fordern und derer, die sie nicht liefern wollen, besteht hier in einem gegensätzlichen Verständnis dessen, was der Dramentext darstellt. Erstere sehen in ihm eine Vorstufe der Aufführung, ein Skript oder *Treatment*, dessen Anweisungen strikt zu befolgen sind und das erst im Zuge seiner Umsetzung auf der Bühne seine Bestimmung erfüllt. Letztere messen dagegen dem schriftlichen Dramentext bereits einen eigenständigen Wert bei. Den wollen sie nun nicht einfach wiedergeben, sie wollen vielmehr mit ihm in Dialog treten. Die Inszenierung eines Theaterstücks kann aus dieser Perspektive ebenfalls als ein Adaptionsvorgang aufgefasst werden. Der literarische Text des Dramas wird für das Medium der Aufführung bearbeitet.

Ob man den Dramentext aber nun für ein eigenständiges Werk hält oder nicht, unbestreitbar ist doch, dass er für die Bühne geschrieben wurde und bereits auf deren mediale Bedingungen zugeschnitten ist. Dagegen erhält die Forderung nach Werktreue eine ganz andere Qualität, wenn sie bei der Übertragung eines Werkes aus einem Medium, für das es geschaffen wurde, in ein anderes Medium, für das es nicht geschaffen wurde, verlangt wird. Hier ist schon

³⁴⁵ Schepeleern, ebd., S. 27.

aufgrund der völlig verschiedenen Codes keine hundertprozentige Umsetzbarkeit zu gewährleisten. Einige Aspekte mögen umsetzbar sein, andere dagegen nicht oder nur in abgewandelter Form. Vom literarischen Text zum Film ist etwa der Verlust der besonderen Sprache so gut wie garantiert. Lediglich der Dialog bietet noch ein wenig Raum dafür. Vielleicht wird auch ein Erzähler verwendet. Dennoch nimmt die Sprache im Film quantitativ weniger Raum ein. Da dies unvermeidlich ist, sollte in jedem Fall angestrebt werden, einen filmisch originellen Stil zu finden. Für den Film ist die permanente Anwesenheit des Visuellen konstitutiv. Es ist gleichermaßen seine Stärke und sein Zwang. Hierin besteht ein krasser qualitativer Unterschied gegenüber dem geschriebenen Wort im literarischen Text. Der Film muss mit seinem Material arbeiten und damit zu einer Sprache finden. Sein Visualisierungszwang macht den Film zu einem Medium der Konkretisierung.³⁴⁶ Es kann abstrakte Begriffe nicht als Begriffe artikulieren, sondern muss sie in Bild und eventuell auch Ton exemplifizieren. Das gilt in ähnlicher Weise auch für das Hörspiel, nur dass hier nicht in Bildern, sondern ausschließlich in Form akustisch wahrnehmbarer Zeichen exemplifiziert wird. Andere Dinge jenseits der besonderen Sprache des literarischen Textes k ö n n e n von der Literatur in den Film transportiert werden. Mit seinen eigenen Mitteln ist der Film sehr wohl in der Lage, Innerlichkeit darzustellen, beispielsweise mit Hilfe der *Voice-Over*-Erzählerstimme, über den Dialog oder durch bestimmte visuelle Darstellungsweisen³⁴⁷. Sie gleichen jedoch in ihrer Materialisierung und ihrer Wirkung keineswegs denen des Buches, stellen vielmehr ein Äquivalent zu ihnen dar. Monika Reifs Ansicht, der Film sei nicht in der Lage, jene spezifischen Gedankeninhalte auszudrücken, denen allein die Sprache sich nähern kann, trifft daher nicht in dieser Absolutheit zu. Mit Bezug auf George Bluestone³⁴⁸ postulierte sie in dessen Sinne: „Metapher, Traum und Erinnerung bleiben die Domäne des Romans.“³⁴⁹ Dass der Film seine spezifischen Mittel nutzt und exemplifiziert, schließt nicht aus, dass er dieselben Gedankeninhalte – mit seinen ihm eigenen filmischen Mitteln – treffen kann. Der Film verfügt über seine eigenen Mittel der Metapher und der Darstellung von Erinnerung und Traum.

Nicht zuletzt ist die Rezeptionstätigkeit des Lesens eines literarischen Textes eine völlig andere als die des Film-Schauens oder Hörspiel-Hörens. Die kognitiven Vorgänge beim

³⁴⁶ Schepelern, ebd., S. 45.

³⁴⁷ Vgl. dazu Schepelern, ebd., S. 43.

³⁴⁸ George Bluestone: *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Berkeley/ Los Angeles/ London 1957.

³⁴⁹ Vgl. Monika Reif: *Film und Text: Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*. Tübingen 1984, S. 162.

Entschlüsseln von Schriftzeichen oder aber audiovisuellen Zeichen bzw. auditiven Zeichen unterscheiden sich grundlegend voneinander.

Aufgrund all dieser immensen Unterschiede, erweist sich der Treuebegriff für die Adaptiondiskussion als relativ nutzlos. Es ist vielmehr der Grad der Medienadäquatheit, d.h. die Berücksichtigung der Spezifik des Mediums, in das adaptiert wird, welche über die Qualität der Adaption entscheidet. Im besten Falle wird diese Spezifik nicht nur berücksichtigt, sondern als Stärke und Chance begriffen.

Ganz in diesem Sinne äußerte Rudolf Rach bereits 1964 die These, dass ein Kunstwerk künstlerisch umso zufriedener sei, je mehr es von den spezifischen Möglichkeiten einer bestimmten Kunstform lebt. Bei der Bearbeitung eines literarischen Werks für den Film werde eine enge Anlehnung an das Original den filmischen Ansprüchen nicht so gerecht, wie ein Vorgehen, das vom Formal-Sprachlichen abstrahiere und sich auf die Transposition des stofflich thematischen beschränke.³⁵⁰

Im Film ist das zu nutzende filmadäquate Mittel vor allem das bewegte Bild und damit verbunden Kameraführung, Blende- und Montagetechniken und Ähnliches. Erst in zweiter Linie kommt das Wort hinzu. Im Hörspiel muss alles *h ö r b a r* gemacht werden. Dafür stehen die Mittel Stimme, Sprache, Geräusch, Musik und Stille sowie ebenso bestimmte Montagetechniken zur Verfügung. Die Handlung muss in das hörbare Wort umgewandelt werden, denn im Hörspiel kann jegliches Handeln nur durch dessen Vermittlung durch die Sprache existieren. Handlungen werden in diesem Medium *d u r c h* das Wort vollzogen, so dass Sprechen und Handeln in eins fallen. Alle Darstellungsweisen, die diese mediale Besonderheit berücksichtigen, sind mediengerecht. Im Film wäre also das Zeigen von Bildern der jeweiligen Handlungen, der Ausdruck von Innerlichkeit und Emotionen über Bilder und die Beschreibung von Personen über ihr Erscheinungsbild und ihre sichtbaren Bewegungsabläufe und Handlungen mediengerecht. *N i c h t* mediengerecht wäre die Vernachlässigung der visuellen Gestaltung zugunsten des Dialogs, bzw. die Übermittlung zu vieler Informationen über das Wort und zu weniger über das Bild. Im Hörspiel wäre die Übermittlung von Handlungen und Informationen zu Figuren, Ort und Zeit über die Rede der Figuren, über Geräusche und Musik mediengerecht. Nicht mediengerecht wäre dort die mangelnde Überführung von Informationen zu Handlung, Figuren und Ort ins Akustische. Diese Informationen fehlen dann schlichtweg. Dies ist in besonderem Maße bei jenen Filmtropenverwertungen von Serien wie *Biene Maja*, *Wickie* oder *Alf*³⁵¹ der Fall, weshalb sie

³⁵⁰ Rach, ebd., S. 96 u. 99.

³⁵¹ Alle beim Label KARUSSELL erschienen.

größtenteils(ohne die Kenntnis der Filmvorlage) unverständlich sind. Es ist für das Hörspiel außerdem von Belang, dass sich die optischen Informationen in ihrer akustischen Darbietung als Geräusch oder Figurenrede organisch in das Hörspiel einfügen. Sie dürfen nicht aufgesetzt und die Figurenrede darf nicht mit optischen Informationen überfrachtet wirken. Inwiefern dieses Unterfangen zur Herausforderung werden kann, hängt auch von der literarischen Vorlage ab und der Menge an optischen Beschreibungen, die sie beinhaltet.

Nicht medienadäquat für prinzipiell alle Medien ist jenes Phänomen, das für das Hörspiel als „Doppelpunktdramaturgie“ bezeichnet worden ist.³⁵² Es existiert auch beim Film, wo man es „parallelistischen Synchronismus“ nennt und in der Literatur, wo es „Pleonasmus“ heißt.³⁵³ Im Hörspiel werden Informationen in Wort und Geräusch gedoppelt. Im Film wird das auf der Bildebene bereits sichtbar gemachte nochmals in Form von Worten wiederholt. In der Literatur wird die Information zwar beide Male über Sprache gegeben, einmal wird sie aber von der Erzählinstanz und einmal von der Figur gegeben. Die Verwendung solcher Dopplungen hat in allen Medien, stets die gleiche unbefriedigende Wirkung, da sie überflüssig ist. Angesichts solcher nicht-mediengerechten Verfahrensweisen ereifert sich Rach:

Eine solche Anwendung der Sprache scheint nicht dazu angetan, hohe filmische Wirkungen erzielen zu können, denn sie entbehrt, da sie überflüssig ist, selten einer gewissen Lächerlichkeit.³⁵⁴

Die Dopplung bestimmter Aussagen in der Präsentation durch verschiedene Kanäle eines Mediums ist nicht an die Adaption eines Stoffes für ein anderes Medium gebunden. Sie kann auch bereits in einem Originalwerk angelegt sein, wo sie ebenso eine Qualitätsminderung bewirkt. Sie ist in jedem Falle zu vermeiden. Rudolf Rach wirbt stattdessen für den kontrapunktischen Umgang mit verschiedenen Darstellungsmitteln eines Mediums. Im Film können beispielsweise auf der Bild- und der Wortebene gegensätzliche Positionen zu einem Sachverhalt bezogen werden. Dies würde zu komplexeren und anspruchsvolleren filmischen Aussagen führen. Gleiches gilt für das Hörspiel. Hier können die Ebenen des Wortes und die von Geräusch oder Musik kontrapunktisch zueinander in Beziehung gesetzt werden und zu einer spannungsvollen Gesamtaussage zusammentreten.

³⁵² Vgl. Hengst: *Höresehen. Tonkonserven als Erlebnisfolien*. Ebd., S. 106 f.

³⁵³ Rach, ebd., S. 45.

³⁵⁴ Ebd.

Wie sind nun die EUROPA-Hörspiele als Adaptionen einzustufen? In Bezug auf einige Punkte sind sie nicht mediengerecht bearbeitet. Zwar wurden optische Informationen hörbar gemacht, indem sie in Figuren- und Erzählerrede sowie über Geräusche vermittelt wurden. Die Handlung bleibt so, im Gegensatz zu den genannten Filmtönen, stets gut nachvollziehbar und verständlich. Dennoch bedienen sich die Hörspiele regelmäßig des eben kritisierten Mittels der Doppelpunkt dramaturgie. Zudem werden in ihnen die effektiven Möglichkeiten, die das Medium Hörspiel bietet, wie Montage, Schnitt und die Arbeit mit dem Raumklang (um beispielsweise Innerlichkeit, Traum- oder Gedankensequenzen zu kennzeichnen) nicht annähernd ausgeschöpft. Auch auf Rückblenden, für deren Gestaltung das Medium durchaus Wege der Darstellung bereithält, z. B. Änderungen im Klang, Echo etc., wird gänzlich verzichtet. Der Verzicht auf die Darstellung von Innerlichkeit und von Rückblenden kann jedoch zumindest teilweise mit den noch nicht voll ausgebildeten kognitiven Fähigkeiten der Zielgruppe gerechtfertigt werden. Es ist in der Tat kindgerechter, sich an einen chronologischen Handlungsablauf zu halten, Erzähler- und Figurenrede für die Übermittlung von Informationen zu Zeitsprüngen und Ortswechseln sowie zu Gefühlsregungen und Gedanken der Figuren zu nutzen, wenngleich es auch zu Lasten der Mediengerechtigkeit geht.

IV Das gute Kinderhörspiel – mediengerecht und kindgerecht

Horst Heidtmann, Rogge & Rogge und zuletzt Angelika Böckelmann gehen in ihrer Beschäftigung mit Kinderhörspielen zwar nicht auf die Adaptionsthematik ein, führen aber wichtige Gütekriterien an, die für die qualitative Bewertung aller Kindhörspiele Gültigkeit beanspruchen sollen.³⁵⁵ Für solche, die Adaptionen von Kinderbüchern sind, sollten sie daher auch gelten. Die Kriterienkataloge beschäftigen sich mit den Elementen Handlung, Zeit, Erzähler, Sprecher, Sprache, Geräusch, Musik und Stille. Das tun sie sowohl, was die Qualität dieser Elemente im Einzelnen, als auch was ihren optimalen Einsatz und die Integration in das Zusammenspiel miteinander angeht. In ihren konkreten Forderungen an die Kinderhörspielkassette sind sich Heidtmann, Rogge & Rogge sowie Böckelmann in sämtlichen Punkten einig. Der Grundtenor aller von ihnen genannten und erläuterten Kriterien lässt sich zurückverfolgen hin zu zwei grundsätzlichen Bedingungen, die das Kinderhörspiel erfüllen soll. Die erste ist uns bereits aus der Adaptionsdiskussion bekannt. Es ist die Forderung, die Hörspiele mögen mediengerecht sein.³⁵⁶ Das fordern zum Beispiel Rogge & Rogge ganz explizit:

Hörspiele müssen mediengerecht gestaltet sein, sie müssen den zuhörenden Kindern ihre Geschichten in *Hör-Bildern* erzählen, Bilder, die mittels Geräuschen, Musik und der Sprache eigene Vorstellungswelten entstehen lassen.

Das Mediengerechte im Hörspiel wurde bereits ausreichend behandelt.

Die zweite Forderung ist, sie mögen kindgerecht sein. Unter einem kindgerechten Hörspiel verstehen Heidtmann, Rogge & Rogge und Böckelmann vor allem eines, das die kognitiven Fähigkeiten der Kinder, an die sich das Hörspiel richtet, berücksichtigt. Rogge & Rogge betonen:

Die Dramaturgie und Handlung einer Kassette müssen sich an den Bedürfnissen und Wünschen, Phantasien und Assoziationen, den Wahrnehmungsbesonderheiten und den Gefühlen der Kinder orientieren, sie müssen diese ernst nehmen³⁵⁷

³⁵⁵ Horst Heidtmann: *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche*. Materialien Jugendliteratur und Medien, Heft 19, Überlingen 1988.

Jan-Uwe und Regine Rogge: *Die besten Hörkassetten für mein Kind. 111 Empfehlungen für Hörspiele und Musik*. Reinbek bei Hamburg 1995.

Angelika Böckelmann: *Hörspiele für Kinder. Kinderliteratur als Vorlage für Hörspiele*. Otfried Preußler als Autor. Bewertungskriterien, Oberhausen 2002, S. 46 ff.

³⁵⁶ Rogge & Rogge, ebd., S. 9.

³⁵⁷ Ebd.

Gemäß ihres Alters oder ihrer individuellen Entwicklung können Kinder nur eine begrenzte Menge an Informationen in einer begrenzten Dichte und über einen begrenzten Zeitraum aufnehmen. Diese kognitiven Voraussetzungen müssen die Schöpfer eines Hörspiels, das sich an eine bestimmte Altersgruppe richtet, kennen und berücksichtigen. Natürlich darf die Berücksichtigung der noch nicht vollständig ausgebildeten kognitiven Fähigkeiten der Kinder auch nicht in Unterforderung gipfeln. Die Hörspiele sollen durchaus einen gewissen Anspruch haben. Aber was das eine Kind unterfordert, überfordert das andere. Hier ist es nötig, aussagekräftige Informationen über Inhalt und Machart des Hörspiels und eine Altersempfehlung auf dem Cover des Hörspiels anzugeben. Das Unterfangen, eine Altersempfehlung abzugeben, ist dabei alles andere als leicht zu bewerkstelligen. Hier sind nicht zuletzt die Eltern oder anderen Personen, die die Hörspiele für ein bestimmtes Kind aussuchen und kaufen, gefragt. Sie kennen das Kind, seinen Entwicklungsstand und seine thematischen Neigungen und Interessensgebiete am besten und sollten die Mühe der sorgfältigen Auswahl eines geeigneten Hörspiels nicht scheuen. Rogge & Rogge weisen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es in der Tat schwierig für die Hersteller ist, aussagekräftige Altersempfehlungen für die einzelnen Hörspiele zu machen. Im Zweifelsfall sei es den Eltern ohnehin immer angeraten, das Hörspiel zunächst selbst anzuhören und vor allem auch nachdem es vom Kind rezipiert worden ist – nicht drängend aber mit offenem Ohr – für Gespräche darüber bereit zu sein.³⁵⁸ Es ist in jedem Fall sinnvoll, Hörspiele für verschiedene Altersgruppen bzw. kognitive Entwicklungsstände zu produzieren und anzubieten. Eine Angebotspalette, die sich ausschließlich am Entwicklungsstand der ca. Achtjährigen ausrichtete, würde zwangsläufig die noch nicht so weit entwickelten Kinder über- und die schon weiter entwickelten unterfordern und so der Nachfrage nach dem Entwicklungsstand gemäßen Hörspielen nicht nachkommen.

Die Bemühungen, ein kindgerechtes Hörspiel zu schaffen, wirken sich auf alle Bereiche desselben aus: die Spieldauer und rhythmische Gliederung, die Art der Handlung und die Form, in der sie präsentiert wird, die Sprache und stimmliche Gestaltung, die Anzahl und Komplexität der Charaktere und den Einsatz von Musik, Geräuschen und Stille.

Was die Gestaltung der Zeit angeht, so darf das Hörspiel zunächst nicht zu lang sein, da sich die Kinder je nach Alter nur für eine begrenzte Zeit konzentrieren können. Es sollte zudem stark rhythmisiert, d. h. in kleinere Zeiteinheiten untergliedert sein. Für sehr junge Kinder im Alter von drei bis fünf Jahren sollten die Szenen nicht länger als ein bis zwei Minuten

³⁵⁸ Vgl. Rogge & Rogge, ebd., S. 132.

andauern. Erholungsmomente und Abgrenzung zwischen den Szenen können durch den Einsatz von Musik erreicht werden. Das Gesamttempo sollte dem Alter der Zielgruppe angepasst und keinesfalls zu schnell sein. Wenn die Kinder der Handlung nicht folgen können, verlieren sie rasch das Interesse und die Aufmerksamkeit lässt nach. Als Grundregel gilt, je jünger das Kind ist, desto größer muss die Deckungsgleichheit zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit sein, da Zeitsprünge das Verständnis erschweren. Der Handlungsfluss sollte zudem streng chronologisch sein, da auch Rückblenden für Kinder, meist noch nicht verständlich sind. Sowohl die Rückblende als solche als auch die Art und Weise ihrer Inszenierung durch Mittel des Hörspiels (durch Erzähler- oder Figurenkommentare sowie durch stilisierte Verwendung von Musik und technische Veränderung des Raumklangs) bereiten Verständnisprobleme.

Die Handlung muss innovativ-originell und in ihrem Aufbau gut nachvollziehbar sein. Ihr Ablauf soll jedoch nicht vorhersehbar sein. Die ausschließliche Bestätigung bereits bekannter Bilder und Vorurteile erweist dem Kind keinen Dienst. Besser ist es, wenn Klischees in Frage gestellt werden und die Fantasie durch Neues angeregt wird. Die Verwendung der so genannten „Wellendramaturgie“³⁵⁹ ist der Ökonomie der kindlichen Aufmerksamkeit am ehesten angemessen. Dabei wird die Handlung nicht auf einen einzigen Spannungshöhepunkt gegen Ende ausgerichtet. Die Gesamthandlung setzt sich vielmehr aus mehreren kleineren Episoden zusammen, die jeweils einen eigenen Spannungshöhepunkt haben. So folgen auf Spannungshöhepunkte Phasen der Entspannung, in denen das Kind sich erholen und das Gehörte reflektieren kann. Komische Elemente können den Unterhaltungswert erhöhen und die Aufmerksamkeit fesseln. Heidtmann befürwortet, dass die Handlung eine Aussage oder Moral haben soll.³⁶⁰ Sie muss allerdings organisch in die Handlung eingebettet sein und darf nicht als Legitimation einem ansonsten banalem Hörspiel übergestülpt werden. Weiterhin ist es zu begrüßen, wenn die Ereignisse im Hörspiel an die Erfahrungswelt der Kinder anknüpfen, denn dann kann die Hörspielrezeption den Kindern bei der Bewältigung der eigenen Realität helfen. Hier ist es wiederum wichtig, den Kindern Denkanstöße für eigene Entscheidungen zu geben. Aus der Vorgabe fertiger Lösungen können sie nicht lernen, auf immer neue Problemsituationen zu reagieren.

Die Handlung sollte auf wenige Orte reduziert werden. Diese wenigen Orte müssen zudem durch einige typische Geräusche authentisch und eindeutig charakterisiert sein.³⁶¹

³⁵⁹ Vgl. : Rogge & Rogge, ebd., S. 24.

³⁶⁰ Heidtmann: *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche*. Ebd., S. 4.

³⁶¹ Böckelmann, ebd., S. 57f.

Ebenso sollte die Anzahl der Figuren klein bleiben. Es sollen möglichst nicht mehr als sechs Personen agieren. Diese Figuren sollen glaubwürdig sein und keine Charakterklischees darstellen. Es ist zudem erstrebenswert, dass die Figuren im Verlaufe der Handlung eine Entwicklung durchleben.³⁶² Die Hörkassetten müssen Helden und Heldinnen präsentieren, an denen Kinder sich reiben können, die Modelle mit guten und schlechten Eigenschaften sind, mit denen sie sich auseinandersetzen können.³⁶³ Die Figuren sollen in ihren Stimmen gut zu unterscheiden sein und nach Möglichkeit über ein eigenes Sprachprofil (Ideolekt) verfügen. Die Stimmen sollen dem Alter und Charakter der Personen oder den Eigenschaften anthropomorpher Gegenstände und Tiere entsprechen, aber nicht klischeehaft überzogen oder verfremdet sein, wie es bei Zeichentrickfilmen häufig der Fall ist.

Die Sprache soll natürlich und unmittelbar wirken und verständlich sein. Fremdworte sind ebenso unangebracht wie kindtümelige Sprache. Erwachsene Figuren sollen ein erwachsenes – aber für Kinder verständliches – Sprachniveau haben. Dialekte und Akzente sind ebenso wie Sprachfehler und auch Kraftausdrücke der kindlichen Umgangssprache mit Vorsicht zu genießen. Mit Sachkenntnis sparsam an geeigneten Stellen des Hörspiels eingefügt, können sie Gehör und Sprachgefühl sensibilisieren und den Hörspaß steigern.³⁶⁴ Übertriebene oder gar falsch dargebotene Dialekte und Akzente, Sprachfehler, die innerhalb des Hörspiels unkorrigiert bleiben und veralteter oder falsch verwendeter Kinder-Slang können dem Sprachgefühl des Kindes regelrecht schaden und – gerade was falsch verwendeten Slang und Jugendjargon angeht – peinlich und anbiedernd wirken.

Der Dialog muss der Handlungsfortführung dienen. Er muss also Auskunft über Handlung, Handlungsträger sowie alles relevante Optische der Handlung geben. Monologe von Figuren und die Erzählerrede dürfen im Hörspiel nicht zu lang sein. Gerade der Monolog als eine sehr artifizielle Form des Sprechens wirkt auf Kinder oft befremdlich. Die Erzählerfigur ist – wengleich von vielen renommierten Hörspielmachern als Behelf und eben für das Hörspiel nicht medienpezifisches Mittel zutiefst verachtet – im Kinderhörspiel sehr nützlich und kaum zu entbehren. Sie unterstützt die Rezeption der Kinder in entscheidendem Maße, indem sie durch die Handlung führt und Szenen und Ortswechsel deutlich markiert. Dennoch sollte dem Erzähler nicht zuviel Raum gegeben werden. Das Kind soll schließlich an die vorwiegend dramatische Form des Hörspiels gewöhnt werden. Die Rezeption einer Lesung ist einfacher

³⁶² Vgl. Heidtmann: *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche*. Ebd., S. 4.

³⁶³ Rogge & Rogge, ebd., S. 9.

³⁶⁴ Vgl. Böckelmann, ebd., S. 87f.

und wird meist, da von klein auf geübt – etwa im Kindergarten oder durch abendliches Geschichten-Vorlesen –, schon gut beherrscht.

Für die Verwendung von Musik und Geräuschen ist gleichermaßen wünschenswert, dass sie sparsam, gezielt und zweckgebunden erfolgt. Musik und Geräusch sollen immer funktional in die Dramaturgie eingebunden sein und keinesfalls nur der Illustration dienen.³⁶⁵ Die Geräusche dürfen dabei sowohl naturalistisch (dann aber zwingend authentisch) als auch verfremdet und tonmalerisch sein. Hier gilt es wiederum zu entscheiden, welche Altersgruppe die Verfremdung schon als Stilmittel erfassen kann. Was die Musik angeht, so muss sie einen Eigenwert besitzen und mit der Handlung auf originelle Weise korrelieren. Sie darf nie Selbstzweck sein. Möglichkeiten, wie die Musik mit der Handlung korrelieren kann, gibt es viele. Sie kann die äußere Handlung vorantreiben oder innere Befindlichkeiten darlegen, Orte, Handlungsträger und Handlungsabläufe kennzeichnen, als Leitmotiv für eine Figur oder eine sich wiederholende Handlung oder Situation fungieren, fiktive Aktionen wie Zauberei verdeutlichen, die Spannung und die Szenengliederung unterstützen. Spannung und Gliederung dürfen jedoch nicht allein durch Musik erzeugt werden, wenn sie in Wahrheit nicht existieren. Böckelmann betont in diesem Zusammenhang, dass sich das Hörspiel heute von der vor allem in den 50er Jahren praktizierten Anlehnung an die Tradition der Filmmusik, Aktionen mit Hilfe von Musik stimmungsmäßig vorzubereiten, gelöst hat. Ein gutes Hörspiel nähme davon Abstand, Stimmung mit Hilfe von Musik zu erzeugen oder zu manipulieren. Die Rezipienten müssten die Stimmung selbständig erfassen können.³⁶⁶ Die Musik selbst soll nach Böckelmann und Heidtmann möglichst aus innovativen Klängen bestehen, da diese die Fantasie am meisten anregen.³⁶⁷ Insgesamt sollte der Musik- ebenso wie der Geräuscheinsetz jedoch sparsam sein, da eine andauernde musikalische Untermalung und eine Geräuschkulisse von wichtigen, in den Dialogen vermittelten, Informationen ablenkten.

Ein Kinderhörspiel sollte stets mit leisen Tönen beginnen und auch an seinem Ende leise ausklingen. Laute Szenen sollten die Ausnahme bleiben.³⁶⁸ Der konkrete Einsatz der Stille sollte im Kinderhörspiel allerdings wenige Sekunden nicht überschreiten, da längere Phasen von Kindern noch nicht als Stilmittel erfasst werden können. Im Kinderhörspiel bietet sich die Verwendung der abgeschwächten Form, der „relativen Stille“, an. Hier sind noch leise Natur- oder Hintergrundgeräusche zu hören, während geschwiegen wird. Die Funktion der Stille ist

³⁶⁵ Böckelmann, ebd., S. 96 ff, 105 ff.

³⁶⁶ Ebd., S. 115.

³⁶⁷ Ebd., S. 105.

³⁶⁸ Ebd., S. 119.

es oft, dem Hörer einen Moment der ungestörten Reflexion zu gewähren. Sie dient aber auch dazu, Spannung zu erzeugen. Böckelmann ist der Ansicht:

Im guten Hörspiel dient nicht die Lautstärke, sondern die Stille der Spannungssteigerung.³⁶⁹

Alle einzelnen Elemente, aus denen das Kinderhörspiel besteht, müssen adäquat berücksichtigt werden und einander ergänzen. Damit ein vielschichtiges Hörkunstwerk entstehen kann, muss die Komposition in sich geschlossen, überzeugend, atmosphärisch stimmig, dicht und packend sein.

Wie gehen nun die betrachteten EUROPA-Hörspiele mit diesen Kriterien um?

Zunächst ist anzumerken, dass auf den Kassettenhüllen generell *keine* Altersempfehlung gegeben wird. Die Rezipienten – oder deren Eltern – sind auf sich allein gestellt, wenn es darum geht zu entscheiden, ob die jeweilige Serie oder Einzelfolge für sie geeignet ist.

Was die Gestaltung des Faktors Zeit anbelangt, so halten die EUROPA-Serien den Forderungen Heidtmanns, Rogge & Rogges sowie Böckelmanns stand. Die Hörspiele sind zwischen 40 und 50 Minuten lang, was für Kinder ab sechs Jahren angemessen erscheint. Die Länge einzelner Sequenzen³⁷⁰ schwankt zwischen unter einer Minute (bei der *Fünf Freunde*-Serie) und etwa fünf Minuten (bei den *Drei ???*). Das Tempo, in dem sich die Handlung entwickelt, ist zügig, doch nicht zu schnell. Die Chronologie der Handlung wird, wie auch bereits in den jeweiligen literarischen Vorlagen, eingehalten. Die Erzählzeit erstreckt sich meist über wenige Tage.

Die Handlung basiert ebenso wie die Figuren auf einer literarischen Vorlage. EUROPA hat also nur insofern Einfluss darauf, als es die literarischen Vorlagen ausgewählt hat. Die Handlungsverläufe sind schon deshalb *nicht* innovativ, weil sie sich bereits innerhalb einer Serie von Folge zu Folge stark ähneln. Zudem liegt die Ähnlichkeit in der Natur des Genres Kinderkrimi bzw. Kinderabenteuergeschichte begründet, dem die Serien angehören und das bestimmte Handlungsschwerpunkte vorschreibt. Dass die Handlungen auch für *die* Kinder, welche noch über keine große Lese-, Film- oder Hör-Erfahrung verfügen, vorhersehbar sind, darf allerdings bezweifelt werden. Andererseits ist, wie bereits angemerkt, die Überraschung nicht der wichtigste Beweggrund für die Kinder, ein Hörspiel zu rezipieren. Sie ziehen vielmehr einen besonderen Genuss aus der Wiederholung von Altbekanntem,

³⁶⁹ Böckelmann, ebd., S. 121.

³⁷⁰ Gemeint sind in sich abgeschlossene Einheiten von Dialog, die von Erzählerrede eingeschlossen, oder/ und mit Musik eingefasst sind.

weshalb sie sich ein und dieselbe Folge einer Serie immer und immer wieder anhören. Rezeptionsanreiz ist weniger das Neue als die regelmäßige Erfüllung immer gleicher Erwartungen. Bei der Serie *Die drei ???* ist die Handlung jedoch durchaus innovativ und nicht so leicht vorherzusehen – natürlich nur beim ersten Hören. Alle EUROPA-Hörspielserienfolgen ein Happy End. Auch dies ist wiederum ein Merkmal des Genres. Die Handlungsverläufe sind jedoch schlüssig gestaltet, übersichtlich und nachvollziehbar. Auch von einer Wellendramaturgie kann in vielen Fällen einzelner Folgen gesprochen werden. Es gibt immer wieder spannende Momente, zwischen denen dann das Tempo etwas zurückgenommen wird, die Kinderdetektive kurz verschnaufen und ihr weiteres Vorgehen besprechen können. Gelegentlich kann aber auch etwas eintreten, was Horst Heidtmann pauschal für alle kommerziellen Kinderhörspiele kritisiert: Dann reihen sich kurze, handlungsintensive Sequenzen aneinander und erwecken den Eindruck ununterbrochener Aktion. Dann bleibt keine Raum mehr für Reflexionen.³⁷¹ An dem Element der Komik, welches Heidtmann als die Rezeption unterstützend lobt, herrscht in den EUROPA-Serien kein Mangel. Wenn gefährliche Situationen überstanden sind, wird in jedem Fall gescherzt und gelacht. Gelegentlich werden aber auch in einer Art Galgenhumor in gefährlichen Situationen flotte Sprüche geklopft oder es wird ebenso flott in Anflügen eines kindlichen Überlegenheitsgefühls den Bösewichten die Meinung kund getan. Eine Lehre oder Moral ist unmittelbar aus den Abenteuern und Fällen der Kinderprotagonisten nicht zu ziehen. Diese dürfen sich mit Sicherheit nicht nachts aus dem Bett schleichen, um sich auf die Lauer zu legen wie TKKG oder ohne Aufsichtsperson über Wochen allein durch das Land ziehen wie die fünf Freunde. Aus den bestandenen Konfrontationen der kindlichen Hörspielhelden mit kriminellen Subjekten werden sich daher sicher keine brauchbaren Lehren für den Alltag der Hörer gewinnen lassen. Sie dienen lediglich der Unterhaltung. Das heißt jedoch nicht, dass es aus den Hörspielen überhaupt nichts zu lernen gäbe. Die Kinder in den Geschichten lösen die Fälle nicht zuletzt durch ihren engen Zusammenhalt, Hilfsbereitschaft, Freundschaft und auch Mut. Dies sind allgemein anerkannte Werte, welche die Hörspiele propagieren. Zudem wird noch ein Konvolut an unzusammenhängendem spezifischem Fachwissen über die Hörspiele verbreitet, die dem Kind vielleicht in seiner unmittelbaren Lebensführung nicht helfen mögen, seine Allgemeinbildung aber erweitern. Dieses Wissen beschränkt sich nicht allein auf Fachausdrücke und Kenntnis von Verfahren der Kriminalistik. Es entstammt gelegentlich auch der Topografie, Literatur und vielen Themenbereichen mehr, eben jenen, mit denen sich

³⁷¹ Heidtmann: *Kindertonträger: Von Aschenbrödel zu ALF*. ebd., S. 444.

die jeweilige Hörspielfolge auseinandersetzt.³⁷² Natürlich wird auf diese Weise kein strukturiertes, lückenloses Wissen vermittelt. Dennoch merken sich die Kinder viel Wissenswertes aus unterschiedlichsten Bereichen. Interessen können geweckt und je nach Neigung in Eigeninitiative vertieft werden.

Eine Reduktion der Handlungsorte erfolgt bei den EUROPA-Hörspielen kaum. Hier hält man sich relativ eng an die Vorlagen. Dafür werden die Orte durch aufwendige Geräuschkulissen verdeutlicht; etwas, wovon Böckelmann warnte, weil hierdurch von wichtigen Informationen im Dialog abgelenkt würde. Man bemüht sich jedoch zugunsten der Übersichtlichkeit um eine Begrenzung der Figurenanzahl. Auf die Gestaltung der Charaktere nahm EUROPA keinen wesentlichen Einfluss, sondern übernahm sie lediglich aus den Vorlagen. Sie sind gut unterscheidbar, aber nicht zu komplex. Vor allem bei *TKKG* sind die Figuren sehr klischeehaft gezeichnet. Auch eine Entwicklung machen die Figuren nicht durch. Anne von *Fünf Freunde* ist hier vielleicht eine Ausnahme. [Vgl. S. 28] Sie gehen unverändert aus jeder Serienfolge hervor. Die Stimmen sind passend gewählt und gut unterscheidbar. Die Leistung der Kindersprecher rangiert von akzeptabel (z. B. Niki Nowotny als Karl bei *TKKG*) bis sehr gut (z. B. Oliver Rohrbeck als Justus Jonas bei *Die drei ???* und als Julian von *Fünf Freunde*, Jens Wawrczeck als Peter Shaw und Andreas Fröhlich als Bob Andrews jeweils bei *Die drei ???*). Zudem wurden viele ausnehmend gute Erwachsenensprecher für verschiedene Rollen verpflichtet. Der Sprachduktus der Serien ist ihren literarischen Vorlagen angepasst. Leider wird oft von Dialekt und Akzent Gebrauch gemacht, was fast immer überzogen und lächerlich wirkt. Bei *TKKG* wurde es zudem mit der Umgangssprache und den Kraftausdrücken übertrieben. Das liegt jedoch wiederum in der literarischen Vorlage begründet. Der Dialog nimmt, wie von Böckelmann gefordert, den größten (Zeit-)Raum im Hörspiel ein und treibt die Handlung voran. Monologe werden – wo es geht – vermieden. Ein Erzähler ist in jeder der EUROPA-Serien vorhanden. Er hilft den Hörern bei der Rezeption, indem er auf Zeitsprünge und Ortswechsel verweist. Bei der *Fünf Freunde*-Serie bekommt der Erzähler etwas mehr Raum. Dort gibt er einiges von dem Erzählstil Enid Blytons wieder. Ein Verzicht auf seine Landschaftsbeschreibungen und Ähnliches wäre aber zugunsten der Forcierung des mediengerechteren Dialogs möglich gewesen.

³⁷² Hierfür nur zwei willkürlich ausgewählte Beispiele: Bei den drei Fragezeichen können die real existierenden Orte der Ermittlungen, Santa Monica, Fresno, Bakersfield u. a. um den fiktiven Ort Rocky Beach im Atlas nachgeschlagen werden. In *Die drei ???-Folge ... und der magische Kreis* wird über die Shakespeare-Figur Goodfellow alias Puck informiert, Außerdem erfährt der Hörer näheres zu Hexenfeiertagen. [*Die drei ??? und der magische Kreis*. (27), Quickborn 1981.]

Musik und Geräusche sind nicht, wie Böckelmann und Heidtmann es verlangen, sparsam angewandt. Sie werden in den EUROPA-Hörspielen vielmehr sehr dicht und reichlich eingesetzt. Geräusche werden illustrierend genutzt, Orte durch aufwendige, vielschichtige Geräuschkulissen verdeutlicht. Die Qualität der Geräusche wurde bereits an anderer Stelle ausführlich behandelt. Sie sind stets naturalistisch, aber erwecken durch ihre Standardisierung – für jeden Vorgang und jedes Tier wird stets die immer selbe Tonaufnahme verwendet – doch den Eindruck der Künstlichkeit. Von gewollt artifiziellen, tonmalerischen Geräuschen wird nie Gebrauch gemacht. Auch die Musik wird illustrierend und zur Beeinflussung der Stimmung eingesetzt. Musik zwischen einzelnen Szenen hilft bei der Strukturierung des Hörspiels. Zudem bieten diese kurzen Phasen dem Hörer die Möglichkeit, seine Konzentrationsfähigkeit für die nächste Szene zu regenerieren. Dies ist gerade für ein Hörspiel, das sich an Kinder richtet, angemessen. Nach Meinung von Böckelmann wird eine derartige Verwendung der Musik dieser jedoch nicht gerecht, denn ihre künstlerische Eigenaussage verliere an Bedeutung. Wird Musik zur Generierung von Erholungsphasen eingesetzt, handelt es sich zudem um einen praktischen Verwendungszweck, nicht aber um einen durch die Handlung motivierten. Ein gutes Hörspiel nähme außerdem davon Abstand, Stimmung mit Hilfe von Musik zu erzeugen oder zu manipulieren. Die Rezipienten müssten die Stimmung selbständig erfassen können. Andererseits gibt Böckelmann aber als Möglichkeiten für einen zweckgebundenen Musikeinsatz im Hörspiel an, dass er Spannung und Szenengliederung unterstützen könne. Diese beiden Verwendungsmöglichkeiten sind zwar akzeptiert, entsprechen aber augenscheinlich nicht der hohen Schule der Hörspielkunst. Gelegentlich wird bei den EUROPA-Serien auch die leitmotivische Verwendung von Musik versucht. Das geschieht in den beobachteten Serien nicht in der Form, dass bestimmten Personen bestimmte musikalische Themen zugeordnet werden. Dafür werden bestimmte wiederkehrende Situationen von gleich bleibender Musik begleitet. So geschieht das beispielsweise in der Folge *Die drei ??? und der Super-Papagei*. Hier gibt es ein wiederkehrendes Thema, das gefährliche Situationen begleitet. Es erklingt bei der ersten Begegnung von Peter und Justus mit Mr. Claudius, als dieser sie mit einer Pistole bedroht. Später wiederholt es sich, als die drei Detektive vor Mr. Hugenay vom nächtlichen Friedhof fliehen. Leider wird der leitmotivische Musikeinsatz nicht konsequent durchgehalten und taucht in den meisten Folgen nicht einmal ansatzweise auf. Die Musikstücke korrelieren jedoch stets mit der Handlung. Sie passen sich ihrer Stimmung an oder versuchen sie noch zu verstärken. Störend ist dabei jedoch die Vielfalt der Musik, die auch Böckelmann kritisiert. Was zunächst nicht negativ klingt, überanstrengt tatsächlich aber das kindliche Gehör und

lenkt die Aufmerksamkeit von wichtigen inhaltlichen Informationen ab. Für eine Folge der EUROPA-Serie *Hanni und Nanni* hat Böckelmann achtundzwanzig verschiedene Kompositionen gezählt, wobei jedes Stück eine andere Instrumentenbesetzung aufwies und nur wenige Sekunden angespielt wurde.³⁷³ Was die Art der Musik angeht, so kommen in den EUROPA-Serien sowohl klassische als auch moderne Rock- und Pop-Klänge vor. Für die Folge *Super-Papagei* ermittelte Nicolas Haaf beispielsweise ein Verhältnis von drei zu eins zugunsten klassisch-orchesterlicher Musik.³⁷⁴ Die soeben klassisch genannte Musik besteht dabei nur zu einem sehr kleinen Teil aus Klassik-Standards bekannter Komponisten. Zumeist wurden eigene Kompositionen – oft von Andreas Beurmann selbst komponiert – mit einem klassischen Orchester aufgenommen. Die bei EUROPA angewandte Hörspielmusik erfüllt das Kriterium der Innovation so gleich doppelt. Einerseits werden Eigenkompositionen mit klassischen Instrumenten aufgenommen, andererseits erhält zeitgenössische Popmusik Eingang in die Hörspiele. Die musikalische Qualität der verwendeten Stücke ist ebenfalls nicht zu beanstanden.³⁷⁵ Es handelt sich um hochwertige Orchester- und Bandaufnahmen mit guten Musikern.

Das Mittel der relativen Stille wird auch bei EUROPA-Hörspielen zur Spannungssteigerung eingesetzt, allerdings nur sehr sparsam und die ‚sprachlosen‘ Momente dauern nur sehr kurz – im Durchschnitt ca. drei Sekunden – an.³⁷⁶ Entweder traut man den Kindern nicht zu, längere Phasen relativer Stille zu verstehen, oder man fürchtet, ihr Interesse werde beeinträchtigt, wenn die Handlung nicht unverzüglich weitergeht. Obwohl die Hörspiele meist nicht den reflexionsfördernden leisen Anfang und Ausklang haben, den Böckelmann fordert – *Fünf Freunde* und *TKKG* haben beide ein lautes, schwungvolles Anfangslied, alle drei Serien enden meist mit lauten Schlussschlägen –, mangelt es den Hörspielen doch kaum an leisen Tönen im Verlaufe der Handlung. Auch Rhythmus und Tempo wechseln häufig.

Was das Zusammenspiel aller Einzelelemente angeht, so sind diese bei den EUROPA-Serien stets harmonisch miteinander arrangiert und ergeben eine in sich geschlossene, dichte Komposition. Dialog, Erzähler, Musik, Geräusch und Stille sind gut aufeinander abgestimmt und zudem in tadelloser Qualität aufgenommen, abgemischt und *gemastert*.

³⁷³ Vgl. Böckelmann, ebd., S. 106.

³⁷⁴ Vgl. Haaf, ebd., S. 24.

³⁷⁵ Vgl. dazu die Ausführungen von Nicolas Haaf: *Musik als Mittel der Dramaturgie*. ebd., S. 15ff.

³⁷⁶ Dies ist beispielsweise bei der Folge *Fünf Freunde beim Wanderzirkus* der Fall, als Julian, auf dem Dach des Wohnwagens postiert, Lou und Tiger Dan erwartet, um sie zu belauschen. Im Hintergrund sind dabei immer noch die Geräusche plätschernden Wassers und singender Vögel zu vernehmen. [*Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. (1), Quickborn 1978, 22'00''ff.]

Die Untersuchungen haben gezeigt, dass die vom Label EUROPA produzierten und herausgegebenen Hörspielserien keinesfalls so schlecht sind, wie pauschale Urteile behaupten. Es gilt, die Produktionen der verschiedenen Billiglabels differenzierter zu betrachten und nicht den gesamten Zweig der kommerziellen Kinderhörspielserien ungeprüft zu verteufeln. Zwar existieren sehr schlechte Filmtontspurweitverwertungen. Es gibt aber auch qualitativ hochwertige Hörspiel-Adaptionen populärer Kinderliteratur. Die handwerkliche und dramaturgisch-ästhetische Umsetzung der literarischen Werke ins Hörspiel durch das Label EUROPA ist angemessen bis gut durchgeführt. Kleinere dramaturgische Fehler [Vgl. S. 64] und gestalterische Mängel³⁷⁷ kommen zwar vor, sind jedoch nicht so gravierend, dass die Hörspiele als völlig misslungen abgeurteilt werden dürfen. Die Hauptkritik an den Serien ist verstärkt auch auf den Inhalt bzw. die Stoffe der Hörspiele gerichtet, darauf, dass die Themen belanglos seien, die Figuren klischeehaft gezeichnet und die Handlung vorhersehbar. Diese Kritikpunkte sind allerdings, sofern sie für das jeweilige Hörspiel zutreffen, auch für seine literarische Vorlage zutreffend. Die Hörspielumsetzung durch EUROPA erfolgte, wie gezeigt werden konnte, ungeachtet dessen hochgradig medien- und kindgerecht. Die Auswahl der literarischen Vorlagen ist unmittelbar mit der Kundennachfrage verbunden. Auch bei der Beurteilung dieser Stoffe wäre es jedoch angebracht, gründlicher zu differenzieren, als das bisher geschieht.

Dennoch ist Horst Heidtmanns Pauschalurteil gegenüber allen kommerziellen Kindhörspielserien ausschließlich vernichtend. Sie seien nicht mediengerecht, nicht anspruchsvoll, nicht interessant, nicht nützlich und nicht geschmacksbildend, sondern *v e r b i l d e n* im Gegenteil den Geschmack und seien durchweg trivial. Dies ist zumindest der Umkehrschluss, der sich aus der Vorrede zu Heidtmanns Verzeichnis *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche* ziehen lässt. Das Verzeichnis soll bei der Auswahl „anspruchsvoller, mediengerechter Kassettenproduktionen helfen“.³⁷⁸ Kommerzielle Serienhörspiele werden in diesem Verzeichnis *n i c h t* berücksichtigt. Der Vorwurf der mangelnden Mediengerechtigkeit trifft nur sehr eingeschränkt zu. Es wurde bereits anschaulich gemacht, dass die untersuchten EUROPA-Hörspiele mindestens ausreichend mediengerecht sind. Wenngleich einige hörspielspezifischen Mittel, beispielsweise Montage und Schnitt, noch intensiver genutzt und andere Behelfsmittel, wie der Erzähler und der übermäßige Musikeinsatz, noch mehr zurückgenommen werden könnten, ist das Kriterium der Mediengerechtigkeit doch ausreichend erfüllt. Heidtmann urteilt über die gesamte Sparte der

³⁷⁷ So kann man die zu hohe Dichte an Geräuschen und den übermäßigen Musikeinsatz kritisieren.

³⁷⁸ Heidtmann: *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche*. ebd., S. 2.

billig und in Masse produzierten Hörspiele, ohne zu differenzieren. Es besteht dabei sehr wohl ein Unterschied zwischen den durchaus mediengerechten Produktionen *Die drei ???*, *Fünf Freunde* und *TKKG*, welche bei EUROPA erschienen sind und wenig mediengerechten Produktionen, wie den bei KARUSSELL erschienenen Serien *Alf*, *Wickie* oder *Biene Maja*.

An späteren Stellen seiner Publikation geht Heidtmann noch genauer auf die einzelnen Vorwürfe ein, die er gegen das kommerzielle Kinderhörspiel aus der Massenproduktion vorzubringen hat. Er kritisiert das ästhetische Anspruchsniveau der kommerziellen Massenhörspiele. Es sei auf einer niedrigen Ebene festgeschrieben.

Die spezifischen künstlerischen Leistungsmöglichkeiten des Mediums sind hochgradig reduziert. Hörgewohnheiten werden nicht infrage gestellt, Hörfähigkeit nicht weiterentwickelt [...].³⁷⁹

Dieser Vorwurf lässt sich nicht gänzlich bestreiten. Richtig ist, dass die Möglichkeiten des Hörspiels von den kommerziellen Serienproduktionen auch bei EUROPA nicht annähernd ausgeschöpft werden. Die Hörgewohnheiten werden tatsächlich nicht durch experimentelle Verwendung von Musik und Geräusch infrage gestellt. Es ist hier allerdings auch zu Fragen, inwieweit dies ein Kriterium für die Beurteilung von Kinderhörspielen sein kann. Aus Heidtmanns Kriterienkatalog zur Beurteilung von Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche zwischen drei und 14 Jahren³⁸⁰ spricht deutlich die Unterscheidung einer U- von einer E-Kultur. Diese Unterscheidung ist schon für sich genommen problematisch. Auf eine Kunst für Kinder angewendet ergeben sich aus dieser willkürlich vorgenommenen Unterteilung in ernste und lediglich unterhaltende Kunst noch größere Probleme. Es ist mehr als fraglich, ob die Ideale der E-Kultur für eine dezidierte Kinderkunst überhaupt geeignet sein können. Aufgrund der unterschiedlichen Entwicklungsstände der kognitiven Fähigkeiten verschiedener Altersgruppen und Individuen, auf die Heidtmann auch selbst verweist, können jüngere Kinder beispielsweise die Bedeutung kontrapunktisch eingesetzter Musik oder tonmalerischer Geräusche nicht erfassen.³⁸¹ Solcherlei verfremdende Stilmittel würden bei ihnen ausschließlich Verwirrung stiften. Die Maßstäbe Erwachsener sind nicht zwangsläufig nützlich, um über die Qualität von Werken, die sich an Kinder richten, zu entscheiden.

Heidtmann stellt an sich den Anspruch, Kassetten zu empfehlen, „die nicht nur unterhalten, die auch Hilfestellung geben, bei den Auseinandersetzungen mit der Umwelt, bei der

³⁷⁹ Heidtmann: *Kindertonträger: Von Aschenbrödel zu ALF*. Ebd., S. 445.

³⁸⁰ Heidtmann: *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche*. ebd., S. 3 ff.

³⁸¹ Ebd., S. 4.

Entwicklung ästhetischer Bedürfnisse.“³⁸² Die Hörspiele sollen den Kindern bei der Bewältigung ihrer Alltagsprobleme und innerer Konflikte helfen. Heidtmann will sich daher in seinem Verzeichnis auf das konzentrieren, „was im Angebot der großen Konzerne als interessant, für Kinder ansprechend **und** nützlich erschien [Hervorhebung Heidtmann].“³⁸³ Offenbar sind die kommerziellen Hörspielserien nur *i n t e r e s s a n t* für die Kinder, ihnen aber nicht nützlich. Hier ist die Definition von Nutzen zu hinterfragen. Ist die Rezeption eines Hörspiels nur dann nützlich, wenn dabei etwas gelernt werden kann, das für die eigene Lebenswirklichkeit einen Wert bedeutet? Oder ist es nicht auch ein Wert für sich, wenn ein Hörspiel ausschließlich das Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigt? Auch dadurch wird dem Kind Hilfestellung im Alltag gegeben, wenngleich es sich – metaphorisch gesprochen – wohl eher um eine Art ‚Erste Hilfe‘ oder Soforthilfe handeln dürfte. Von der Vermittlung von Konfliktlösungsstrategien würde das Kind dagegen dauerhaft profitieren. Der Vorwurf ist außerdem wieder pauschalisiert, denn es wurde bereits darauf hingewiesen, dass auch kommerzielle Hörspiele Wissen vermitteln, wenn dieses allerdings auch nicht systematisiert präsentiert wird. Zudem werden dauerhaft allgemein anerkannte Werte der Gesellschaft, wie Freundschaft, Ehrlichkeit, Rücksichtnahme, Zivilcourage und noch viel mehr propagiert. Dass nicht alle dieser Werte, zum Beispiel bestimmte Rollenvorstellungen, die die Hörspiele vorführen, den Erziehungsvorstellungen der Eltern des jeweiligen Kindes entsprechen mögen, ist wohl unvermeidlich, stellt aber ein anderes Problem dar. Nicht zuletzt tragen Hörspielserien, die zwar von Kindern, nicht aber von deren Eltern geschätzt werden, zur Identitätsfindung der Kinder bei, denn durch das Bevorzugen gerade dieser Hörspiele kann sich das Kind von seinen Eltern abgrenzen.

Die ungerechtfertigte Generalkritik an kommerziellen Hörspielserien beiseite gelassen, muss gesagt werden, dass Heidtmanns und auch Böckelmanns und Rogge & Rogges Kriterien für ein gutes Kinderhörspiel größtenteils vernünftig und ambitioniert sind. Anders als Rogge & Rogge weigern sich Heidtmann und Böckelmann jedoch, ein wichtiges Faktum zu berücksichtigen. Studien zur qualitativen Hörspielnutzung³⁸⁴ zeigen, dass Kinder das Medium Hörspiel zur Freizeitgestaltung verwenden. Sie nutzen die Hörkassette zum Einschlafen und

³⁸² Heidtmann: *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche*. ebd., S. 3.

³⁸³ Ebd., S. 2.

³⁸⁴ Vgl. : Klaus Peter Treumann/ Dorothee Schnatmeyer/ Ingrid Volkmer: *Mit den Ohren sehen. Die Toncassette – ein verkanntes Medium*. Bielefeld 1995, zitiert nach: Anke Finkbeiner: *Zur Bedeutung des Hörspiels im Medienalltag von Kindern*. Beiträge Jugendliteratur und Medien. Jahrgang 49, Heft 2, 1997, S.66-81. Die Prozentwerte beziehen sich auf eine Gesamtzahl von 1080 im Rahmen eines von 1992-94 andauernden Forschungsprojektes befragten Grundschulkindern im Alter zwischen sechs und 11 Jahren.

zur Entspannung (40%), zum „Stimmungsmanagement“³⁸⁵ bei Einsamkeit (8%), bei Traurigkeit (3%), bei Wut (3%), bei guter Laune (2%), bei Langeweile (34%) sowie als Sekundärmedium neben anderen Freizeittätigkeiten. Indem sie hören, wollen sie in eine Welt abtauchen, die anders als die eigene sein soll, und sich in bestimmte Gefühlslagen versetzen. Ein hoher Rezeptionsaufwand, erschwert durch verfremdende Verwendung der Hörspielemente, ist dabei ebenso unerwünscht wie tiefsinnige Inhalte, eventuell gar ohne Happy End. Nach dem Lernen in der Schule wählen die Kinder gezielt triviale Stoffe aus, die ihre Erwartungen bestätigen und ihren Bedürfnissen nach Entspannung und der Erzeugung guter Laune entgegenkommen. An einem „Nachmittagsunterricht vom Tonband“³⁸⁶ sind sie nicht interessiert. Rogge & Rogge fordern dazu auf, die Hör-Wünsche der Kinder zu achten:

Kinder haben Ansprüche auf ihre selbstgewählten Kassetten, dies selbst dann, wenn Eltern oder pädagogisch Handelnde mit den ästhetischen Standards nicht einverstanden sind. [...] Nur im Vergleich lernen Kinder ästhetische, dramaturgische und thematische Standards kennen. Wer Kindern nur das angeblich »Gute« bietet, sie vor dem »Schlechten« schützen und bewahren will, macht sie unselbständig.³⁸⁷

Rogge & Rogge gestehen den Kindern damit das Recht zur Trivialität zu. Triviale Inhalte sollten jedoch keinen Schaden anrichten. Drastisch formuliert muss es daher bei der Festlegung von Kriterien für kommerzielle Hörspiele um ‚Schadensbegrenzung‘ gehen. Es müssen eigene Kriterien für triviale Hörspielserien erstellt werden, die ihr Trivial-Sein als gegeben hinnehmen, nicht mehr kritisieren und sich vielmehr auf andere Punkte, wie eine qualitativ hochwertige Machart, keine zu große Verbreitung von Klischees und Geschmacksverbildung durch standardisierte Dramaturgien, vorhersehbare Plots, schlechte Sprache und Musik und kindtümelnden Cover-Illustrationen usw. achten. Leichte Rezipierbarkeit zu ermöglichen muss nicht heißen, den Geschmack zu verbilden. Hörspiele, die immerhin noch kleine Überraschungen in der Handlung bieten, einige interessante Charaktere, gute Sprecher und qualitativ hochwertige Aufnahmen und Abmischungen liefern, sind zumindest in diesen Punkten lobenswert.

Nicht zuletzt ist das Gespräch zwischen Kindern und Eltern unersetzlich. In ihm haben Kinder ein Forum, sich über das Gehörte auszutauschen und Fragen zu stellen. Eltern können in diesem Rahmen die schlechten Seiten eines Hörspiels, die sie erkannt zu haben glauben, benennen und mit dem Kind besprechen. Wichtig ist es hierbei, die Kritik an dem Hörspiel in

³⁸⁵ Begriff nach Heinz Hengst, *Hörenden. Tonkonserven als Erlebnisfolien*. Ebd., S 114.

³⁸⁶ Bastian, ebd., S. 160.

³⁸⁷ Rogge & Rogge, ebd., S. 10.

Ich-Botschaften zu formulieren, damit sich das Kind nicht persönlich für einen schlechten Geschmack oder ähnliches kritisiert und getadelt fühlt.³⁸⁸ Mit einem solchen Gespräch kann zudem gewährleistet werden, dass die Kinder den Kontakt zur realen Welt nicht verlieren und sich nicht dauerhaft in eine von den Hörspielen erschaffene Welt zurückziehen (Eskapismus). Es ist außerdem empfehlenswert, dem Kind – zusätzlich zu den von ihm ausgewählten kommerziellen Hörspielserien – andere, in Gestaltung und Inhalt anspruchsvollere Hörspiele, anzubieten. Allein dadurch bekommt es Gelegenheit, die verschiedenen ästhetischen, dramaturgischen und thematischen Standards kennen zu lernen, von denen Rogge & Rogge bereits sprachen. So wird die Gefahr der Geschmacksverbildung eingedämmt. Das ausschließliche Schlechtreden der kommerziellen Hörspielserien und ein generelles Hör-Verbot sind dagegen nicht hilfreich. Sie haben nur Machtkämpfe in der Familie zur Folge, und das Verlangen nach dem verbotenen Hörgenuss wird immer größer und möglicherweise schließlich bei Freunden oder Großeltern befriedigt.

Genau genommen leisten auch triviale Hörspiele Vorteilhaftes. Entspannung und gute Laune sind schließlich grundsätzlich positiv und verdienen, dass ihnen etwas Raum im Alltag eingeräumt wird. Es ist jedoch ein schmaler Grat zwischen dem Zulassen von ein wenig Trivialität zur Entspannung und dem Abgleiten in die totale und ausschließliche Trivialität der Unterhaltung mit ihrer einschläfernden und anti-subversiven Wirkung. Die Möglichkeit, sich n i c h t auf diesem Grat zu bewegen, ist den Kindern jedoch genommen. Zu sehr umgibt sie die triviale Unterhaltung in allen Medien. Es gilt daher, einen gesunden, unschädlichen Umgang mit dieser Unterhaltungsform von klein auf zu trainieren. Kommerzielle Kinderhörspielserien bieten dafür ein gutes Übungsfeld. Doch nicht nur den Umgang mit Erzeugnissen der Trivialkultur im Allgemeinen gilt es zu erlernen. Die nach dem Lustprinzip vorgenommene Rezeption von Hörspielen in den Kindertagen bewirkt außerdem, dass das Kind mit dem Medium Hörspiel vertraut gemacht wird. Ebenso wie Kinder über Trivilliteratur ihre Lust am Lesen entdecken und zu kritischen Lesern werden können, können sie durch die frühe Rezeption trivialer Hörspiele zu selbstbestimmten Hörern werden. Denn auch das Hören, wenngleich ihm keine Kulturtechnik wie die des Lesens zugrunde liegt, will erlernt sein. Die Konzentrationsfähigkeit und die Kompetenz, zum Gehörten eigene Bilder zu produzieren, müssen trainiert werden. Je früher damit begonnen wird, desto besser. Hier kann a u c h die kommerzielle Kinderhörspielserie wertvolle Dienste leisten.

³⁸⁸ Rogge & Rogge, ebd., S. 131.

Schlussbetrachtungen

Auf den vorangegangenen Seiten wurden Untersuchungen zur literarischen Substanz von Hörspielen und zu den Vorgängen bei der Adaption literarischer Werke für das Hörspiel vorgenommen. Folgende Erkenntnisse konnten gewonnen werden:

Obwohl das Medium Hörspiel selbst nicht Literatur ist, können einige Begrifflichkeiten und Kategorien aus der Literatur auch für die Beschäftigung mit dem Hörspiel nützlich sein. So besteht in der szenischen Form und der Verwendung von Dialog und Monolog eine strukturelle Gemeinsamkeit zwischen Hörspiel und Drama. Ein episches Strukturelement ist mit der Verwendung eines Erzählers gegeben. Was ihre mediale Beschaffenheit, d. h. die Präsentationsform und den Rezeptionsmodus angeht, sind der literarische Text und das Hörspiel jedoch grundverschieden. Die Literatur bietet sich in Form des Schriftbildes dar, das sich der Rezipient durch Lesen aneignet. Tempo, Intensität und Ordnung der Rezeption können vom Leser individuell bestimmt werden. Die Rezeption der Hörspiel-Tonspur über das Gehör ist unmittelbarer. Das Einflussvermögen auf Tempo, Intensität und Ordnung der Rezeption durch den Hörer ist gering. Lediglich zwischen dem Medium Buch, als nur einer wenn auch der traditionellsten und verbreitetsten Erscheinungsform von Literatur, und der Hörkassette, als nur einer Erscheinungsform des Hörspiels, gibt es gewisse Parallelen. Beide sind dinglich präsent und also optisch, haptisch, eventuell sogar olfaktorisch erfahrbare. Diese Erfahrung beeinflusst die Rezeption nicht unerheblich, ist selbst Teil von ihr.

Der Adaption eines literarischen Textes für das Hörspiel liegen üblicherweise die immer gleichen Prinzipien zugrunde. Meist gilt es zunächst, den literarischen Stoff um ein Erhebliches zu kürzen und zu komprimieren und ihn so an ein Sende- oder Publikationsformat anzupassen. Es gilt sodann, den literarischen Text derart umzugestalten, dass eine dem Hör-Medium gerechte Rezeption ermöglicht wird. Alle relevanten Informationen des literarischen Textes, auch optische, wie Orts- oder Personenbeschreibungen, müssen hörbar gemacht werden. Dafür sind die zur Verfügung stehenden akustischen Mittel, Sprache, Stimme, Geräusch, Musik und Stille zu nutzen. Die Figurenrede und hier besonders der Dialog ist das wichtigste hörspielspezifische Mittel. Die Erzählerrede sollte dagegen nicht zu üppig ausfallen. Die Anpassung an das Hörspielmedium gebietet zudem die Reduktion der Personen sowie der Handlungsorte. Da alle Informationen über einen einzigen Kanal, die Akustik, übermittelt werden müssen, tragen wenige Figuren mit gut unterscheidbaren Stimmen und wenige Handlungsorte, die mit wenigen Geräuschen

treffend und eindeutig charakterisiert werden, zur Verständlichkeit und Über-,sicht'-lichkeit des Hörspiels bei.

Drei Maßnahmen dienen der Durchsetzung dieser Prinzipien: das Weglassen, Hinzufügen und Modifizieren von Passagen, kleineren oder größeren Details der literarischen Vorlage. Für gewöhnlich beeinflussen und bedingen sich diese drei Vorgehensweisen während der Bearbeitung gegenseitig.

Als zentrales Qualitätskriterium für Hörspiel-Adaptionen hat sich die Mediengerechtigkeit herauskristallisiert. Es darf beim Rezipienten keinesfalls der Eindruck entstehen, das Medium Hörspiel sei nur zweckmäßiger Behelf, beispielsweise um einen literarischen Stoff für Sehgeschädigte verfügbar zu machen. Im Falle des Kinderhörspiels ist außerdem ein hohes Maß an Kindgerechtheit zu gewährleisten. Wie sich diese äußert, haben Böckelmann und Heidtmann sowie Rogge & Rogge detailliert und ausführlich beschrieben.

Es gilt also von einer Pauschalkritik, wie sie seit dem Bestehen des Genres ständig praktiziert wurde, Abstand zu nehmen, denn sie ist allzu oft nicht gerechtfertigt. Es gilt vielmehr, differenziert und fallgebunden zu kritisieren. Nur so kann Kritik für Eltern und Kinder nutzbringend sein.

Davon, das Triviale gänzlich aus dem Kinderzimmer und dem Kassettenrecorder oder aktuell den CD-Playern zu verbannen, muss abgeraten werden. Es ist für die Kinder von essentieller Wichtigkeit, den kritischen Umgang mit trivialem Kulturgut zu erlernen, um diesem später nicht ungewappnet ausgeliefert zu sein. Zudem bieten auch Hörspiele trivialen Inhalts aber hochwertiger Machart dem Kind Gelegenheit, sich mit dem Medium des Hörspiels spielerisch vertraut zu machen und die Kompetenz zur selbstständigen Bilderzeugung zu erwerben.

Es wurde auf das Fehlen einer Theoriebildung zur Adaption von Literatur für das Medium Hörspiel hingewiesen. Dieser Mangel steht im Gegensatz zur florierenden Praxis der Hörspieladaption. Adaptionen machen nicht nur den Großteil aller Hörspielproduktionen aus, besonders die Literatur adaptierenden Produktionen der öffentlich rechtlichen Sendeanstalten sind zudem von einer gleich bleibend guten Qualität. Aber auch viele Adaptionen im Angebot der Hörbuchverlage, wenn sie nicht ohnehin in Kooperation mit den Sendern entstanden oder Übernahmen der Sender sind, können als ambitioniert und qualitativ hochwertig eingestuft werden. Dieser durchaus zufrieden stellende Status quo der aktuellen Hörspiellandschaft muss die Verfasserin dieser Untersuchung zu der Erkenntnis führen, dass zumindest die Hörspielpraxis einer Theorie der Hörspieladaption nicht mehr bedarf.

Bibliographie

Hörspiele

Für alle im Folgenden aufgeführten Hörspiele gilt:

Erschienen beim Label EUROPA der MILLER INTERNATIONAL SCHALLPLATTEN GMBH in Quickborn bei Hamburg.

Fünf Freunde

Die Originalfolgen mit den bekannten Sprechern und den Geschichten von Enid Blyton:

- | | |
|---|---|
| 1) ... beim Wanderzirkus (1978) | 12) ... auf der Felseninsel (1981) |
| 2) ... im Zeltlager (1978) | 13) ... jagen die Entführer (1981) |
| 3) ... und das Burgverlies (1978) | 14) ... machen eine Entdeckung (1981) |
| 4) ... als Retter in der Not (1978) | 15) ... wittern ein Geheimnis (1981) |
| 5) ... und der Zauberer Wu (1979) | 16) ... auf dem Leuchtturm (1981) |
| 6) ... helfen ihrem Kameraden (1979) | 17) ... auf großer Fahrt (1982) |
| 7) ... verfolgen die Strandräuber (1979) | 18) ... auf geheimnisvolle Spuren (1982) |
| 8) ... und ein Zigeunermädchen (1979) | 19) ... auf Schmugglerjagd (1982) |
| 9) ... im alten Turm (1980) | 20) ... erforschen die Schatzinsel (1983) |
| 10) ... im Nebel (1980) | 21) ... auf neuen Abenteuern (1983) |
| 11) ... geraten in Schwierigkeiten (1981) | |

Die drei ???

- | | |
|--|---|
| 1) ... und der Super-Papagei (1979) | 21) ... und der tanzende Teufel (1980) |
| 2) ... und der Phantomsee (1979) | 22) ... und der verschwundene Schatz (1981) |
| 3) ... und der Karpatenhund (1979) | 23) ... und das Aztekenschwert (1981) |
| 4) ... und die schwarze Katze (1979) | 24) ... und die silberne Spinne (1981) |
| 5) ... und der Fluch des Rubins (1979) | 25) ... und die singende Schlange (1981) |
| 6) ... und der sprechende Totenkopf (1979) | 26) ... und die Silbermine (1981) |
| 7) ... und der unheimliche Drache (1979) | 27) ... und der magische Kreis (1981) |
| 8) ... und der grüne Geist (1979) | 28) ... und der Doppelgänger (1982) |
| 9) ... und die rätselhaften Bilder (1979) | 29) Die Originalmusik (1982) |
| 10) ... und die flüsternde Mumie (1980) | 30) ... und das Riff der Haie (1982) |
| 11) ... und das Gespensterschloß (1980) | 31) ... und das Narbengesicht (1983) |
| 12) ... und der seltsame Wecker (1980) | 32) ... und der Ameisenmensch (1983) |
| 13) ... und der lachende Schatten (1980) | 33) ... und die bedrohte Ranch (1983) |
| 14) ... und das Bergmonster (1980) | 34) ... und der rote Pirat (1984) |
| 15) ... und der rasende Löwe (1980) | 35) ... und der Höhlenmensch (1984) |
| 16) ... und der Zauberspiegel (1980) | 36) ... und der Super-Wal (1985) |
| 17) ... und die gefährliche Erbschaft (1980) | 37) ... und der heimliche Hehler (1985) |
| 18) ... und die Geisterinsel (1980) | 38) ... und der unsichtbare Gegner (1986) |
| 19) ... und der Teufelsberg (1980) | 39) ... und die Perlenvogel (1986) |
| 20) ... und die flammende Spur (1980) | 40) ... und der Automarder (1986) |

- 41) ... und das Volk der Winde (1987)
 - 42) ... und der weinende Sarg (1987)
 - 43) ... und der höllische Werwolf (1988)
 - 44) ... und der gestohlene Preis (1988)
 - 45) ... und das Gold der Wikinger (1989)
 - 46) ... und der schrullige Millionär (1989)
 - 47) ... und der giftige Gockel (1989)
 - 48) ... und die gefährlichen Fässer (1989)
 - 49) ... und die Comic-Diebe (1990)
 - 50) ... und der verschwundene Filmstar (1991)
 - 51) ... und der riskante Ritt (1991)
 - 52) ... und die Musikpiraten (1991)
 - 53) ... und die Automafia (1991)
 - 54) Gefahr im Verzug (1992)
 - 55) Gekaufte Spieler (1992)
 - 56) Angriff der Computer-Viren (1992)
 - 57) Tatort Zirkus (1994)
 - 58) ... und der verrückte Maler (1994)
 - 59) Giftiges Wasser (1994)
 - 60) Dopingmixer (1994)
 - 61) ... und die Rache des Tigers (1995)
 - 62) Spuk im Hotel (1995)
 - 63) Fußball-Gangster (1995)
 - 64) Geisterstadt (1995)
 - 65) Diamantenschmuggel (1995)
 - 66) ... und die Schattenmänner (1995)
 - 67) ... und das Geheimnis der Särge (1996)
 - 68) ... und der Schatz im Bergsee (1996)
 - 69) Späte Rache (1996)
 - 70) Schüsse aus dem Dunkel (1996)
 - 71) ... und die verschwundene Seglerin (1996)
 - 72) Dreckiger Deal (1996)
 - 73) Poltergeist (1997)
 - 74) ... und das brennende Schwert (1997)
 - 75) Die Spur des Raben (1997)
 - 76) Stimmen aus dem Nichts (1997)
 - 77) Pistenteufel (1997)
 - 78) Das leere Grab (1998)
 - 79) Im Bann des Voodoo (1998)
 - 80) Geheimakte UFO (1998)
 - 81) Verdeckte Fouls (1998)
 - 82) Die Karten des Bösen (1998)
 - 83) Meuterei auf hoher See (1999)
 - 84) Die Musik des Teufels (1999)
 - 85) Feuerturm (1999)
 - 86) Nacht in Angst (1999)
 - 87) Wolfsgesicht (1999)
 - 88) Vampir im Internet (1999)
 - 89) Tödliche Spur (2000)
 - 90) Der Feuerteufel (2000)
 - 91) Labyrinth der Götter (2000)
 - 92) Todesflug (2000)
 - 93) ... und das Geisterschiff (2000)
 - 94) Das schwarze Monster (2000)
 - 95) Botschaft von Geisterhand (2001)
 - 96) ... und der rote Rächer (2001)
 - 97) Insektenstachel (2001)
 - 98) Tal des Schreckens (2001)
 - 99) Rufmord (2001)
 - 100) Toteninsel (2001)
 - 101) ... und das Hexenhandy (2001)
 - 102) Doppelte Täuschung (2002)
 - 103) Das Erbe des Meisterdiebs (2002)
 - 104) Gift per Email (2002)
 - 105) ... und der Nebelberg (2002)
 - 106) Der Mann ohne Kopf (2002)
 - 107) ... und der Schatz der Mönche (2002)
 - 108) Die sieben Tore (2003)
 - 109) Gefährliches Quiz (2003)
 - 110) Panik im Park (2003)
 - 111) Die Höhle des Grauens (2003)
 - 112) Schlucht der Dämonen (2003)
 - 113) Das Auge des Drachen (2003)
 - 114) Die Villa der Toten (2004)
 - 115) Auf tödlichem Kurs (2004)
 - 116) Codename: Cobra (2004)
 - 117) Der finstere Rivale (2004)
 - 118) Das düstere Vermächtnis (2004)
 - 119) Der geheime Schlüssel (2004)
 - 120) Der schwarze Skorpion (2005)
- Sonder-Ausgaben:
- Master of Chess - Live & Unplugged (2002)
 - Super-Papagei 2004 (2004)

TKKG

- 1) Die Jagd nach den Millionendieben (1981)
- 2) Der blinde Hellseher (1981)
- 3) Das leere Grab im Moor (1981)
- 4) Das Paket mit dem Totenkopf (1981)
- 5) Das Phantom auf dem Feuerstuhl (1981)
- 6) Angst in der 9a (1981)
- 7) Rätsel um die alte Villa (1982)
- 8) Auf der Spur der Vogeljäger (1982)
- 9) Abenteuer im Ferienlager (1982)
- 10) Alarm im Zirkus Sarani (1982)
- 11) Die Falschmünzer vom Mäuseweg (1982)
- 12) Nachts, wenn der Feuerteufel kommt (1982)
- 13) Die Bettelmönche aus Atlantis (1982)
- 14) Der Schlangemensch (1982)
- 15) Ufos in Bad Finkenstein (1982)
- 16) X7 antwortet nicht (1982)
- 17) Die Doppelgängerin (1982)
- 18) Hexenjagd in Lerchenbach (1982)
- 19) Der Schatz in der Drachenhöhle (1983)
- 20) Das Geheimnis der Chinesischen Vase (1983)
- 21) Die Rache des Bombenlegers (1983)
- 22) In den Klauen des Tigers (1983)
- 23) Kampf der Spione (1983)
- 24) Gefährliche Diamanten (1983)
- 25) Die Stunde der schwarzen Maske (1983)
- 26) Das Geiseldrama (1984)
- 27) Banditen im Palasthotel (1984)
- 28) Verrat im Höllental (1984)
- 29) Hundediebe kennen keine Gnade (1984)
- 30) Die Mafia kommt zur Geisterstunde (1984)
- 31) Die Entführung in der Mondscheingasse (1984)
- 32) Wildddiebe im Teufelsmoor (1985)
- 33) Wer raubte das Millionepferd? (1985)
- 34) Vampir der Autobahn (1985)
- 35) Die Nacht des Überfalls (1985)
- 36) Das Geschenk des Bösen (1985)
- 37) Der letzte Schuss (1985)
- 38) Die weiße Schmuggler-Jacht (1985)
- 39) Die Gift-Party (1986)
- 40) Duell im Morgengrauen (1986)
- 41) Heißes Gold im Silbersee (1986)
- 42) Anschlag auf den Silberpfeil (1986)
- 43) Gefangen in der Schreckenskammer (1986)
- 44) Um Mitternacht am schwarzem Fluss (1987)
- 45) Unternehmen Grüne Hölle (1987)
- 46) Hotel in Flammen (1987)
- 47) Todesfracht im Jaguar (1987)
- 48) Bestien in der Finsternis (1987)
- 49) Bombe an Bord (1987)
- 50) Spion auf der Flucht (1987)
- 51) Gangster auf der Gartenparty (1987)
- 52) Überfall im Hafen (1987)
- 53) Schüsse aus der Rosenhecke (1987)
- 54) Alarm! Klößchen ist verschwunden (1987)
- 55) Der Mörder aus dem Schauerwald (1987)
- 56) Todesgruß vom Gelben Drachen (1987)
- 57) Jagt das rote Geister-Auto! (1987)
- 58) Der doppelte Pedro (1988)
- 59) Trickdieb auf Burg Drachenstein (1988)
- 60) Der Teufel vom Waiga-See (1988)
- 61) Im Schatten des Dämons (1989)
- 62) Terror aus dem „Pulverfaß“ (1989)
- 63) Die Falle am Fuchsbach (1989)
- 64) Schwarze Pest aus Indien (1989)
- 65) Sklaven für Wutawia (1989)
- 66) Gauner mit der „Goldenen Hand“ (1989)
- 67) Hinterhalt im Eulenforst (1990)
- 68) Rauschgifttrazzia im Internat (1990)
- 69) Achtung! Die "Monsters" kommen (1990)
- 70) Wer hat Tims Mutter entführt? (1990)
- 71) Stimme aus der Unterwelt (1990)
- 72) Taschengeld für ein Gespenst (1990)
- 73) Herr der Schlangeninsel (1990)
- 74) Im Schattenreich des Dr. Mubase (1990)
- 75) Lösegeld am Henkersberg (1991)
- 76) Die Goldgräberbande (1991)
- 77) Der erpresste Erpresser (1991)
- 78) Heißer Draht nach Paradiso (1991)
- 79) Ein Toter braucht Hilfe (1992)
- 80) Weißes Gift im Nachtexpress (1992)
- 81) Horror-Trip im Luxusauto (1992)
- 82) Spuk aus dem Jenseits (1992)
- 83) Hilfe! Gaby in Gefahr (1993)
- 84) Dynamit im Kofferraum (1993)
- 85) Freiheit für gequälte Tiere (1993)
- 86) Die Schatzsucher-Mafia (1993)

- 87) Der Böse Geist vom Waisenhaus (1994)
- 88) Kampf um das Zauberschwert "Drachenaugen" (1994)
- 89) Feind aus der Vergangenheit (1994)
- 90) Schmuggler reisen unerkannt (1994)
- 91) Crash-Kids riskieren ihr Leben (1995)
- 92) Der grausame Rächer (1995)
- 93) Die Opfer mit der kühlen Schnauze (1995)
- 94) In dunkler Nacht am Marmorgrab (1995)
- 95) U-Bahn des Schreckens (1995)
- 96) Die Entführung des Popstars (1996)
- 97) Die Hand an den Sternen (1996)
- 98) Die Haie vom Lotus-Garten (1996)
- 99) Hilflos in eisiger Nacht (1996)
- 100) Fieser Trick mit Nr. 100 (1996)
- 101) Opfer fliegen 1. Klasse (1997)
- 102) Angst auf der Autobahn (1997)
- 103) Mörderischer Stammbaum (1997)
- 104) Im Wettbüro des Teufels (1997)
- 105) Vermißte Kids und Killerpflanzen (1997)
- 106) Mädchenraub im Ferienhaus (1997)
- 107) Lösegeld für einen Irrtum (1998)
- 108) Das Konzert bei den Ratten (1998)
- 109) Mörderspiel im Burghotel (1998)
- 110) Das Phantom im Schokoladenmuseum (1998)
- 111) Die tödliche Falle (1998)
- 112) Bombenspaß bei Kies & Knete (1999)
- 113) Mit heißer Nadel Jagd auf Kids (1999)
- 114) Die Sekte Satans (1999)
- 115) Diamant im Bauch der Kobra (1999)
- 116) Klassenfahrt zur Hexenburg (1999)
- 117) Im Schloß der schlafenden Vampire (1999)
- 118) Im Kaufhaus ist der Teufel los (2000)
- 119) Frische Spur nach 70 Jahren (2000)
- 120) Bei Anruf Angst (2000)
- 121) Ein cooler Typ aus der Hölle (2000)
- 122) Der Goldschatz, der vom Himmel fiel (2000)
- 123) Mordkomplott im Luxus-Klo (2000)
- 124) Vergebliche Suche nach Gaby (2001)
- 125) Der Mörder aus einer anderen Zeit (2001)
- 126) Teddy Talers Höllenfahrt (2001)
- 127) Im Schlauchboot durch die Unterwelt (2001)
- 128) Die Gehilfen des Terrors (2001)
- 129) Der Erpresser fährt bis Endstation (2001)
- 130) Die gefährliche Zeugin verschwindet (2002)
- 131) Stundenlohn für flotte Gangster (2002)
- 132) Homejacker machen Überstunden (2002)
- 133) Auf vier Pfoten zur Millionenbeute (2002)
- 134) Wer stoppt die Weihnachts-Gangster? (2002)
- 135) Der Meisterdieb und seine Feinde (2003)
- 136) Argentinische Entführung (2003)
- 137) Verschleppt ins Tal Diabolo (2003)
- 138) Raubzug mit dem Bumerang (2003)
- 139) Oskar jagt die Drogendealer - Das Hörspiel zum Schulprojekt (2003)
- 140) Draculas Erben (2004)
- 141) Todesbiss der schwarzen Mamba (2004)
- 142) Bankräuber mit Supertrick (2004)
- 143) Das unheimliche Haus (2004)
- 144) Schreckensnacht im Schlangengraben (2004)
- 145) Hinterhalt am schwarzen Fels (2005)
- 146) Nonstop in die Raketenfalle (2005)
- 147) Hölle ohne Hintertür (2005)
- 148) Fieser Trick beim Finale (2005)
- 149) Tims gefährlichster Gegner (2005)
- Erscheint voraussichtlich 2006:
- 150) Heisse Nächte im Dezember
- 151) Gekauftes Spiel

Primärliteratur

Hitchcock, Alfred: *Die drei ??? und der Super-Papagei*. Erzählt von Robert Arthur, Übers. Lore Puschert, 4. Aufl./ 29.-43. Tausend, Stuttgart 1975.

Blyton, Enid: *Fünf Freunde beim Wanderzirkus*. Eine spannende Geschichte für Jungen und Mädchen. Übers. Dr. Werner Lincke, Bertelsmann Jugendbuchverlag, 188 S., ISBN 3 570-03315-5, Lincke, Gütersloh, Stuttgart, Wien, Berlin Darmstadt 1971.

Wolf, Stefan: *Ein Fall für TKKG. Die Jagd nach den Millionendieben*. Hannover 1979.

Forschungsliteratur

Alfer, Gerd: *Millionen-Märchen*. FOCUS, Nr. 10/ 1997, S. 216 ff. In:
http://focus.msn.de/F/FC/FCH/fch.htm?para=?showt:client/focus/focus/j1997/ql/m03/t03/s216/001_dcs am 10.6.2005.
Danach kostenpflichtig unter: <http://archiv.focus.msn.de/>, Suchbegriff: „Carsten Bohn“ am 30.09.06.

Arntzen, Helmut: *Der Literaturbegriff. Geschichte, Komplementärbegriffe, Intention*. Eine Einführung, Aschendorff, Münster Westfalen 1984.

Baier, Andrea Christine: *Bibi Blocksberg. Medienverbund für Kinder - Untersuchungen zur Konzeption und zur medienübergreifenden Vermarktung*. unv. Diplomarbeit im Fach Kinder- und Jugendmedien Studiengang Öffentliches Bibliothekswesen, Hochschule der Medien Stuttgart 2002. http://www.ifak-kindermedien.de/pdf/DA_Bibi_Blocksberg.pdf am 30.09.2006.

Bastian, Annette: *Das Erbe der Kassettenkinder. ... ein spezialgelagerter Sonderfall*. Brühl 2003.

Bazin, André: *Für ein 'unreines' Kino. Plädoyer für die Adaption*. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975, S. 45-67.

Bischof, Ulrike/ **Heidmann**, Horst: *Kinder lieben Serien. Oder: Enid Blyton, erfolgreichste Kinderautorin der Welt*. In: Matthias Duderstadt/ Claus Forytta (Hg.): *Literarisches Lernen. Beiträge zur Reform der Grundschule* Bd. 107, Frankfurt a. M. 1999, S. 50-58.

Bluestone, George: *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Berkeley/ Los Angeles/ London 1957.

Böckelmann, Angelika: *Hörspiele für Kinder. Kinderliteratur als Vorlage für Hörspiele. Ottfried Preußler als Autor*. Bewertungskriterien, Oberhausen 2002.

Bücken, Hubert: *Die Miller-Story. Das 200-Millionen-Ding. Die spannende Reise vom Konzertsaal ins Regenbogenland. Chronik eines Vierteljahrhunderts*. Miller International Schallplatten GmbH, Quickborn 1986.

Burg, Saskia von der: *Von 'Super-Papageien' und 'Hexenhandys': Zur Konzeption und zur Erfolgsgeschichte der Kinderhörspielserie 'Die drei Fragezeichen'*. unv. Magisterarbeit, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2004. <http://www.rocky-beach.com/misc/forschung/institut.html> am 30.09.2005.

Daubert, Hannelore: *Sehen, hören, klicken : Kinder- und Jugendliteratur multimedial*. Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., München 2001.

Doderer, Klaus (Hg.): *Neue Helden der Kinder- und Jugendliteratur. Ergebnisse einer Tagung*. Weinheim/ München 1986.

Eco, Umberto: *Die Zeit der Kunst*. In: Michael Baudson (Hg.): *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Katalog Mannheim 1985, S. 80.

Engel, Eva: *Hörerziehung mit Hörspielen*. In: *Grundschule*. Nr. 26, 1993, S. 9-11.

Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche : eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur*. München 2000.

Faulstich, Werner: *Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht*. In: Giesenfeld, Günter: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, S. 46-54.

Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*. 5. Aufl. München 2004.

Finkbeiner, Anke: *Zur Bedeutung des Hörspiels im Medienalltag von Kindern*. Beiträge Jugendliteratur und Medien. Jahrgang 49, Heft 2, 1997, S.66-81.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

Frey, Antje: *Die Entwicklung des Hörbuchs in Deutschland. Geschichte, Formen, Rezeption*. unv. Magisterarbeit, Frankfurt a. M. 2003.

Gaida, Edith/ Peinecke, Claudia: *Hörspiel-Hören : eine Handreichung für den Hörspieleinsatz*. Potsdam 1996.

Germann, Heide: *Der Tonträgermarkt für Kinder*. In: *Kinder und Radio. Zur medienpädagogischen Theorie und Praxis der auditiven Medien*. Wolfgang Schill (Hg.), Frankfurt a. M. 1996, S. 137-147.

Giesenfeld, Günter: *Serialität als Erzählstrategie in der Literatur*. In: Ders.: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, S. 1-11.

Haaf, Nicolas: *Musik als Mittel der Dramaturgie. Hörspielmusik für Kinder und Jugendliche Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre*. unv. Diplomarbeit, Konservatorium Hamburg 2003. <http://www.rocky-beach.com/misc/forschung/institut.html> am 30.09.2006.

Haaf, Nicolas: Interview mit Heikedine Körting-Beurmann und Prof. Dr. Andreas Beurmann: „Ein Interview mit dem schreienden Wecker“, am 22.11.2002 in Hamburg aufgezeichnet, das Interview führte Nicolas Haaf, In: Ders.: *Musik als Mittel der Dramaturgie. Hörspielmusik für Kinder und Jugendliche Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre*. unv. Diplomarbeit Musik Lehramt, Hamburg 2003, S. 29-37.

Hagenbüchle, Walter: *Narrative Strukturen in Literatur und Film. „Schilten“ ein Roman von Hermann Burger – „Schilten“ ein Film von Beat Kuert*. Bern/ Frankfurt a. M. / NY/ Paris 1991, S. 36.

Hennig, Ute: *Der Hörbuchmarkt in Deutschland*. Münster 2002, S. 16 f.

Harrison, Bernard: „What Is Literature?“ In: Michael Kelly (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 3., Oxford, New York u. a. 1998, 155 ff.

Heidtmann, Horst: *Hörspiel- und Literaturkassetten für Kinder und Jugendliche*. Materialien Jugendliteratur und Medien, Heft 19, Überlingen 1988.

Heidtmann, Horst: *Von der Kinderkassette zum Hörspiel. Medienerziehung: Tonträger/ Kassettenrecorder*. In: Jörg Knobloch (Hg.): *Deutsch. Unterrichtsmaterialien für Lehrkräfte Hauptschule/ Sekundarstufe*, Freising 1996, S. 1-8.

Heidtmann, Horst: *Kindertonträger. Von Aschenbrödel zu ALF.* In: Reiner Wild (Hg.): *Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur.* 2. ergänzte Auflage, Stuttgart 2002, S. 439-445.

Heidtmann, Horst: *Kinder hören mehr: Tonträgermarkt legt weiter zu.* In: *Bulletin Jugend + Literatur*, Heft 9/ 2001, S. 11-14. http://www.ifak-kindermedien.de/pdf/bulletin_tontraeger.pdf am 30.09.2006.

Heidtmann, Horst: *Krimi-Hörspielerien sind Kult.* Eine Marktübersicht. In: Petra Josting/ Gudrun Stenzel (Hg.): *Auf heißer Spur in allen Medien. Kinder- und Jugendkrimis zum Lesen, Hören, Sehen und Klicken.* Beiträge Jugendliteratur und Medien, 54. Jg. 13. Beiheft, Weinheim 2002, S. 107-117.

Heidtmann, Horst: *Literatur für „kleine Kopfhörer“.* *Kindertonträger: Produktionsbedingungen und Marktentwicklung 1999.* In: Renate Raecke (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland*, München 1999, S.254-261.

Hengst, Heinz: *Schallplatte/ Kasette.* In: Karl W. Bauer und Heinz Hengst (Hg.): *Kritische Stichwörter zur Kinderkultur.* München 1978, 272-281.

Hengst, Heinz: *Auf Kassetten gezogen und in Scheiben gepresst. Tonkonserven und ihre Funktion im Medienalltag von Kindern.* Frankfurt a. M. 1979.

Hengst, Heinz: *Hörenssehen. Tonkonserven als Erlebnisfolien.* In: Karl W. Bauer, Heinz Hengst: *Wirklichkeit aus zweiter Hand. Kindheit in der Erfahrungswelt von Spielwaren und Medienprodukten.* Reinbek bei Hamburg 1980, S. 91-114.

Hengst, Heinz: *Schallplatte/ Kasette: Hörspiel.* In: *Kinder- und Jugendmedien. Ein Handbuch für die Praxis.* Dietrich Grünewald (Hg.), Weinheim u. a. 1984, S. 217-224.

Hennig, Ute: *Der Hörbuchmarkt in Deutschland.* Münster 2002.

Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* Lüneburg 1991.

Hobl-Friedrich, Mechtild: *Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel.* Grundlagen, Analysen. Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1991.

Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film.* Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen 1996.

Janning, Heiko: *40 Jahre 'Die drei ???'. Entwicklung und Rezeption einer Jugendbuchserie bis zur multimedialen Vermarktung.* unv. Diplomarbeit, Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg 2004. <http://www.rocky-beach.com/misc/forschung/institut.html> am 30.09.2005.

Jentzsch, Gerhard: *Kleines Hörspielbuch.* Berlin 1960.

Josting, Petra (Hg.)/ Lange, Günter (Autor): *Auf heißer Spur in allen Medien : Kinder- und Jugendkrimis zum Lesen, Hören, Sehen und Klicken.* Weinheim 2002.

Kaiser, Meike: *TKKG - eine populäre Kriminalserie für Kinder. Konzept und medienübergreifende Vermarktung.* unv. Diplomarbeit, Hochschule der Medien Stuttgart 2002. http://www.ifak-kindermedien.de/pdf/DA_TKKG.pdf am 30.09.2006.

Keckeis, Hermann: *Das deutsche Hörspiel 1923-1973. Ein systematischer Überblick mit kommentierter Bibliographie.* Frankfurt a. M. 1973.

Klingler, Walter: *Was Kinder hören. Eine Analyse der Hörfunk- und Tonträgernutzung der 6- bis 13jährigen.* In: *Media Perspektiven*, Heft 1, 1994.

Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels.* Stuttgart 1977.

Klöppel, Marlies: *Hörspielproduktion zwischen Kunst und Kommerz. Zur Situation der Kindertonträger auf dem deutschen Medienmarkt.* In: Gembris, Heiner: *Musikpädagogische Forschungsberichte 1994.* Augsburg 1995, S. 311-326.

Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels.* Stuttgart 1961.

Kolb, Richard: *Das Horoskop des Hörspiels.* Berlin 1932.

Kottich, Antje: *Ein Fall für die drei ???.* Eine Jugendkrimiserie als Kristallisationspunkt für eine erwachsene Fankultur. unv. Magisterarbeit Kommunikationswissenschaft, Westfälische Wilhelms-Universität, Münster 2005. <http://www.rocky-beach.com/misc/forschung/institut.html> am 30.09.2006.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Schriften, Bd. 3, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1979.

Krenzer, Rolf: *Kinder hören Schallplatten.* Ravensburger Elternbücher, Erstauflage, Ravensburg 1974, S. 18.

Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels.* Konstanz 2003.

Künnemann, Horst: *Tonkonserven. Schallplatten und Kassetten für Kinder und Jugendliche.* München/ Hamburg 1980.

Ladler, Karl: *Hörspielforschung : Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik .* 1. Aufl., Wiesbaden 2001.

Lambert, Kaja: *Seminararbeit über die drei ???* [ohne Titel], unv. Seminararbeit, Leipzig 1999. <http://www.rocky-beach.com/misc/forschung/institut.html> am 30.09. 2005.

Lukesch, Helmut: *Jugendmedienstudie. Verbreitung, Nutzung und ausgewählte Wirkungen von Massenmedien bei Kindern und Jugendlichen.* Eine Multi-Medienuntersuchung über Fernsehen, Video, Kino, Video- und Computerspiele sowie Printprodukte. Regensburg 1990/ 1994.

Lukesch, Helmut: *Mediennutzung und Mediennutzen bei Kindern.* Reihe: Arbeitsberichte zur Pädagogischen Psychologie, Bericht Nr. 32, Regensburg 1991.

Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie.* 5. Aufl., München 2003.

Menger, Klaus: *Kurzhörspielserien. Fallstudien zur radiophonen Unterhaltungsliteratur.* Dissertation, München 2003.

Naab, Karoline: *Elias Canettis akustische Poetik. Mit einem Verzeichnis von Tondokumenten und einer Bibliographie der akustischen Literatur.* Heiner Boehncke/ Horst D. Schlosser (Hg.), Frankfurt a. M. u. a. 2003.

Nahl, Astrid van: *Fünf Freunde und so weiter. Die Gestalt des Kinderdetektivs.* In: *Beiträge Jugendliteratur und Medien*, 51. Jg., Heft 4/ 1999, S. 206-211.

Pöttinger, Ida: „Fernsehen darf ich nicht immer, aber Kassettenhören schon.“ *Eine Analyse zur Rezeption des Kinderhörspiels und der Versuch, es in seiner vielfältigen Form wieder populär zu machen.* unv. Dipl., Freiburg 1992. [www.kreidestriche.de/onmerz/pdf-docs/pöttinger_diplom.pdf](http://www.kreidestriche.de/onmerz/pdf-docs/pottinger_diplom.pdf) am 20.11.2002.

Ong, Walter Jackson: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.* New York 1982.

Pongs, Hermann: *Das Hörspiel.* Stuttgart 1930.

Postma, Heiko: *Die drei ??? von Alfred Hitchcock.* In: *Galerie der Detektive: 123 Portraits von Sherlock Holmes bis Nero Wolfes.* Hannover 1997, S. 92-93.

Preußler, Otfried/ **Böckelmann**, Angelika: *Hörspiele für Kinder Kinderliteratur als Vorlage für Hörspiele.* 1. Aufl., Oberhausen 2002.

Prugger, Prisca: *Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie. 90- .* In: Günter Giesenfeld: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien.* Hildesheim 1994, S. 95.

Rach, Rudolf: *Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption.* Köln/ Berlin 1964.

Reif, Monika: *Film und Text: Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur.* Tübingen 1984.

Riegler, Theo: *Was Kinder gerne hören.* Gütersloh, Stuttgart, Wien 1971.

Rodermond, Johannes Baptista: *Die drei ??? & Co - über die Bedeutung von Musik in Kinder- und Jugendhörspielserien.* unv. Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der ersten Staatsprüfung im Fach Musik an der Universität Bremen 2002. <http://www.rocky-beach.com/misc/forschung/institut.html>, am 30.09.2006.

Rogge, Jan-Uwe und Regino: *Die besten Hörkassetten für mein Kind. 111 Empfehlungen für Hörspiele und Musik.* Reinbek bei Hamburg 1995.

Rosenbaum, Uwe: *Das Hörspiel. Eine Bibliographie. Texte – Tondokumente – Literatur.* Hamburg 1974.

Rosenberg, Rainer: *Literarisch/ Literatur.* In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3,* Stuttgart/ Weimar 2001, S. 665 ff.

Schanze, Helmut: *Medienkunde für Literaturwissenschaftler.* Einführung und Bibliographie. München 1974.

Schanze, Helmut: *Literatur - Film - Fernsehen: Transformationsprozesse.* In: Helmut Schanze (Hg.): *Fernsehggeschichte der Literatur. Voraussetzungen - Fallstudien – Kanon.* München 1996, S. 82-92.

- Schanze**, Helmut: *Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage*. In: Helmut Schanze (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen - Fallstudien – Kanon*. München 1996, S. 74-81.
- Scheer**, Rainer: "Wir übernehmen jeden Fall": *Die drei ??? auf ungebremstem Erfolgskurs*. In: *Eselsohr*. Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien, 21. Jg., Heft 8/ 2002.
- Schenk**, Michael: *Medienwirkungsforschung*. Tübingen 1987.
- Schepelern**, Peter: *Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis*. In: Jørgensen, Sven/ Schepelern, Peter (Hg.): *Verfilmte Literatur*. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992, Kopenhagen/ München 1993, S. 20-67.
- Schmedes**, Götz: *Medientext Hörspiel*. Münster/ NewYork/ München/ Berlin 2002.
- Schmidt**, Kathrin: *Die drei ??? - Eine populäre Kriminalserie für Kinder. Untersuchungen zur Konzeption und medienübergreifenden Vermarktung*. unv. Dipl., Hochschule der Medien Stuttgart, 2002. <http://www.rocky-beach.com/misc/forschung/institut.html> am 30.09.2005.
- Schmidbauer**, Michael: *Der Markt der kommerziellen Kindermedien*. Eine Dokumentation. München/ New York/ Paris 1985.
- Schneider**, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.
- Schneider**, Irmela: *All in the family - Erinnerungen an Serien*. Ergebnisse einer Umfrage. In: Irmela Schneider (Hg.): *Wege zu Fernsehgeschichten*, Arbeitsheft Bildschirmmedien 4, Siegen 1992, S. 40.
- Schneider**, Irmela: *Vom Ereignis zur Performance. Zur Erzählstruktur und Erlebnisfunktion von Serien*. In: Dies.: *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen 1995, S. 42-51.
- Schneider**, Irmela: *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen 1995.
- Schneider**, Wolf: *Wörter machen Leute. Magie und Macht der Sprache*. Reinbek bei Hamburg 1979.
- Schnerring**, Almut: *Bilder hören und verstehen. Eine sprechkünstlerische Medientheorie*. Münster 2000.
- Schöning**, Klaus: *Neues Hörspiel*. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt a. M. 1970.
- Schröder**, Christoph: *Tonspur der Kindheit. Frankfurter Rundschau* vom 07. Oktober 2002. <http://www.rocky-beach.com/misc/artikel/ffm-rundschau20021007.html> am 30.09.2006.
- Schwitzke**, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln/ Berlin 1963.
- Seitz**, Gabriele: *Film als Rezeptionsform von Literatur. Zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen „Tonio Kröger“, „Wälsungenblut“ und „Der Tod in Venedig“*. München 1979.
- Staupendahl**, R.: *Die Kinder, sie hören es gerne. Der lieben Jugend gewidmet*. Straßburg 1906.

Träger, Claus: *Literatur*. In: Ders. (Hg.): *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig 1986, S. 299-303.

Treumann, Klaus: *Benjamin Blümchen, Bibi Blocksberg & Co. Beliebte Kinder-Hörspielserien auf Cassette und CD. Beschreibungen, Analysen, Hintergründe*. Medienpädagogische Handreichungen 8, Bielefeld 1996.

Treumann, Klaus: *Mit den Ohren sehen. Die Toncassette – ein verkanntes Medium*. Schriften zur Medienpädagogik, Bielefeld Nr. 22/ 1995.

Vielhauer, Annette: *Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs*. Neuried 1999.

Weber, Wibke: *Strukturtypen des Hörspiels erläutert am Kinderhörspiel des öffentlich-rechtlichen Rundfunks seit 1970*. Frankfurt a. M. 1997.

Wegner, Andrea: „... mit genauer Beobachtung und weiblicher Intuition“? Protagonistinnen in zeitgenössischen Kinder- und Jugendkrimis. In: Petra Josting/ Gudrun Stenzel (Hg.): *Auf heißer Spur in allen Medien. Kinder- und Jugendkrimis zum Lesen, Hören, Sehen und Klicken*. Beiträge Jugendliteratur und Medien, 54. Jg. 13. Beiheft, Weinheim 2002, S. 63-69.

Weimar, Klaus: *Literatur*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung, Bd. II, Berlin und New York 2000, S. 443-448.

Wellek, René: *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill, NC, 1982.

Willems, Gottfried: *Literatur*. In: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Das Fischer Lexikon. Literatur*. Bd. 2, Frankfurt am Main 1997, S. 1006-1029.

Winkler, Hartmut: *Rechnerische Reproduktion und Serialität*. In: Giesenfeld, Günter: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994, S. 38-45.

Würffel, Stefan Bodo: *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart 1978.

<http://www.3fragezeichen.net> am 30.09.2006.

<http://www.ariola.de/historie.html> am 30.09.2006.

<http://www.bignote.de/>, Homepage von Carsten Bohn am 30.09.2006.

<http://www.deus-studios.com/index.php?section=projekte> am 30.09.2006.

<http://www.enidblytonsociety.co.uk> am 30.09.2006.

<http://www.europa-vinyl.de> am 30.09.2006.

http://focus.msn.de/F/FC/FCH/fch.htm?para=?showt:client/focus/focus/j1997/ql/m03/t03/s216/001_.dcs am 10.06.2005.

<http://www.gema.de/presse/news/n167/neuaufnahmen.shtml> am 30.09.2006.

<http://www.hoerspielland.de/hl-2.1.887.html> am 30.09.2006.

<http://www.hoerspielpage.de/galerie.htm> am 30.09.2006.

<http://homepage.uibk.ac.at/~c30310/WILnvipmitallendatenaktuell-5278.htm> am 30.09.2006.

<http://www.hspinfo.de/html/startseite> am 30.09.2006.

http://www.hsp-musik.de/pseudonyme/b_brac.php am 30.09.2006.

<http://www.ifak-kindermedien.de/diplomarbeiten.htm> am 30.09.2006.

<http://www.ifak-kindermedien.de/publikationen.htm> am 30.09.2006.

<http://www.kiddinx-media.de/html/frame.html> am 30.09.2006.

<http://www.natuerlichvoneuropa.de> am 30.09..2006.

http://www.natuerlichvoneuropa.de/SID=si678d002df7ef318d4162e647ba5a4f/area_europa/index.php?screen=ct.overview&fid=129&pfid=135 am 30.09.2006.

http://www.natuerlichvoneuropa.de/SID=si922f72e60a00b888d3d1c2d40a6d57/area_ddf/index.php am 30.09.2006.

<http://www.rocky-beach.com> 30.09.2006.

<http://home.snafu.de/zoerznu/fest01.html> am 01.08.2006.

<http://www.tkgg-site.de> am 30.09.2006.

<http://www.vtm-stein.de> am 30.09..2006.

Anhang

Anhang 1

Fünf Freunde beim Wanderzirkus. (1), Quickborn 1978.

Bearbeitung und Regie: Heikedine Körting

Seite/ min Gesamt: 189/41'53''	Buch	Hörspiel	Bearbeitung
7/ 00'04''	<p>I Ferien!</p> <p>„Nichts ist schöner als der Anfang der Sommerferien“, stellte Julius befriedigt fest. „Sie scheinen sich jahrelang auszudehnen.“</p> <p>„Ganz meine Meinung, Jul“, pflichtete ihm Anne, seine kleine Schwester, bei. „Zuerst schleichen sie so schön langsam dahin, dann aber rasen sie im Galopp vorbei.“</p> <p>Die anderen lachten. „Wau“, ließ sich eine tiefe Stimme vernehmen, als wollte ihr noch jemand zustimmen.</p> <p>„Tim gibt dir auch recht, Anne“, sagte Georg und tätschelte den großen Hund, der neben ihnen lag. Auch Richard streichelte ihn, und Timotheus leckte alle beide.</p> <p>Es war die erste Ferienwoche. Die Kinder lagen in einem sonnenbeschiene­nen Garten. Sonst hatten sie die Ferien immer bei ihrer Kusine George im Felsenhaus am Meer verbracht – diesmal aber waren sie zur Abwechslung bei den Eltern von Julius, Richard und Anne.</p> <p>Julius war der älteste, ein großer, kräftiger Junge mit angenehmen, entschlossenen Gesichtszügen. Dann kamen Richard und Georgina. Das Mädchen Georgina glich eher einem Jungen mit Lockenhaar und bestand auch darauf, Georg gerufen zu werden. Sogar die Lehrer in der Schule nannten sie so. Anne war die jüngste, wenn sie auch zu ihrer größten Freude allmählich heranwuchs.</p> <p>„Vati hat heute morgen gesagt, wenn wir nicht die ganzen Ferien über hier bleiben wollten, könnten wir uns einen anderen schönen Plan ausdenken“, verkündete Anne. „Ich bin aber dafür hierzubleiben.“</p> <p>„Wir könnten aber doch so für zwei Wochen irgendwohin gehen“, meinte Richard. „Zur Abwechslung.“</p> <p>„Wollen wir zum Felsenhaus fahren und eine Zeitlang bei Georges Eltern wohnen?“ fragte Julius, der glaubte, Georg mit diesem Vorschlag eine Freude zu bereiten.</p> <p>„Nein“, sagte Georg sofort. „Das ist nichts. Mutter schrieb mir, daß Vater gerade ein neues wissenschaftliches Experiment begonnen hat – na ihr wißt ja, was das bedeutet. Dann müssen wir auf Fußspitzen laufen, uns im Flüsterton unterhalten und dürfen Vater die ganze Zeit möglichst nicht unter die Augen kommen.“</p> <p>„Nichts ist schlimmer, als einen Wissenschaftler zum Vater zu haben“, bedauerte sie Richard: Er lehnte sich zurück ins Gras und schloß die Augen. „Klar, deine Mutter kann sich nicht gleichzeitig mit uns u n d deinem Vater, wenn er experimentiert, abquälen. Da flögen ja die Funken.“</p> <p>„Ich habe Onkel Quentin gern, aber wenn er seine Launen hat, muß man sich vor ihm fürchten“, meinte Anne. „Er brüllt dann so schrecklich.“</p> <p>„Es ist also beschlossen, daß wir nicht ins Felsenhaus fahren“, stellte Julius fest und</p>	<p><i>Erzähler:</i> Fünf Freunde beim Wanderzirkus <i>Lied</i>.</p> <p><i>Julian (in die letzten Töne des verklingenden Liedes):</i> Nichts ist schöner als der Anfang der Sommerferien. Sie scheinen sich jahrelang auszudehnen</p> <p><i>Anne (lacht):</i> Ganz meine Meinung, Julian. Zuerst schleichen sie so schön langsam dahin aber dann rasen sie im Galopp vorbei. <i>Alle lachen, Timmy bellt</i></p> <p><i>George:</i> Timmy gibt dir auch recht, Anne. <i>Musik.</i></p> <p><i>Erzähler:</i> Es war die erste Ferienwoche. Die Kinder lagen in einem Sonnen beschiene­nen Garten. Sonst hatten sie die Ferien immer bei ihrer Kusine George im Felsenhaus am Meer verbracht. Diesmal aber waren sie zur Abwechslung bei den Eltern von Julian, Dick und Anne.</p> <p>Julian war der Älteste, ein großer, kräftiger Junge. Dann kamen Dick und Georgina. Das Mädchen Georgina glich eher einem Jungen mit Lockenhaar und bestand auch darauf, George gerufen zu werden. Sogar die Lehrer in der Schule nannten sie so. Anne war die Jüngste, wenn sie auch zu ihrer größten Freude allmählich heranwuchs. <i>Musik blendet aus, Vogelgezwitscher.</i></p> <p><i>Anne:</i> Daddy hat heut morgen gesagt, wenn wir nicht die ganzen Ferien über hier bleiben wollen, könnten wir uns einen anderen schönen Plan ausdenken.</p> <p><i>Julian:</i> Wollen wir zum Felsenhaus fahren und eine Zeitlang bei Georges Eltern wohnen?</p> <p><i>George:</i> Nein, das ist nichts. Mutter schrieb mir, dass Vater gerade ein neues wissenschaftliches Experiment begonnen hat – na ihr wisst ja, was das bedeutet. Da müssen wir auf Fußspitzen laufen, uns im Flüsterton unterhalten und dürfen Vater die ganze Zeit möglichst nicht unter die Augen kommen.</p>	

<p>Der Garten zog sich einen Hügel hinauf. Von seinem Standort aus konnte Timotheus nach oben und unten ein großes Stück der Landstraße überblicken, die am Haus vorbeiführte. Es war eine lange Straße, aber sie war nicht sehr belebt, denn es war eine ländliche Gegend.</p> <p>Tim hörte in der Ferne einen Hund bellen, und seine Ohren stellten sich in diese Richtung. Er hörte Leute die Straße entlanggehen, und wieder spitzten sich seine Ohren. Nichts entging ihm, nicht einmal das Rotkehlchen, das in einem nahe gelegenen Busch eine Raupe fing. Ganz leise knurrte er den kleinen Vogel an – nur um ihm zu zeigen: ich bin auf der Hut, nimm dich in acht!</p> <p>Dann aber kam etwas die Straße hinunter, das Tim vor Aufregung erzittern ließ. Er zog die seltsamen Gerüche ein, die bis zu ihm hinauf in den Garten drangen. Ein langer Zug schlängelte sich über die Landstraße, das Rattern und Rumpeln von Rädern – ein langsamer Zug, der von einem eigenartigen Wesen angeführt wurde. Tim hatte keine Ahnung, was das sein konnte. Es war nämlich ein Elefant, und Tim witterte seinen scharfen Geruch, der ihm gar nicht gefiel. Er roch auch die Affen in den Wagen und hörte das Gebell der Hunde, die um den Zug herumspangen.</p> <p>Er antwortete heftig und aufgeregt. „Wau! Wau! Wau!“</p> <p>Das laute Bellen weckte die Kinder. „Ruhe Tim!“ rief Georg ärgerlich. „So einen Krach zu machen, wenn wir schlafen!“</p> <p>„Wau!“ machte Tim widerspenstig und stieß seine Herrin mit der Pfote, damit sie sich aufsetzte. Georg richtete sich auf. Auch sie sah sofort den Zug und rief laut: „Hallo, ihr Schlafmützen! Ein Zirkus fährt vorbei. Seht!“</p> <p>Im Nu waren alle hellwach. Sie starrten hinunter auf die Landstraße, wo die Wohnwagen langsam vorüberzogen, und lauschten dem Gebrüll der Raubtiere und dem Bellen der Hunde.</p> <p>„Seht den Elefanten der den Wagen dort zieht. Er muß sehr stark sein“, sagte Anne.</p> <p>„Auf! Schnell hinunter zum Gartenzaun! Dort können wir alles besser sehen“, schlug Richard vor. Sie rannten den Garten hinunter, um das Haus herum und dann an die Straße. Der Zug kam gerade am Zaun vorbei.</p> <p>Es war ein buntes, fröhliches Bild, das sich da den Kindern bot. Die Zirkuswagen waren mit leuchtenden Farben bemalt und sahen von außen blitzsauber aus. Kleine geblümete Vorhänge hingen vor den Fenstern. Vor jedem Wagen saß ein Mann oder eine Frau und hatte die Zügel in der Hand. Nur den vordersten Wagen zog ein Elefant.</p> <p>„Kinder – ist das nicht aufregend?“ rief Georg. „Ich möchte bei einem Zirkus sein, der das ganze Jahr herumzieht. So ein Leben gefiele mir.“</p> <p>„Du in einem Zirkus?“ lachte Richard spöttisch. „Du kannst ja noch nicht einmal ein Rad schlagen.“</p> <p>„Rad schlagen, was ist das?“ fragte Anne.</p> <p>„Was der Junge dort drüben macht“, erklärte Richard. „Sieh!“</p> <p>Er deutete auf einen Jungen, der sich gerade überschlug, von den Händen auf die Beine und wieder zurück, wie ein richtiges Rad. Es sah sehr leicht aus, aber das war es nicht, wie Richard sehr wohl wusste.</p> <p>„Oh, der schlägt ein Rad?“ fragte Anne bewundernd. „Wenn ich das auch nur könnte!“</p> <p>Der Junge kam zu ihnen und grinste.</p> <p>Bei ihm waren zwei kleine Hunde. Timotheus knurrte, und George fasste ihn am Halsband.</p> <p>„Komm nicht zu nah“, rief sie. „Tim scheint dir nicht recht zu trauen.“</p> <p>„Wir tun ihm schon nicht weh!“ sagte der Junge und grinste wieder. Er hatte ein lustiges</p>	<p><i>Pferdegetrappel und Musik. Werden lauter .</i> <i>Erzähler:</i> Etwas kam die Straße hinunter.</p> <p>Rattern und rumpeln von Rädern. Ein langer Zug, der von einem eigenartigen Wesen angeführt wurde. (<i>Elefantentrompeten</i>) Timmy hatte keine Ahnung, was das sein konnte. Es war nämlich ein Elefant.</p> <p><i>Timmy bellt laut</i> <i>George:</i> Ruhe, Timmy! So einen Krach zu machen, wenn wir schlafen! <i>Timmy hechelt</i> Ja, was ist denn?</p> <p>Oh! Hallo, ihr Schlafmützen! Ein Zirkus fährt vorbei, seht!</p> <p><i>Dick:</i> Auf! Schnell hinunter zum Gartenzaun. Dort können wir alles besser sehen. <i>Musik bleibt, Timmy bellt</i></p> <p><i>George:</i> Kinder – ist das nicht aufregend? Ich möchte auch bei einem Zirkus sein, der das ganze Jahr herumzieht. So ein Leben gefiele mir. <i>Dick:</i> Du in einem Zirkus? Du kannst ja noch nicht einmal ein Rad schlagen.</p> <p><i>Anne:</i> Rad schlagen? Was ist denn das? <i>Dick:</i> Was der Junge dort drüben macht, guck!</p> <p><i>Anne:</i> Oh, toll! Wenn ich das auch nur könnte! <i>Erzähler:</i> Der Junge kam zu ihnen und grinste. Er hatte ein lustiges Gesicht voller Sommersprossen, darüber einen wirren Haarschopf. Bei ihm waren zwei kleine Hund und ein großer Affe. <i>Musik aus. Affenkreischen.</i> <i>George:</i> Komm nicht zu nah! Tim scheint dir nicht recht zu trauen. <i>Nobby:</i> Wir tun ihm schon nicht weh. Ich erlaube meinen Hunden gar nicht, deinen Tim</p>	<p><i>Nobbys Beschreibung wird im Hörspiel etwas vorgezogen.</i> <i>Der Affe ist eine wichtige handelnde Figur. Er wird daher im Hörspiel schon zu diesem frühen Zeitpunkt eingeführt.</i></p>
---	---	---

	<p>Gesicht voller Sommersprossen, darüber einen wirren Haarschopf. „Ich erlaube meinen Hunden gar nicht, deinen Tim aufzufressen.“</p> <p>„Als ob sie das könnten!“ erwiderte Georg verächtlich, und dann lachte sie. Die Hündchen liefen dicht hinter dem Jungen her. Er schnalzte und sofort erhoben sich beide auf ihre Hinterpfoten und wanderten emsig mit lustigen kleinen Schrittlchen hinter ihm her.</p> <p>„Oh – das sind Schautiere?“ fragte Anne. „Gehören sie dir?“</p> <p>„Die zwei, ja“, sagte der Junge. „Das hier ist Beller, und der dort heißt Knurrer. Ich hatte sie schon, als sie noch ganz klein waren – sie sind sehr klug!“</p> <p>„Wau!“ staunte Tim. Er hatte noch nie gesehen, daß ein Hund auf Hinterpfoten laufen konnte.</p> <p>„Wo geht ihr die nächste Vorstellung?“ fragte Georg eifrig. „Wir möchten sie gern sehen.“</p> <p>„Wir wollen uns jetzt etwas ausruhen“, sagte der Junge. „Wir ziehen hinauf ins Hügelland an einen blauen See. Dort dürfen wir mit unseren Tieren lagern – es ist da oben nämlich wild und einsam. Wir stören niemanden und stellen einfach unsere Wohnwagen auf.“</p> <p>„Das ist prima“, sagte Richard. „Welches ist dein Wagen?“</p> <p>„Der dort. Er kommt gerade vorbei“, sagte der Junge und deutete auf einen grell angestrichenen Wagen, dessen Seiten blau und gelb und dessen Räder rot waren. „Ich wohne darin mit meinem Onkel Dan. Er ist der Oberclown im Zirkus. Seht ihr ihn dort vorne sitzen?“</p> <p>Die Kinder blickten hin und wunderten sich, daß er einem Clown so wenig ähnlich sah. Er trug schmutziggroße Hosen und ein schmutziges rotes Hemd, das oben am ebenso schmutzigen Hals aufgeknöpft war.</p> <p>Er sah nicht so aus, als könne er auch nur einen einzigen Spaß hervorbringen oder überhaupt etwas Lustiges vorführen. Im Gegenteil, er schaute schlecht gelaunt drein und kaute so grimmig auf einer alten Pfeife herum, daß Anne richtig Angst bekam. Er beachtete die Kinder überhaupt nicht und rief nur dem Jungen in scharfem Ton zu: „Nobby! Los, komm! Geh in den Wagen und mach ein e Tasse Tee!“</p> <p>Der Junge winkte den Kindern zu und rannte an den Wagen. Onkel Dan hatte ihn anscheinend in guter Zucht. Er steckte den Kopf aus dem kleinen Fenster auf der Seite des Wagens.</p> <p>„Tut mir leid, daß ich euch nicht auch zum Tee einladen kann!“ rief er. „Und euren Hund! Beller und Knurrer würden ihn gern kennenlernen.“</p> <p>Der Wagen zog weiter und nahm den kauenden Clown und den grinsenden Nobby mit sich. Die Kinder beobachteten weiter. Es war ein ziemlich großer Zirkus. Da waren ein Affenwagen, ein Schimpanse, der schlafend in der Ecke eines dunklen Käfigs saß, eine stattliche Zahl wunderschöner Pferde, glänzend gestriegelt, ein großer Wagen mit Bänken und Zelten, Wohnwagen für die Zirkusleute und außerdem eine ganze Menge interessanter Leute, die auf ihren Wagen saßen oder neben ihnen herliefen, um sich die Beine zu vertreten.</p> <p>Schließlich war der ganze Zug vorüber, und die Kinder gingen langsam wieder in ihren sonnigen Winkel im Garten zurück. Sie setzten sich hin – und dann verkündete Georg etwas, das sie alle emporfahren ließ.</p> <p>„Ich weiß, was wir in diesen Ferien machen. Wir mieten einen Wohnwagen und fahren darin ganz für uns allein fort. Das machen wir! Gelt, bitt, bitte, das machen wir!“</p>	<p>aufzufressen.</p> <p><i>George:</i> Als ob sie das könnten!</p> <p>Anne, sieh mal! Jetzt wandeln sie auf Hinterpfoten.</p> <p><i>Anne:</i> Das sind Schautiere, ja? Gehören sie dir? <i>Nobby:</i> Die zwei ja. Das hier ist Beller und der dort heißt Knurrer. Ich hatte sie schon, als sie noch ganz klein waren – sie sind sehr klug!</p> <p><i>George:</i> Wo geht ihr die nächste Vorstellung? Wir möchten sie gern sehen.</p> <p><i>Nobby:</i> Wir wollen uns jetzt etwas ausruhen. Wir ziehen hinauf ins Hügelland an einen blauen See. Dort dürfen wir mit unseren Tieren lagern – es ist da oben nämlich wild und einsam. Wir stören niemanden und stellen einfach unsere Wohnwagen auf. <i>Dick:</i> Das ist prima! Welches ist dein Wagen? <i>Nobby:</i> Der dort. Er kommt gerade vorbei. Der blau und gelbe.</p> <p>Ich wohne darin mit meinem Onkel Dan. Er ist der Oberclown im Zirkus. Seht ihr ihn dort vorne sitzen?</p> <p><i>Anne:</i> Naja, der sieht aber nicht sehr lustig aus.</p> <p><i>Dan:</i> Nobby, los komm! Geh in den Wagen und mache ein e Tasse Tee.</p> <p><i>Nobby:</i> Tut mir leid, dass ich euch nicht auch zum Tee einladen kann (<i>Musik setzt ein, wird lauter.</i>) und euren Hund. Beller und Knurrer würden ihn gern kennen lernen. <i>Musik klingt laut aus, Pferdegetrappel klingt noch langsam aus, dann Vogelgezwitscher</i></p> <p><i>George:</i> Ich weiß, was wir in diesen Ferien machen. Wir mieten einen Wohnwagen und fahren darin ganz für uns allein fort. Das machen wir, das machen wir!</p>	<p><i>Erzähltext wird in die Figurenrede übertragen.</i></p> <p><i>Erzähltext wird in die Figurenrede übertragen.</i></p> <p><i>Im Hörspiel wird Dan nicht äußerlich beschrieben.</i></p> <p><i>Die Information zu Dans unfreundlicher Erscheinung wird über Figurenrede transportiert.</i></p>
17 ff/ -	<i>In dieser Szene besprechen die Kinder ihre Reise mit den Eltern.</i>	-	<i>Die Szene wurde gestrichen. Das Hörspiel wird so kürzer, die</i>

22 ff/ 7'07''	<p>In diesen Kapiteln bekommen die Kinder die Wohnwagen, erforschen sie ausgiebig, planen die Reise und bereiten sich vor. Schließlich brechen sie auf und verabschieden sich von den Eltern.</p>	<p>Erzähler (auf Musik): [Vgl. Buch S. 22] Endlich kam der große Tag, an dem die Wohnwagen eintrafen. Mutter hatte sie von einem Bekannten geliehen. Sie waren wirklich sehr hübsch, fest gebaut und bequem. [Vgl. S. 23] Jeder Wagen hatte einen kleinen Schornstein, lange, schmale Fenster auf beiden Seiten und ein ganz winziges nach vorn zum Fahrersitz. Hinten befand sich eine breite Tür mit zwei Stufen. Vor den offenen Fenstern flatterten lustige Vorhänge. (Musik aus) Stunden verbrachten die Kinder damit, die Wohnwagen zu untersuchen und hinter ihre Geheimnisse zu kommen. Und dann begannen sie, die Sachen für die Reise einzupacken. [Vgl. S. 28] Der Milchmann brachte den stämmigen kleinen Hengst Trotter vor das Haus. Julian holte Dobby von der Weide und kletterte vorn auf den grünen Wohnwagen. Dick saß neben ihm und strahlte vor Glück über das ganze Gesicht. Der Wagen setzte sich in Bewegung. Vogelstimmen, Pferdegetrappel.</p> <p>Julian: Auf, Dobby, es geht los! Leb wohl, Mutter!</p> <p>Anne: Wiedersehen!</p> <p>Dick: Tschüß!</p> <p>Erzähler: George zog an Trotters Zügeln und der kleine Hengst folgte dem ersten Wagen. Anne saß neben George und winkte wild.</p> <p>Anne: Auf Wiedersehen, Mutter! Jetzt geht es auf ein neues Abenteuer!</p> <p>Alle: Hurra!!</p> <p>Musik, wird schließlich lauter als Pferdegetrappel.</p>	<p>Figurenanzahl bleibt übersichtlich.</p> <p>Der Erzähler fasst die Ereignisse mehrerer Kapitel knapp zusammen und verbindet die Zeiträume.</p> <p>Die Figur der Mutter wird zwar angesprochen, ist aber nicht präsent, weil sie nicht antwortet, also nicht stimmlich präsent ist.</p>
30-46 / 8'27''	<p>Eine knappe Woche fahren die Kinder mit ihren beiden Wohnwagen durch das Land, ehe sie auf die Zirkusleute treffen. Sie baden, nächtigen auf Wiesen, kaufen auf Bauernhöfen ein, machen Lagerfeuer.</p>	<p>Erzähler (auf Musik): [Vgl. Buch S. 38] Die nächsten Tage klappte alles nach Wunsch: Blauer Himmel, strahlende Sonne, Flüsse zum Paddeln oder Schwimmen und zwei Häuschen auf Rädern, die rumpelnd kilometerweit über unbekannte Straßen zogen. Was konnte es für die Kinder eigentlich Schöneres geben? (Musik wird ausgeblendet, Pferdegetrappel) [Vgl. S. 39] Vier Tage waren sie schon unterwegs. Anne hatte es aufgegeben, die Berge zu suchen, wo die Zirkusleute ihr Lager aufgeschlagen haben mussten. [Vgl. S. 41] Aber am Nachmittag sahen sie die Hügelkette blau in der Ferne aufschimmern.</p>	<p>Wieder werden mehrere Kapitel kurz vom Erzähler zusammengefasst. Der Wortlaut des Originaltextes wird dabei verwendet. Die Handlung wird somit auf den Haupthandlungsstrang reduziert, nämlich die Überführung der Diebe</p>
43/ 14'04'' 69 f/ ebd. 74/ ebd.	<p>„Ich hab's ja gesagt! Es ist wunderschön!“ sagte Richard, der Dobby mit einem kräftigen Ruck halten ließ. „Kommt mit runter ans Ufer! Los, ihr Mädchen!“</p> <p>„Wunderbar!“ jauchzte Anne und sprang vom Fahrersitz des roten Wagens. „Auf, wir nehmen gleich ein Bad!“</p> <p>Georgs scharfe Ohren hörten das Geräusch von Wasser, und sie ging nachsehen. Dann rief sie den anderen zu: „Was glaubt ihr – hier kommt auch eine Quelle aus den Felsen. Fließendes Wasser im Haus. Das nennt man Glück!“</p> <p>„Und ob“, sagte Julius. „Es ist ein herrlicher Platz – und niemand wird uns stören.“ Doch das war zu früh gesprochen.</p> <p>Die Kinder liefen mit ihren Badesachen den Berg hinunter, schnitten Wegbiegungen ab und sprangen wie die Gamsen die steileren Stücke hinab. Bei der Auffahrt war ihnen der Weg sehr lang vorgekommen – denn sie waren in den Wagen mit Dobby und Trotter nur langsam vorwärts gekommen – aber jetzt, wo sie sich auf ihre eigenen Beine verlassen konnten, war es gar nicht so weit. Schließlich gelangten sie an eine steile Stelle, die sie</p>	<p>Dick: Ich hab's ja gesagt: Es ist wunderschön.</p> <p>George: Hier kommt auch eine Quelle aus dem Felsen. Fließendes Wasser im Haus – das nennt man Glück!</p> <p>Julian: Und ob! Ein herrlicher Platz, und niemand wird uns stören.</p> <p>Dick: Kommt mit runter ans Ufer! Los ihr Mädchen!</p> <p>Julian: Ja!</p> <p>Musik</p> <p>Anne: Wir nehmen gleich ein Bad!</p> <p>Erzähler (auf Musik): Die Kinder liefen mit ihren Badesachen den Berg hinunter, schnitten Wegbiegungen und sprangen wie die Gamsen die steileren Stücke hinab. Sie hatten Timmy zur Bewachung bei den Wagen zurückgelassen. Schließlich gelangten sie an eine steile Stelle, die sie auf den Weg zurück zwang. Sie folgten ihm bis an einen scharfen Knick bei einer Felsnase – und zu ihrer großen Überraschung liefen sie</p>	<p>Einige kurze Stellen aus gestrichenen Kapiteln sind später in die Chronologie des Hörspiels wieder eingefügt. Hier wird beispielsweise aus zwei Badeszenen eine gemacht; mehrere Stellen des Buches werden zusammengefasst. Die Ereignisse dazwischen wurden gestrichen.</p>

	auf den Weg zurück zwang. Sie folgten ihm bis an einen scharfen Knick bei einer Felsnase – und zu ihrer Überraschung liefen sie beinah Lou und Tiger-Dan in die Arme!	beinah Lou und Tiger-Dan in die Arme!	
86-99/ -	<i>In den Szenen im Zirkuslager zeigt Nobby den fünf Freunden die Tiere. Sie haben viel Spaß, vor allem mit Pongo dem Schimpansen und dem Elefanten Old Lady. Pongo lässt alle Affen frei, was zu viel Aufregung führt</i>	-	<i>Diese Passagen wurden zugunsten der Fokussierung auf den Haupthandlungsstrang gestrichen.</i>
67f; 86, 104, 179/ - 186 f / 39'45'' 189/ ebd.	<p><i>Das Bauernehepaar Mack kommt mehrmals vor. Die Kinder decken sich fast täglich auf dem Bauernhof mit Lebensmitteln ein und freunden sich vor allem mit Frau Mack an, die ihnen immer etwas Leckeres zum Essen schenkt.</i></p> <p>Aber er hatte sich getäuscht. Kurz nachdem der Inspektor mit seinem Polizisten gegangen war, kam Frau Mack angerannt und schwenkte einen Umschlag. „Gerade war der Telegrammbote da“, sagte sie. Er hat euch gesucht. Er hat mir dieses Telegramm für euch gegeben. Hoffentlich keine schlimme Nachricht.“ Julius riß den Umschlag auf und las laut vor: Entsetzt über Brief mit den letzten Ereignissen. Klingend gefährlich. Sofort heimkommen. Vater „Oh du meine Güte“, klagte Anne. „Jetzt, wo es am schönsten ist, müssen wir fort. Wie schade!“ „Ich fahre am besten gleich in die Stadt und rufe Vater an, um ihm zu sagen, dass alles in Ordnung ist“, sagte Julius. „Du kannst von uns aus anrufen“, schlug Frau Mack vor. Julius ging gleich mit. Unterwegs sprachen sie miteinander, und plötzlich hatte Julius einen glänzenden Einfall. „Übrigens – glauben Sie, dass Herr Mack jemanden brauchen könnte, der ihm bei den Pferden hilft?“ fragte er. „Einen Jungen, der Pferde liebt, mit ihnen umgehen kann und schwer und gut arbeiten würde?“ „Nun, ich glaube schon“, erwiderte die Bäuerin. Arbeitskräfte sind im Augenblick knapp. Neulich erst hat mein Mann gesagt, er könnte einen anständigen Jungen brauchen, der gerade aus der Schule kommt.“ „Oh, meinen Sie, er nähme unseren Freund Nobby vom Zirkus?“ fragte Julius. „Der ist wie verrückt auf Pferde. Auch ist er an schwere Arbeit gewöhnt. Er wird sich bestimmt gut einarbeiten.“</p> <p>Nobby war traurig bei dem Gedanken, sich bald von seinen „vornehmen“ Freunden verabschieden zu müssen – aber er war stolz und froh über seine Anstellung auf dem Hof – bei den Pferden, die er so liebte. Nobby, Beller, Knurrer, Bauer Mack und seine Frau standen am Weg, um zu winken, als die Wagen mit den Kindern am nächsten Morgen abfahren.</p>	<p><i>Die Passagen mit den Macks wurden gestrichen.</i></p> <p><i>Erzähler:</i> Aber er hatte sich getäuscht. Kurz nachdem der Inspektor mit seinem Polizisten gegangen war, kam sie Bäuerin angerannt und schwenkte ein Telegramm.</p> <p><i>Julian</i> riss den Umschlag auf und las laut vor. <i>Julian:</i> „Entsetzt über Brief mit den letzten Ereignissen. Sofort heimkommen. Vater.“ Ach. <i>Bauer:</i> Wir mussten eure Eltern informieren. <i>Anne:</i> Jetzt wo's am Schönsten ist müssen wir fort. Wie schade.</p> <p><i>Julian:</i> Ich fahre am besten gleich in die Stadt und rufe Vater an, um ihm zu sagen, dass alles in Ordnung ist. <i>Bäuerin:</i> Du kannst von uns aus anrufen.</p> <p><i>Julian:</i> Übrigens: Glauben Sie, dass Sie auf dem Hof jemanden brauchen können, der Ihnen bei den Pferden hilft – einen Jungen, der Pferde liebt, mit ihnen umgehen kann und schwer und gut arbeiten würde? <i>Bäuerin:</i> Nun, ich glaub schon. Arbeitskräfte sind im Augenblick knapp. Neulich erst hat mein Mann gesagt, er könne einen anständigen jungen Helfer brauchen.</p> <p><i>Julian:</i> Ich glaub da haben wir jemanden für Sie: zum Beispiel Nobby! <i>Bäuerin:</i> Aber ja, natürlich! Das nehm' ich bestimmt an! <i>Alle Kinder lachen, Musik</i> <i>Nobby:</i> Ja, genau! Das wird prima! <i>Erzähler:</i> Nobby war traurig bei dem Gedanken, sich bald von seinen Freunden verabschieden zu müssen. Aber er war stolz und froh über seine Anstellung auf dem Hof bei den Pferden, die er so liebte. Nobby, Beller, Knurrer, Bauer Mack und seine Frau standen am Weg und winkten als die Wagen mit den Kindern am nächsten Morgen abfahren.</p>	<p><i>Die Bauersleute Mack wurden anfangs immer gestrichen, sowohl Szenen mit ihnen als auch die Stellen, an denen das Bauernpaar erwähnt wird.</i> <i>Das Prinzip der Beschränkung der Figurenanzahl wird aber schließlich nicht konsequent eingehalten: Bauer und Bäuerin Mack werden in der letzten Hörspielminute doch noch eingeführt, sogar namentlich.</i></p>
26, 34, 38, 56, 87, 99, 138, 139/ - 99/ 17'12''	<p><i>Anne betätigt sich immer wieder Häuslich, bereitet die Mahlzeiten zu, verwaltet die Speisekammer, spült Geschirr, macht Betten, räumt auf. (Vgl. z. B.)</i></p> <p>So stiegen sie jetzt den Berg hinauf, müde von dem langen und aufregenden Tag. Anne begann in Gedanken das Abendessen zu bereiten: Schinken – sicher auch Tomaten – und etwas Stachelbeermarmelade.</p>	<p><i>Die meisten dieser Szenen sind gestrichen worden. Nur die folgende wurde übernommen:</i></p> <p><i>Erzähler:</i> So stiegen sie jetzt den Berg hinauf, müde von dem langen und aufregenden Tag. Anne begann in Gedanken das Abendessen zu bereiten: Schinken – sicher auch Tomaten – und etwas Stachelbeermarmelade.</p>	<p><i>Annes Anflüge von Häuslichkeit wurden zu großen Teilen gestrichen. Von mehr als acht Szenen wurde gerade eine übernommen.</i></p>

<p>27/ - 153, 171/ 29'33'', 35'40''</p> <p>75/ 15'32''</p>	<p><i>Anne mag rot und möchte daher den roten Wohnwagen mit George beziehen. Anne hat Angst und weint (S. 153, S. 171).</i></p> <p><i>Anne sagt, sie will ruhige Ferien ohne Abenteuer (S. 31, 76).</i></p> <p>„Richard – fängt da etwa ein neues Abenteuer an?“ fragte Anne und sah auf einmal sehr traurig aus. [...] [Julian zu Anne:] „Und außerdem, Hand aufs Herz – möchtest du bei einem unserer Abenteuer fehlen?“ „Aber nein“, sagte Anne. „Das könnte ich nicht ertragen. [...]“</p>	<p><i>Gestrichen. Übernommen.</i></p> <p><i>Gestrichen.</i></p> <p><i>Anne: Julian, fängt da etwa ein neues Abenteuer an? Oh nein, das könnt' ich nicht ertragen.</i></p>	<p><i>Auch die traditionell Mädchen zugeschriebenen Eigenschaften, welche im Buch an Anne immer wieder herausgekehrt werden, sind im Hörspiel mehrfach ausgespart.</i></p> <p><i>Einmal wird allerdings der Sinn einer Passage im Hörspiel gegenüber dem Buch verkehrt und Anne somit ängstlicher gemacht als sie ist</i></p> <p>➔ <i>Alles in allem bleibt Annes Charakter so, wie das Buch ihn anlegt.</i></p>
<p>29/ - 35/ - 31/ - 172/ 35'45''</p>	<p><i>George behauptet, den Wohnwagen zu lenken sei Müllersache und sie daher besonders für diese Aufgabe geeignet.</i></p> <p><i>George lässt sich nicht zu ihrer eigenen Sicherheit nachts im Wohnwagen einschließen.</i></p> <p><i>George wartet sehnsüchtig auf Abenteuer.</i></p> <p><i>George ist mutig gegenüber den Gangstern.</i></p>	<p><i>Gestrichen. Gestrichen. Gestrichen. Übernommen.</i></p>	<p><i>Ebenso wurden viele Stellen, in denen sich Georges Ambitionen, ein Junge sein zu wollen, zeigen, oft gestrichen.</i></p> <p>➔ <i>Doch auch ihr Charakter wird im Grunde so beibehalten, wie Blyton in angelegt hat.</i></p>
<p>19, 31, 33, 34, 39, 41, 43, 56, 58, 64, 67, 73, 83, 84, 86, 87, 94, 109, 126, 133, 137, 139, 153, 178, 180/ -</p> <p>99/ 17'12'' 112/ 19'20'' -/ 29'38''</p>	<p><i>Mindestens 27 mal wird im Buch fürstlich gespeist, es werden leckere Lebensmittel eingekauft, zu Proviantpaketen verschnürt und Mahlzeiten geplant</i></p> <p>Anne bereitet in Gedanken das Abendessen [Buch S. 99/ Hsp. 17'12''] Julian nimmt Kuchen und Brote als Proviant mit in sein Versteck. George bietet Anne in der Höhle Schokolade als Trost und gegen ihre Angst an.</p>	<p><i>Davon wurden 25 gestrichen.</i></p> <p><i>Übernommen. Übernommen. Hinzugefügt.</i></p>	<p><i>27 Ess-Szenen im Buch stehen immerhin drei im Hörspiel gegenüber.</i></p> <p>➔ <i>Der wichtige Stellenwert des Essens in der von Blyton erschaffenen sorgenfreien, als ideal verklärten Kinderwelt wurde von der Bearbeiterin berücksichtigt.</i></p>

Anhang 2

Die drei ??? und der Super-Papagei. (1), Quickborn 1979.

Bearbeitung: H. G. Francis

Regie: Heikedine Körting

Seite/min Gesamt: 159/50'46''	Buch	Hörspiel	Bearbeitung
7/ -	<i>Hitchcocks Vorwort: die die Fragezeichen werden vorgestellt; Informationen, weshalb Hitchcock die Geschichten aufschreibt, werden gegeben</i>	-	Das Vorwort wurde gestrichen.
8 f / 0'00''	<p>Ein Hilferuf „Hilfe!“ Die Stimme, die da rief, klang seltsam schrill und gedämpft zugleich. „Hilfe! Hilfe!“ Immer, wenn wieder ein Schrei aus dem verfallenen alten Haus die Stille zerriß, lief es Peter Shaw eiskalt den Rücken hinunter. Doch dann gingen die Hilferufe in ein merkwürdiges Gurgeln über, das allmählich erstarb, und das war noch viel schlimmer. Der große braunhaarige Junge kniete hinter dem dicken Stamm einer Palme und blickte über den gewundenen Kiesweg hinweg auf das Haus. Mit seinem Detektivkollegen Justus Jonas war er zu diesem Haus unterwegs gewesen, doch beim ersten Schrei hatten sie im Buschwerk Deckung gesucht. Auf der anderen Seite des Weges kauerte Justus in einem Busch und spähte ebenfalls zum Haus hinüber. Beide horchten gespannt. Aber jetzt war es wieder ganz still um die alte Villa tief in dem verwilderten Garten, der sich zu einem kleinen Dschungel ausgewachsen hatte. „Just!“ flüsterte Peter. „War das ein Mann oder eine Frau?“ Justus schüttelte den Kopf. „Ich weiß nicht“, flüsterte er zurück. „Vielleicht keins von beiden.“ „Keins von beiden?“ Peter schluckte. Ein Kind war es auf keinen Fall gewesen, und wenn es weder Mann noch Frau war, so blieben nur Möglichkeiten, an die er gar nicht denken mochte. Die beiden Jungen warteten. Die sommerliche Hitze brütete an diesem Tag schwer über Südkalifornien. Wild wucherten ringsum Palmen, Sträucher und Blumen. Das war einmal ein herrlicher Garten gewesen, aber jahrelange Vernachlässigung hatte ihn in eine Wildnis verwandelt. Das Haus weiter innen war ebenso heruntergekommen. Hier wohnte Malcom Fentriss, Historiker und Schriftsteller; er war gut befreundet mit Alfred Hitchcock, dem berühmten Kriminalfilm- und Fernsehregisseur. Die beiden Jungen waren als Detektive gekommen, um Mr. Fentriss ihre Hilfe bei der Suche nach einem verschwundenen Papagei anzubieten. Mr. Hitchcock hatte ihnen erzählt, der Gelehrte vermisse seinen Papagei und es liege ihm alles daran, den Vogel wieder zu bekommen. Und da hatte sie hier dieser unerwartete Hilferuf empfangen. Jetzt kauerten die Jungen im Gebüsch und harhten des Kommenden.</p> <p>„Mensch, Just!“ sagte Peter leise. „Wir ziehen los um einen verschwundenen Papagei zu suchen. Und bevor wir noch im Haus sind, schreit jemand um Hilfe! Ich hoffe nur, daß das nicht schon wieder ein komplizierter Fall wird.“ „Im Gegenteil“, widersprach sein stämmiger Freund flüsternd, „es fängt doch recht</p>	<p><i>Musik (noch nicht spätere Anfangsmelodie), blendet allmählich aus, Schritte auf Kies, Vögel</i> <i>Mr. Fentriss (von fern): Hilfe! Hilfe!</i></p> <p><i>Justus: He, Peter! Jemand ruft um Hilfe.</i> <i>Peter: Ich hab's gehört. War das nun ein Mann oder eine Frau?</i> <i>Justus: Vielleicht keins von beiden.</i> <i>Peter: Keins von beidem? Wie meinst du das, Just? Vielleicht ein Kind.</i></p> <p>Oder ob es Mr. Malcom Fentriss war? Dann wäre es doch ein Mann gewesen. <i>Justus: Ich weiß nicht.</i></p> <p><i>Peter: Oh Mensch, Just! Wir ziehen los um einen verschwundenen Papagei zu suchen. Und bevor wir noch im Haus sind, schreit jemand um Hilfe! Ich hoffe nur, dass das nicht schon wieder ein komplizierter Fall wird.</i></p>	<p>Die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbilds Peters wurde gestrichen.</p> <p>Im Buch hat Peter nach den Hilferufen das erste Wort, hier Justus.</p> <p>Die Beschreibung des Handlungsortes wurde gestrichen.</p> <p>Information über den neuen Klienten wurden in den Dialog transferiert. Der Erzählertext über Hintergründe des neuen Falls wurde gestrichen. So gibt es keine Dopplung mehr mit der Figurenrede.</p> <p>Die Beschreibung Justus' äußeren</p>

	<p>aussichtsreich an. Nun scheint sich alles wieder beruhigt zu haben. Wir sollten mal zum Haus hingehen und nachschauen, was da los ist.“</p> <p>„Zu diesem Haus zieht es mich aber gar nicht hin“, gestand Peter. „Es sieht aus, als hätte es lauter verschlossene Räume, die man besser nicht betritt.“</p> <p>„Ein ausgezeichnete Vergleich“, fand Justus. „Denk daran, daß wir ihn an Bob weitergeben, wenn wir wieder in der Zentrale sind.“</p> <p>Bob Andrews, der dritte im Bunde, war für die Aktenführung verantwortlich und für besondere Ermittlungen zuständig.</p> <p>Justus begann sich zum Haus hinzuschleichen. Kein Blatt regte sich, als er sich vorsichtig zwischen Büschen und Blütenstauden hindurchschlängelte.</p>	<p><i>Justus:</i> Im Gegenteil! Es fängt doch recht aussichtsreich an. Scheint sich alles wieder beruhigt zu haben. Wir sehen mal nach.</p> <p><i>Peter:</i> Zu diesem Haus zieht mich aber gar nichts hin. Es sieht aus als hätte es lauter verschlossene Räume, die man besser nicht betritt.</p> <p><i>Justus:</i> Ein ausgezeichnete Vergleich! Denk daran, dass wir ihn an Bob weitergeben, wenn wir wieder in der Zentrale sind!</p> <p><i>Peter:</i> Wieso?</p> <p><i>Justus:</i> Weil Bob für die Aktenführung verantwortlich ist.</p> <p><i>Peter:</i> Ach so. <i>Einsetzendes, langsam lauter werdendes musikalisches Gruselthema.</i></p> <p><i>Justus:</i> Komm, wir schleichen uns näher ran!</p> <p><i>Peter:</i> Aber vorsichtig.</p> <p><i>Justus:</i> Ach, die Bäume und Büsche geben doch eine gute Deckung ab.</p>	<p><i>Erscheinungsbildes wurde ebenfalls gestrichen.</i></p> <p><i>Informationen zu Bob wurden in die Figurenrede überführt.</i></p>
11/ -	<p>Der sehr dicke Mann, der da mit einer großen altmodischen Pistole in der Hand ihnen gegenüberstand, würde jedermann Entsetzen eingejagt haben. Der dicke Mann trug eine Brille, deren Gläser ihm große runde Glotzaugen wie die eines riesigen Fisches verliehen. Das Sonnenlicht spiegelte sich in den Gläsern, und das sah aus, als sprühten die Augen dahinter Blitze.</p>		<p><i>Mr. Claudius Beschreibung wird vollständig gestrichen. Später wird in Aussagen anderer Figuren lediglich die Eigenschaft genannt, das er sehr dick ist. Die Brille, die im Buch wesentlich zu seiner Bedrohlichkeit beiträgt, findet keine Erwähnung.</i></p>
12/ 2'06''	<p>„So“, sagte er, „und jetzt darf ich wohl erfahren, was ihr nichtsnutziges im Sinn hattet, als ihr euch wie Diebe durch meinen Garten zu meinem Haus geschlichen habt.“</p> <p>„Wir wollten Ihnen einen Besuch abstatten, Mr. Fentriss“, sagte Justus. „Wir sind nämlich -“</p> <p>Aber der dicke Mann ließ ihn nicht ausreden. Er legte einen Finger an die Nase und sah die Jungen misstrauisch an.</p> <p>„So, so – einen Besuch?“ wiederholte er. „Und dazu schleicht man sich von Baum zu Baum wie Indianer auf dem Kriegspfad? Oder wie Diebe? Oder Meuchelmörder?“</p>	<p><i>Mr. Claudius:</i> [...] Und nun mal raus mit der Sprache: Was wollt ihr hier?</p> <p><i>Justus:</i> Wir wollten Ihnen einen Geschäftsbesuch abstatten, Mr. Fentriss.</p> <p><i>Mr. Claudius:</i> So, so, einen Geschäftsbesuch bei ... natürlich, bei mir. Und dazu schleicht ihr euch von Baum zu Baum wie Indianer auf dem Kriegspfad?</p>	<p><i>Der Versprecher Claudius' gibt dem Hörer schon hier einen Hinweis, dass es sich bei der Person nicht um Mr. Fentriss handelt. Im Buch gibt es diesen frühen Hinweis nicht.</i></p>
15/ 5'06''	<p>„Na, dann glaube ich, hier gibt es nichts mehr zu ermitteln“, meinte Justus, vernehmlich enttäuscht. Dann gehen wir jetzt, Mr. Fentriss. Auf alle Fälle freut es mich, daß Ihr Papagei wieder da ist.“</p> <p>„Danke dir, mein Junge“, sagte der beleibte Mann. „Und eure Karte will ich behalten. Wenn ich einmal Ermittlungen zu einem ungelösten Fall brauchen sollte, werde ich die drei Detektive verständigen.“</p> <p>Er geleitete die Jungen zur Tür. Peter und Justus schritten den Pfad hinunter, der sich durch den verwilderten Garten wand.</p>	<p><i>Justus:</i> Naja, dann gibt's hier nichts mehr zu ermitteln. Es freut mich, dass Ihr Papagei wieder da ist, Mr. Fentriss.</p> <p><i>Mr. Claudius:</i> Also, ich danke euch. Eure Karte behalte ich mal hier, für alle Fälle natürlich. Und auf Wiedersehen. <i>(Tür)</i> Es hat mich sehr gefreut, ja und nun haut mal ab. Los, abhauen.</p> <p><i>Justus und Peter:</i> Auf Wiedersehen.</p> <p><i>Musik</i></p>	<p><i>Justus Enttäuschung wird aus der Stimme deutlich.</i></p> <p><i>Mr. Claudius nuscht die letzten Worte wie nur nebenbei. Sie sind wohl der spielerischen Ausschmückung der Rolle durch den Sprecher Gerlach Fiedler zu verdanken. Im Effekt wird hierdurch die Figur Claudius' sehr viel früher als im Buch zweifelhaft und fragwürdig, denn es wird sehr deutlich, dass er die beiden Detektive schnell loswerden will.</i></p>
17/ 6'12''	<p>„Peter“, sagte er unvermittelt, „schau mal aufmerksam da rüber. Irgendwas stimmt da nicht, aber ich komme noch nicht dahinter.“</p> <p>„Da rüber?“ fragte Peter. „Meinst du den Garten?“</p>	<p><i>Justus:</i> Du, Peter?</p> <p><i>Peter:</i> Ja, Just, was ist?</p> <p><i>Justus:</i> Schau mal zu dem Haus rüber. Ich glaube irgendwas ist nicht in Ordnung. Ich</p>	<p><i>Im Hörspiel ist die Stimme nachdenklich, die Sprechweise verlangsamt. Die Geste des Unterlippe-Knetens findet darin ihr</i></p>

	<p>„Den Garten, die Einfahrt, das ganze Grundstück. Ich spüre ganz deutlich, daß da was nicht in Ordnung ist, aber der Ursprung entzieht sich meiner Kenntnis.“</p> <p>„Du meinst, irgendwas passt nicht ins Gesamtbild. und du kriegst nicht raus, was es ist?“</p> <p>Justus nickte und knetete seine Unterlippe zwischen den Fingern, das bekannte Zeichen dafür, daß sein Denkapparat auf Hochtouren lief.</p>	<p>weis nicht was. Der Ursprung entzieht sich wirklich meiner Kenntnis.</p> <p>Peter: Du meinst irgendwas passt nicht ins Gesamtbild, du kriegst nur nicht heraus, was es ist?</p> <p>Justus: Ja, genau.</p>	<p>Äquivalent und wird so an das Hörmedium angepasst.</p>
19/ 7'25''	<p>Der große Rolls-Royce glitt zügig die kurvenreiche Straße entlang. Als sie über neuen Querstraßen zurückgefahren waren, sahen Peter und Justus vor sich einen kleinen schwarzen Sportwagen aus einer Ausfahrt kommen und auf sie zusteuern. Er beschleunigte rasch und schoss an ihnen vorüber. Ganz kurz sahen sie die Gestalt des Mannes hinter dem Lenkrad.</p>	<p>Peter: Da! Aus der Ausfahrt kommt ein Sportwagen! (<i>dramatische Musik, Reifenquietschen</i>)</p> <p>Justus: Vorsicht, Mr. Morton! (<i>erschrockenes aufschreien Justus und Peters</i>)</p> <p>Peter: Wir sind gerade noch mal an ihm vorbeigekommen.</p> <p>Justus: Das war der angebliche Mr. Fentriss.</p>	<p>Der Beinahezusammenstoß mit dem in seinem Sportwagen fliehenden Mr. Claudius ist als zusätzliches Action-Element eingefügt, evtl. auch als Entschädigung dafür, dass an späterer Stelle die Szene des Beinahezusammenstoßes mit dem Wagen von Monsieur Huguenay gestrichen wurde.</p>
29-32/ -	<p>Zusammentreffen mit Huguenay und seinen beiden Lakaien, die ebenfalls hinter den Papageien her sind</p>	-	<p>Die Szene wurde ersatzlos gestrichen, mit ihr die Figuren der beiden Lakaien.</p>
39-42/ -	<p>Szene bei Bob zu Hause. Er sitzt mit seinen Eltern am Abendbrotstisch.</p>	-	<p>Die Familienszene bei den Andrews ist ersatzlos gestrichen. Die Figuren der Eltern werden dadurch eingespart.</p>
47/ 16'47''	<p>Bob kehrt nach der Besprechung und dem Anstoßen der Telefonlawine in der Zentrale nach Hause zurück. In einem Gespräch mit seiner Mutter erfährt er, daß sämtliche Telefonleitungen in Rocky Beach besetzt sind. Anschließend geht er auf sein Zimmer.</p> <p>In seinem Zimmer setzte sich Bob hin und stellte eine Berechnung an. Dreimal fünf (so oft hatten sie selbst telefoniert) war fünfzehn. Wenn jeder dieser fünfzehn Jungen fünf weitere Freunde anrief, ergab das fünfundsiebzig. Fünfmal fünfundsiebzig war dreihundertfünfundsiebzig, und das mal fünf – Bob sah auf seine Rechnung nieder und piff durch die Zähne. Kein Wunder, daß so viele Nummern belegt waren.</p>	<p>Szene in der Zentrale, während Peter gerade die Telefonlawine ins Rollen bringt:</p> <p>Bob: Was meinst du, Just, wie viele Jungen werden wir mit der Lawine erreichen?</p> <p>Justus: Lass uns mal rechnen, Bob. Also wenn jeder von uns fünf Jungen anspricht sind das fünfzehn. Wenn jeder dieser fünfzehn wiederum fünf andere anruft haben wir 75. Fünfmal 75 sind 375.</p> <p>Bob: Mann, und das mal fünf ergibt 1875.</p> <p>Justus: Und das mal fünf ...</p> <p>Bob: Hör auf! Ich kann mir schon vorstellen, dass wir damit die Telefone in ganz Kalifornien blockieren.</p> <p>Hitchcock: Justus' Telefonlawine funktionierte, zumindest insofern, als kurz darauf tausende von Telefonanschlüssen in Kalifornien blockiert waren. Die drei Fragezeichen warteten in der Zentrale auf einen Rückruf.</p>	<p>Bobs Solo-Szene wurde gestrichen und die Informationen an eine Stelle des Hörspiels eingebaut, wo sie im Dialog präsentiert werden können.</p> <p>Der Erzähler liefert die Information der besetzten Leitungen, die Bob in der gestrichenen Szene von seiner Mutter erhalten hätte.</p> <p>Der Erzähler informiert zudem über einen Zeitsprung zwischen zwei Szenen am selben Handlungsort, nämlich der Zentrale.</p>
59/ 23'00''	<p>Es war schon eine seltsame Prozession, die sich ein paar Stunden später auf der Uferstraße nach Süden bewegte. Angeführt wurde der Zug von dem mächtigen alten Rolls-Royce mit den vergoldeten Beschlägen. Am Steuer saß natürlich Morton und Justus, Peter und Carlos saßen auf dem Rücksitz. Bob hatte zum Arbeiten in die Bibliothek gehen müssen [...] Hinter dem Rolls-Royce kam der kleine Lastwagen der Schrottfirma mit Kenneth auf dem Fahrersitz. Auf der Pritsche lag die Belohnung, die Carlos sich voll und ganz verdient hatte – darüber waren sich die drei Detektive einig.</p>	<p>Nachdem Carlos die drei Fragezeichen auf dem Schrottplatz aufgesucht hat, fährt er gemeinsam mit ihnen im Rolls-Royce, chauffiert von Morton, zu sich nach Hause.</p> <p>Leise Motorengeräusche des Rolls-Royce</p> <p>Carlos: Schönes Wagen, wunderschönes Wagen! Alles man hört ist Ticken von Uhr. Es ist wie Traum.</p> <p>Morton: Wie geht es an der nächsten Abbiegung weiter, Carlos?</p> <p>Carlos: Nach rechts. Da in dem Haus wohnen wir.</p> <p>Justus: Der Weg dorthin ist zu schlecht, Morton. Wir gehen das letzte Stück zu Fuß.</p> <p>Morton: Einverstanden, ich halte.</p> <p>Justus: Kommt, wir steigen aus!</p>	<p>Diese Szene wurde im Hörspiel stark verändert. Bob ist auf der Fahrt zu Carlos Onkel und in den Folgezenen dabei. Die Figur Kenneth, des irischen Arbeiters vom Schrottplatz, wurde dagegen gestrichen. Er begleitet den Zug nicht mit dem Laster und auch von der Ladung (im Buch darf sich Carlos vom Schrottplatz Holz für die Reparatur seines Hausmitnehmens) ist im Hörspiel keine Rede.</p> <p>Aus den Änderungen ergeben sich einige Unschlüssigkeiten: Wieso kommt Carlos mit Eselskarren und Esel zum Schrottplatz, wenn er nichts zu transportieren hat? Was</p>

			wird mit Esel und Karren, wenn Carlos im Hörspiel mit den drei Fragezeichen zurück zum Haus seines Onkels fährt? Man hätte hier Esel und Karren auch kürzen müssen. Es ist unklar warum das nicht geschah.
67/ -	<i>Blackbeard fliegt fort.</i>	-	Diese Szene wurde gestrichen.
75-80/ -	<i>Auf dem Schrottplatz ist Inventur, bei der die drei Detektive helfen. Kenneth bringt von Carlos Blackbeard zurück, den dieser eingefangen hat.</i>	-	Die Szene wurde folgerichtig ebenfalls gestrichen.
68 ff / 27'57''	<i>Die Geschichte John Silvers wird erzählt und wie Ramos Gomez die Papageien verkaufte.</i>	<i>Im Hörspiel ist diese Passage ebenso vorhanden, allerdings stark gekürzt.</i>	<i>Im Hörspiel ist diese Passage stark gekürzt.</i>
74/ 29'47''	„[...]Offen gestanden: dieser Fall weist mittlerweile Aspekte auf, denen ich ziemlich ratlos gegenüber stehe.“ „Ziemlich ratlos ist gut“, meinte Peter dazu. „Ich bin total durcheinander. Just, kannst du dich nicht mal normal ausdrücken? Nur so zur Abwechslung? Könntest du nicht auch sagen: Das ist ein spezialgelagerter Sonderfall?“ Justus sah seinen Freund groß an. „Na schön“, lenkte er ein. „Ich will mal nicht so sein. Das ist wirklich ein spezial gelagerter Sonderfall!“	<i>Justus: [...] Offen gestanden, Kollegen: dieser Fall weist mittlerweile Aspekte auf, denen ich ziemlich ratlos gegenüber stehe.</i> <i>Peter: Ziemlich ratlos ist gut: Ich bin total durcheinander. Aber kannst du dich nicht mal normal ausdrücken? Nur so zur Abwechslung?</i> <i>Justus: Na schön, Peter. Ich will es mal versuchen. Also, dies ist wirklich ein spezial gelagerter Sonderfall.</i> <i>Bob und Peter: Geht das schon wieder los!</i>	<i>Petes Urheberschaft der sprichwörtlich gewordenen Redewendung wird verschleiert, Justus Charakterzug des geschwollenen Redens forciert.</i>
87 - 118 / 32'48''	<i>Mit einer neuen Telefonlawine stoßen die drei Detektive auf die Spur einiger der gesuchten Papageien. Sie ziehen los, um sie den Besitzern abzukaufen. Skinny Norris, ein Halbwüchsiger und ihr ewiger Widersacher, kommt ihnen zuvor. Er arbeitet für den Kunstdieb Hugenay. Einen Vogel können die beiden schließlich doch kaufen. Mitsamt dieses Papageien werden Bob und Peter aber von Mr. und Mrs. Claudius entführt. Die werden ihrerseits von Hugenay verfolgt und gestellt. Alle Papageien werden ihnen wieder abgenommen. Mr. Claudius und Peter und Bob beginnen allmählich einander zu vertrauen und beschließen zusammenzuarbeiten.</i>	<i>In der Hörspielfassung tauchen Mr. und Mrs. Claudius ganz unerwartet auf dem Schrottplatz auf und bitten um Aussprache. Sie wollen mit den drei Fragezeichen zusammenarbeiten. Die Szene, in der die Detektive das Papageienrätsel lösen, wird von der Zentrale in die Wohnung der Claudius' unter deren Beisein verlegt und ist außerdem stark gekürzt.</i>	<i>All diese ereignisreichen Szenen wurden gestrichen. Im Hörspiel wird Schlüssigkeit dadurch erzeugt, dass Mr. Claudius einen krassen Sinneswandeldurchlebt und daraufhin die drei Detektive um ihre Hilfe bei der Wiederbeschaffung seines gestohlenen Bildes bittet.</i>
130 - 154 / 43'30''	<i>Die drei Detektive wenden einen Trick an. Bob fährt im Rolls-Royce durch die Gegend um Mr. Hugenay abzulenken, während Justus und Peter von Kenneth mit dem Laster zum Friedhof gefahren werden. Es ist noch hell auf dem Friedhof. Justus und Peter sind kurz davor das Bild zu entdecken. Doch Hugenay taucht mit seinen brutalen Schlägern auf. Sie finden eine Kiste und öffnen sie vor Ort. Sie entdecken, dass die Kiste leer ist. Peter und Justus entwischen und nehmen zufällig ein Eisenrohr mit. Erst zurück in der Zentrale weist sie Hugenays telefonisch auf das Versteck des Bildes in der Röhre hin. Er nennt ihnen außerdem den Ort, an dem die Fragezeichen die gestohlenen Papageien finden können.</i>	<i>Die drei Fragezeichen fahren gemeinsam auf den Friedhof um das Bild zu suchen. Es ist bereits dunkel auf dem Friedhof. Düstere Musik und Käuzchenrufe runden das Gruselbild ab. Hugenay taucht auf nachdem die Detektive die Kiste gefunden haben und nimmt sie ihnen ab. Er nimmt sie verschlossen mit und merkt so erst später, dass sie leer ist. Inzwischen haben die drei Fragezeichen das Bild in der Röhre gefunden und rennen damit zum Auto. Sie können entkommen und machen sich sofort auf den Weg zur Polizei: Sie beschließen noch unterwegs, die Belohnung, die Claudius für das Bild ausgesetzt hat, Carlos zu geben.</i>	<i>Die vorgenommenen Änderungen bewirken Kürzung. Die finale Szene wirkt so geraffter und bildet den Spannungshöhepunkt des Hörspiels. Eine gemeinsame Aktion von Justus, Peter und Bob bildet den krönenden Abschluss. Der Zufall wird zurückgenommen und Justus' Intelligenz forciert. Er kommt schnell auf das Bilderversteck in der Röhre. Auf die Papageien wird im Hörspiel nicht mehr eingegangen. Genau genommen haben die drei Fragezeichen den Fall dann auch nicht vollständig gelöst.</i>
155 ff/ -	<i>Das Nachwort Hitchcocks berichtet von der Belohnung, welche die drei Detektive an Carlos weitergeben. Der Leser erfährt außerdem, wie es Carlos und auch den Verbrechern weiter erging.</i>	-	<i>Das Nachwort wurde gestrichen. Einige Informationen zu Carlos wurden in den Enddialog verlagert.</i>

Anhang 3

TKKG - Die Jagd nach den Millionendieben. (1), Quickborn 1981.

Bearbeitung: H. G. Francis

Regie: Heikedine Körting

Seite/ min Gesamt: 189/40'09''	Buch	Hörspiel	Bearbeitung
7 ff/ -	<i>Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby werden einzeln und mit Illustration vorgestellt.</i>	-	<i>Dieser Teil wurde komplett gestrichen. Die Figuren und ihre Charaktereigenschaften und die äußeren Umstände ihrer Freundschaft erschließen sich nach und nach aus den Dialogen.</i>
11/ 1'00''	<p>1. Sein Erzfeind heißt Rembrandt</p> <p>Tarzan war noch im Waschsaal und putzte sich die Zähne. Wie üblich, war er der letzte; und damit's schneller ging, ließ er die Backenzähne aus. Klößchen, der eigentlich Willi hieß, sah zur Tür herein. „Beeil' dich! Rembrandt kommt.“</p> <p>Na und? dachte Tarzan. Dann kommt er eben. Ist ja schließlich nichts Neues. Seinetwegen reiße ich mir bestimmt kein Bein aus. Er gurgelte noch mal kräftig und spülte sich den Mund aus. Rembrandt – wie sie den Zeichenlehrer Dr. Pauling nannten – war sein Erzfeind. Und Tarzan tat alles, damit diese Feindschaft nicht erlosch. Aber heute abend hatte er was Tolles vor. Daher war es besser, Rembrandt nicht unnötig zu reizen. Tarzan drückte seinen Waschlappen aus, hängte das Handtuch an den Haken und steckte die Zahnbürste in den Becher. Die Tür flog auf. Tarzan sah nicht hin. Er wusste aus so, wer es war. Das helle Licht der Neonröhren spiegelte sich auf Dr. Paulings Brillengläsern. er hatte ein bleiches Gesicht, das nie lachte, und wenig Haare. Daß er ungerecht und gemein war, wußten alle. Unter den 500 Schülern der Internatsschule war keiner, der ihn mochte. Rembrandt räusperte sich. Das tat er oft, und es klang jedes Mal, als leide ein Rabe Halsweh.</p> <p>„Natürlich! Herr Peter Carsten ist wieder mal nicht fertig. Er möchte wohl eine Extraeinladung? In drei Minuten, mein Lieber, bist du im Bett. Klar?“</p> <p>„Ich war noch so staubig hinter den Ohren“, sagte Tarzan, „deshalb hat's länger gedauert.“ Aber Rembrandt hörte nicht hin. Er war schon draußen, um seine Runde durch den zweiten Stock fortzusetzen. Hier schliefen die 12- bis 14jährigen. Für sie war um halb neun Zapfenstreich. So verlangte es die Hausordnung des Internats.</p> <p>Drei Minuten! dachte Tarzan. Was der sich einbildet! Ist ja erst Viertel nach acht. Seine Uhr geht wohl vor?</p> <p>Peter Carsten, der mit Spitznamen Tarzan hieß, war 13 und ziemlich groß für sein Alter. Außerdem war er der beste 100-m-Läufer und ein so guter Volleyball-Spieler, daß er demnächst in der Schulmannschaft mitmachen sollte. Seinen Spitznamen hatte er weg, weil er mit affenartiger Geschwindigkeit am Kletterseil hochturnen konnte. Außerdem vielleicht, weil er dunkle Locken hatte. Und weil sogar im Winter seine</p>	<p><i>Anfangslied wird überblendet in Szene; Zahnputzgeräusche, Wasser das in Waschbecken plätschert, Hall wie in einem Waschraum</i></p> <p><i>Willi (genannt Klößchen):</i> Tarzan, beeil dich, Rembrandt kommt!</p> <p><i>Tarzan:</i> Na und, dann kommt er eben, Klößchen.</p> <p><i>Willi:</i> Mensch, sei bloß vorsichtig! Treibe Deine Feindschaft mit dem nicht auf die Spitze!</p> <p><i>Tarzan:</i> So, nun kann er kommen.</p> <p><i>Rembrandt:</i> Natürlich, der Herr Peter Karsten ist wieder mal nicht fertig! Willst wohl ne Extraeinladung, huh? In drei Minuten, mein Lieber, bist Du im Bett. Ist das klar?</p> <p><i>Tarzan:</i> Ach, ich war noch so staubig hinter den Ohren, Herr Doktor Pauling. Deshalb hat es etwas länger gedauert.</p> <p><i>Rembrandt:</i> Jaja, jaja!</p> <p><i>Willi:</i> Du kannst dir deine Worte sparen, er ist schon wieder weg.</p>	<p><i>Die Information, dass Pauling Tarzans Feind ist, wird in die Figurenrede überführt.</i></p> <p><i>Die Information zu Tarzans Sportlichkeit wurde gestrichen.</i></p>

	<p>Haut die sommerliche Bräune behielt. Er war ein blauäugiger Tarzan, schlank, muskulös und durch und durch sportlich.</p> <p>Alle Schlafräume im zweiten Stock hatten Spitznamen. Das ADLERNEST, wo Tarzan wohnte, war ein winziger Raum, gerade groß genug für zwei Betten, zwei Schränke und Klößchens Fressvorräte. Auch jetzt, nach dem Zähneputzen, saß Klößchen auf seinem Kopfkissen und kaute. Schokolade, natürlich. Ohne Schokolade konnte er nicht leben; und je mehr er davon aß, um so dicker wurde er.</p> <p>„Hast du deine Kniebeugen gemacht?“ fragte Tarzan. Klößchen zog schuld bewusst den Kopf ein. „Nur 20.“</p> <p>„So wirst du nie dünner. Wenn du eines Tages platzst, möchte ich nicht in deiner Nähe sein. Ich wette du hast nicht Blut, sondern Kakao in den Adern.“</p> <p>Klößchen wischte sich den Mund ab. Er war einen halben Kopf kleiner als Tarzan, wog aber sechs Kilo mehr. Seine runde Figur wurde einem Kloß immer ähnlicher. Und wenn er beim Turnen zappelnd an der Reckstange hing, ohne einen halben Klimmzug zu schaffen, musste Tarzan ihn hochstemmen – was Schwerarbeit war. Aber Klößchen hatte ein freundliches Mondgesicht. Seine Segelohren und die rotblonden Haare paßten dazu.</p> <p>Erstaunt beobachtete er jetzt, wie Tarzan rasch in seine Jeans schlüpfte, die Turnschuhe anzog, das blaue T-Shirt und den gelben Pullover. „Willst du noch weg?“</p> <p>„Klar. Ich bin verabredet.“ Tarzan kroch ins Bett. Bis zum Kinn zog er die Decke hoch. Wie er so dalag, sah er aus wie ein Pennematz, den nichts aus den Federn bringt – es sei denn, die Schule brennt.</p> <p>„Au Backe!“ Klößchen wurde blaß vor Aufregung. „Und das heute. Wo Rembrandt rumschleicht. Drei Verweise hast du schon. Einen noch und du fliegst. Bei dir steht’s auf der Kippe. Und da riskierst du so was!“</p> <p>„Du weißt doch, daß die Verweise alle von Rembrandt sind. Eine haarsträubende Ungerechtigkeit! Nochmal erwischt der mich nicht. Heute kann gar nichts schief gehen. Wenn die Lichter aus sind, haut Rembrandt sich ins Bett. Und ich bin vor Mitternacht zurück.“</p> <p>„Wäre Mist, wenn du rausfliegst“, sagte Klößchen bekümmert und aß noch rasch ein Stück Nußriegel. Tarzan schwieg. Der Gedanke an einen vierten Verweis war ihm unheimlich. Trotz guter Zensuren – vor allem in Mathe und Sport – würde er dann die Schule verlassen müssen. Zwar hätte das kein Schüler als Schande empfunden, aber die Eltern dachten da anders. Seine Mutter – die Witwe war und hart arbeiten musste, um das Schulgeld für ihn aufzubringen – wollte er das nicht antun. Seit sein Vater vor sechs Jahren auf einer Geschäftsreise tödlich verunglückt war, er hatte als Ingenieur gearbeitet, mußte sie sich hart durchs Leben schlagen. Sie war Buchhalterin und lebte in einer anderen Stadt, mehr als vier Zugstunden entfernt. Weil sie sich vor lauter Arbeit nicht um Peter kümmern konnte, aber wollte, daß er eine gute Schulbildung genoß, hatte sie ihn schweren Herzens in das weit entfernte Internat gegeben, das ihr empfohlen worden war.</p> <p>Tarzan gefiel es in dieser Schule. Daran waren vor allem seine Freunde schuld. Sie hielten eisern zusammen: Karl – der Computer, Gaby mit dem Spitznamen Pfote – weil sie an keinem Hund vorbeigehen konnte, ohne zu sagen: „Gib’ Pfote!“ und Tarzan. In gewisser Weise gehörte natürlich auch Klößchen dazu. Aber nicht, wenn es um besonders tolle Streiche ging. Denn was die drei sich getrauten, dazu fehlte ihm noch der Mut. Noch ...</p> <p>Karl und Gaby gingen in Tarzans und Klößchens Klasse – die 9b –, wohnten aber nicht im Internat der Schule, sondern bei ihren Eltern drüben in der Stadt.</p>	<p><i>Tarzan:</i> Na komm, gehen wir in unser ADLERNEST! <i>Gehegeräusche, Tür</i></p> <p><i>Tarzan:</i> Sag mal, Du willst jetzt noch Schokolade essen? <i>Willi:</i> Ich habe doch so einen Hunger! <i>Tarzan:</i> Du hast gerade deine Zähne geputzt. <i>Willi:</i> Soll ich deshalb verhungern? <i>Tarzan:</i> So wirst Du nie dünner. Wenn du eines Tages platzst, möchte ich nicht in deiner Nähe sein. Ich wette du hast nicht blut, sondern Kakao in den Adern. <i>Willi:</i> Lass mich, Mann. Bin ich müde! <i>Tarzan:</i> Na dann nichts wie ins Bett</p> <p><i>Gürtelschnalle klappert</i> <i>Willi:</i> Was machst du denn da? Du ziehst dich wieder an? <i>Tarzan:</i> Klar, ich bin verabredet.</p> <p><i>Willi:</i> Au Backe! Und das heute, wo Rembrandt rumschleicht. Drei Verweise hast du schon. Einen noch und du fliegst. Bei dir steht’s auf der Kippe und da riskierst du so was?</p> <p><i>Tarzan:</i> Ach was, Rembrandt erwischt mich nicht. Außerdem bin ich vor Mitternacht zurück. <i>Willi:</i> Wäre Mist, wenn Du rausfliegst. <i>Tarzan:</i> Ich fliege nicht.</p>	<p><i>Die Passage mit den Kniebeugen wurde gestrichen, ebenso wie einige andere Szenen, in denen Tarzan mit Klößchen trainiert, um ihm beim Abnehmen zu helfen. Das geschieht zugunsten der Konzentration auf den Haupthandlungsstrang.</i></p> <p><i>Die Information zu Klößchens Leibesfülle wird gegeben, damit ihn sich der Hörer als dicken Jungen vorstellen soll.</i></p> <p><i>Die Hintergrundinformationen zu Tarzans Familiensituation etc. wurden gekürzt, da sie für die Handlung nicht relevant sind.</i></p>
--	--	--	--

	<p>Es war eine Großstadt mit Flughafen, U-Bahn und Sportstadion. Die Internatsschule lag am Stadtrand. Von ihr sah man über Felder und Wiesen zur Autobahn. In der Ferne war der Wald. Und wenn im Fußballstadion Bundesligaspiele ausgetragen wurden, hörte man das Geschrei bis in den Speisesaal.</p> <p>Dr. Pauling kam herein. „Es ist gleich neun. Gute Nacht!“</p> <p>Andere Lehrer gaben dabei die Hand. Pauling tat das nie. Er löschte nur das Licht und ging hinaus; und Tarzan hörte, wie seine Schritte sich auf dem Flur entfernten.</p> <p>„Ihr wollt zum Schützenfest, ja?“ Klößchen gab einen schmatzenden Laut von sich. Wahrscheinlich dachte er an Würstchenbuden, an gebrannte Mandeln, an Verkaufsstände mit Schokolade und Nougat.</p> <p>„Ich habe Gaby versprochen, daß ich ihr einen Schlumpf schieße. Hoffentlich klappt's.“</p> <p>„Ach Gott!“ sagte Klößchen, „ich wünschte ich könnte mitkommen. Ich glaube ich tät's, wenn ich nur wieder reinkäme. Am Seil hochklettern – nee, das ist nichts für mich. Runter – das ginge noch. Könnten wir nicht eine Strickleiter besorgen, Tarzan? Damit würde ich's schaffen.“</p> <p>„Warum nicht gleich einen Fahrstuhl?“ lachte Tarzan. „Nimm lieber ab! Dann schaffst du das Seil. Himmel, was dir so entgeht! Nur weil du futterst und futterst und futterst. Schokolade ist doch nicht alles.“</p> <p>„Laß das nicht meinen Vater hören! Der sagt immer: Die Schokolade ist mein Leben. Er ißt zwar keine, aber er verdient seine Millionen damit.“</p> <p>Tarzan nickte, was Klößchen in der Dunkelheit natürlich nicht sehen konnte. Seltsam ist das, dachte Tarzan, meine Mutti ist enorm fleißig und verdient doch so wenig. Klößchens Vater, der Herr Sauerlich, ist ein großer Schokoladenhersteller, ein Industrieller mit 1000 Angestellten in seinen Fabriken und unendlich viel Geld. Aber ich wette, er arbeitet nicht halb soviel wie meine Mutti. Ungerecht, so was!</p> <p>Nach einer Weile stieg er aus dem Bett, zog die Tür einen Spalt auf und horchte. Der Flur war dunkel. Nebenan, in der RÄUBERHÖHLE, murmelten Stimmen.</p> <p>„Wenn nachher das Fenster zu ist, werfe ich hier einen Stein an die Scheibe“, flüsterte er. „Also, grunz' nicht so fest! Tschüß!“</p> <p>„O Mann! Wäre ich gern dabei!“ jammerte Klößchen.</p> <p>Tarzan schlich hinaus und den Flur hinunter, an Waschsaal und Toiletten vorbei bis zum Ende, wo ein paar Stufen hinauf und zu einer Schwingtür führten: der Verbindung zum Nachbarhaus. Dort lagen die Klassenräume. Aber die Schwingtür war ab neun Uhr abends verschlossen. Tarzan versuchte es gar nicht, auf diesem Wege ins Freie zu kommen.</p> <p>Leise öffnete er ein Flurfenster und kletterte hinaus auf den Sims.</p>	<p><i>Willi:</i> Schnell ins Bett! Rembrandt kommt! <i>Bettdecke raschelt</i> <i>Rembrandt:</i> Es ist gleich neun. Gute Nacht! Licht aus! (Tür)</p> <p><i>Willi:</i> Ihr wollt zum Schützenfest, ja?</p> <p><i>Tarzan:</i> Ich hab Gaby versprochen, dass ich ihr einen Schlumpf schieße. Hoffentlich klappt's! <i>Willi:</i> Ach Gott, ich wünschte ich könnte dabei sein. Aber ich komm ja nicht wieder rein. Am Seil hochklettern – nee, das ist nichts für mich. Runter schaff ich es ja noch, aber rauf ...</p> <p><i>Tarzan:</i> Am besten richten wir für dich einen Fahrstuhl ein. Nimm lieber ab, Klößchen! Himmel, was dir so alles entgeht... Und das nur weil du futterst und futterst und futterst. <i>lacht</i> Schokolade ist doch nicht alles, Mann. <i>Willi:</i> Lass das meinen Vater nicht hören! Der sagt immer: Die Schokolade ist mein Leben. Er isst zwar keine, verdient aber seine Piepen damit.</p> <p><i>Tarzan:</i> Naja, ich hau jetzt ab, Klößchen. Wenn nachher das Fenster zu ist, werfe ich einen Stein an die Scheibe, also grunz nicht so fest. Tschüß! (Fenster wird geöffnet) <i>Willi:</i> Oh Mann, wär' ich gern dabei! <i>Musik</i></p>	<p><i>Tarzans Kapitalismuskritik wird zugunsten der Straffung der Handlung gekürzt.</i></p>
<p>16-19 / 3'09''</p>	<p><i>Tarzans nächtlicher Ausbruch aus dem Internat und sein Weg in die Stadt wird im Buch detailliert auf drei Seiten beschrieben.</i></p>	<p><i>Erzähler:</i> Tarzan kletterte aus dem Fenster und eilte davon. Bis zur Stadt war es nicht weit und er war ein durchtrainierter Läufer. Um den Weg etwas zu verkürzen, durchquerte er die Vorgärten der Villen als er die Stadt erreicht hatte. Er sprang über Zäune und Hecken hinweg, bis er plötzlich zwei dunkle Gestalten an einem Haus entdeckte.</p>	<p><i>Tarzans Weg in die Stadt geht stark gekürzt in die Erzählerrede ein.</i></p>
<p>19/ 3'40''</p>	<p>Als er sich durch die Jasminsträucher zwängte, hörte er das Knirschen. Es kam von der Terrasse her und klang nach Glas, als trete jemand darauf. Wie angewurzelt blieb er stehen. Nach dem Trab ging sein Atem schnell. Wieder hörte er das Knirschen. Er duckte sich. Vorsichtig schlich er zur Terrasse. Sie lag an der Rückfront des Hauses. Die Büsche wuchsen bis zu ihrem Rand. Eine tolle Deckung. Außerdem schob sich</p>	<p><i>Grillenzirpen, scharrende Geräusche, Murmeln Männerstimmen</i> <i>Tarzan (zu sich):</i> Mensch, was ist das denn?</p>	<p><i>Die Entdeckung der Bilderdiebe durch Tarzan wird gerafft und in einen Monolog überführt. Informationen aus dem Erzähltext des Buches werden durch Tarzans „Zu-sich-Sprechen“ hörbar</i></p>

	<p>jetzt eine dicke Wolke vor den Mond. Als Tarzan die Zweige auseinander bog, wäre er fast zurückgeprallt. Keine zwei Schritte entfernt stand eine Gestalt: Ein Mann. Er sah zur Terrassentür und drehte Tarzan den Rücken zu. Etwas Viereckiges war auf dem Boden abgestellt und gegen das Knie des Mannes gelehnt. Ein Geräusch beim Haus. Eine zweite Gestalt tauchte auf. In dieser Sekunde gab die Wolke den Mond frei. Sein Silberlicht beschien die Rückfront der Villa. Deutlich konnte Tarzan Einzelheiten erkennen. Die Glasscheibe der Terrassentür war zerbrochen. Splitter lagen auf den Steinfliesen. Was der zweite Mann unter dem Arm trug, war in eine Decke gehüllt. Aber sie verrutschte etwas. Der schwere Rahmen eines sicherlich sehr kostbaren Gemäldes wurde sichtbar.</p> <p>Die Bilderdiebe! schoß es Tarzan durch den Kopf. Millionendiebe wurden sie in der Zeitung genannt, weil die Gemälde, die sie klauten, Millionen wert waren. Sein Herz begann gegen die Rippen zu hämmern. In der Zeitung hatte er darüber gelesen. Seit Monaten machten unbekannte Diebe die Stadt unsicher. In Villen und Kunstgalerien brachen sie ein, stahlen die wertvollsten Gemälde und hinterließen keine Spur.</p> <p>„Beil dich!“ knurrte der Dieb, der gewartet hatte. Seine Stimme war heiser. Er trug eine dunkle Windjacke und eine Kappe mit Augenschirm. Der andere war kleiner, bewegte sich plump und trug einen Jeansanzug. Der Heisere nahm das Packet auf, das an seinem Bein lehnte. Mindestens drei große Gemälde waren das. Wie ein Bauchladen hielt er sie vor sich. Offensichtlich recht sorglos gingen sie über die Terrasse und folgten dem Weg durch die Büsche. Er führte nach hinten zum Ende des Gartens. Von dort – das wusste Tarzan – war es nicht weit bis zu einer Gasse, wo die Diebe sicherlich ihren Wagen geparkt hatten. Lautlos wie ein Schatten folgte er ihnen. Was tun? Alarm schlagen? Jemanden zu Hilfe rufen? Das konnte gefährlich werden. Vielleicht waren die Diebe bewaffnet.</p> <p>Am besten, ich versuche die Gesichter zu erkennen! Und die Autonummer! Dann gehe ich zur Polizei und ... Er blieb so plötzlich stehen, als wäre er mit der Nase gegen eine Mauer gerannt. Heiliger Strohsack! Zur Polizei kann ich nicht. Dann käme ja raus, dass ich wieder getürmt bin. Rausfliegen würde ich. Erbarmungslos! Rembrandt würde sich ins Fäustchen lachen. Und nicht mal eine Belobigung durch die Polizei könnte meine Katastrophe verhindern.</p> <p>Die Gedanken verwirrten ihn. Statt auf die Verbrecher zu achten, trat er hinter den Büschen hervor. Voll fiel das Mondlicht auf ihn. In diesem Augenblick wandte der plumpe Kerl, der hinter dem Heiseren ging, den Kopf. Tarzan duckte sich blitzartig. Gerade noch rechtzeitig kauerte er sich hinter einen Strauch. Um Himmels willen! dachte er. Ich Esel! Das fehlte noch, dass die mich entdecken!</p> <p>„He, Otto!“ hörte er den Plumpen sagen. „Wart’ mal! Da war was.“</p>	<p>Zwei Männer.</p> <p>Ob das die ...? Mann, das sind doch die Einbrecher! Was schleppen die denn da weg? Bilder! Mann, das sind die Bilderdiebe, von denen die ganze Stadt redet!</p> <p>Otto: Beil Dich!</p> <p>Tarzan (zu sich): Sie kommen direkt auf mich zu. Ich muss mich verstecken. Am besten hier hinter dem Busch. Ob ich die Polizei ruf? Oh Mann, das geht ja nicht! Dann kommt ja raus, dass ich aus der Schule getürmt bin!</p> <p>Eddi: Halt Otto, warte mal, da war was!</p>	<p><i>gemacht.</i></p>
24/ -	<p>Tarzan wartete, bis sein Herz nicht mehr allzu laut klopfte. Von zehn Jungen seines Alters hätten neun jetzt kehrt gemacht. Aber Tarzan folgte den beiden.</p>	-	<p><i>Liebvolle Kommentare des Erzählers über seine Figuren wie dieses sowie deren Innenschauen sind im Hörspiel immer gestrichen.</i></p>
27/ -	<p>Gaby kam herunter und ließ ihn ein. Sie lächelte ihn an, und Tarzan sah rasch weg. Daß er verlegen wurde, kam nur selten vor. Aber bei Gaby immer wieder. Vielleicht lag es daran, daß sie so hübsch war.</p>	-	<p><i>Die zarten Annäherungen Tarzans und Gabys werden ebenso immer wieder gestrichen. Der Fokus bleibt auf der Kriminalgeschichte. Tarzans harte Seite wird im Hörspiel vor seiner verletzlichen, gefühlsbetonten Seite forciert. Seine</i></p>
30/ -	<p>„O Gott!“ sagte Gaby aufgeregt und schlang die Arme um ihre Knie. „Mir wird ganz übel vor Angst, wenn ich mir vorstelle, Tarzan, daß dieser Eddi dich gefunden hätte.“</p>	-	

	<p>Ihre Besorgnis tat wohl. Aber Tarzan ließ sich nichts anmerken. Lässig winkte er ab. „Erwischt hätte er mich nicht. Jedenfalls sah er nicht aus, als würde e 100 Meter in 11,8 schaffen. Ohne Rückenwind laufe ich das.“</p> <p>Dann beschäftigte er sich mit der Schleife seines Schuhriemens, weil Gabys blaue Augen ihn schon wieder verlegen machten. Die meisten anderen Mädchen waren ziemlich doofe Ziegen – mit ihrem albernen Getue, dem Gekicher und soviel Lippenstift und Geschminke, als wollten sie auf den Kriegspfad. Aber Gaby – die war wirklich Klasse, eine tolle Ausnahme. Für sie ließ er sich zerreißen.</p>		<p>Figur verliert dadurch eine Dimension und wird flacher. In den neueren Folgen, ca. ab Folge 90 ist das nicht mehr so.</p>
32 f/ 8'05''	<p>Draußen wurde die Wohnungstür geöffnet. Frau Glockner kam zurück. Sie sah herein, begrüßte die Jungen und fragte, ob jemand Hunger hätte.</p> <p>„Nur auf gebrannte Mandeln, Mammilein“, Gaby lächelte. „Aber auf frische. Auf die vom Volksfest.“ Sie war aufgestanden und hakte sich bei ihrer Mutter ein. „Du hast doch versprochen, heute dürfte ich ausnahmsweise bis 11 Uhr aufbleiben. Wo wir doch morgen ganz leichte Fächer haben. Und es wird auch keine Arbeit geschrieben.“</p> <p>„Und du willst jetzt noch zum Volksfest?“ fragte Frau Glockner erschrocken.</p> <p>„Bin um elf wieder da. Bitte, bitte Mamma. [...]“ [...]</p> <p>„Na gut!“ sagte Frau Glockner. „Ich kann euch verstehen. Es ist ja wirklich eine schöne Sommernacht. Und der Mond scheint so hell.“</p>	<p>Tarzan: Also gut. Kommt, wir gehen jetzt zum Volksfest!</p> <p>Karl: OK.</p> <p>Tarzan: Was sagt eigentlich deine Mutter dazu, Gaby?</p> <p>Gaby: Och ja, sie war erst nicht so einverstanden, hat aber schließlich doch ja gesagt.</p> <p>Karl: Dann ist alles klar.</p>	<p>Die Figur der Frau Glockner wird gestrichen.</p>
55/ 10'20''	<p>Im Buch wird Gaby nach Haus gebracht, bevor Tarzan und Karl erneut das Volksfest aufsuchen und die Paulingbrüder sowie Eddi und Otto beobachten.</p>	<p>Im Hörspiel ist Gaby weiterhin dabei.</p>	<p>Die Szene auf dem Volksfest wirkt so kompakter und weniger zerstückelt. Es wäre auch deshalb problematisch gewesen, wenn Gaby hier fehlte, weil es sich um die erste Folge der Serie handelt und die Figuren den Hörern erst vertraut gemacht werden müssen.</p>
114 ff / 21'50''	<p>Tarzan verfolgt Otto Macholt vom Eiscafé aus allein.</p>	<p>Im Hörspiel wird Tarzan von Karl begleitet.</p>	<p>So kann die Szene leicht in Dialog transferiert werden. Monolog und Erzählerrede werden dadurch entlastet.</p>
119-163 / 25'59''		<p>Erzähler: In den nächsten Tagen versuchten Tarzan, Karl, Klößchen und Gaby mehr über Otto Macholt und die Bilderdiebe herauszufinden aber sie hatten nicht den geringsten Erfolg. Sie wurden sich lediglich darüber klar, dass zu der Bilderbande auch noch ein Boss gehören musste, der die gestohlenen Gemälde für die Diebe verkaufte. Aber wer konnte das sein? Am Wochenende wurden Tarzan, Karl und Gaby zu Sauerlichs zum Essen gebeten. Dieser Einladung kamen sie gern nach, da sie Klößchens Vater, den Schokoladenfabrikanten, kennen lernen wollten. Zu ihrer Überraschung, saß auch der bärtige Kunstmaler Paul Pauling mit am Tisch.</p>	<p>Die Erzählerrede überbrückt den Zeitraum von der Verfolgung Ottos bis in den Hinterhof und der Enttarnung seines Wagens als das Fluchtfahrzeug[Buch S. 119] bis zur Bekanntschaft TKKGs mit Paul Pauling [S. 163].</p>
33 ff/ - 44 ff/ -	<p>4. Der Zweikampf Tarzan meldet den Einbruch der Bilderdiebe anonym von einer Telefonzelle bei der Polizei. Er gerät an den gewalttätigen Motorradrocker Rudi Kaluschke und seine Bande. Der ist böse, weil Gaby ihn hat abblitzen lassen. Es kommt zum Kampf, den Tarzan gewinnt.</p> <p>5. Unsere Eltern sind prima TKKG führen Kaluschkes Fehlverhalten auf sein schlechtes Elternhaus zurück. Tarzan wird von Herrn Kaluschke geschlagen, dem sein Sohn Rudi wohl eine Lüge auftrüchte.</p>		<p>Kapitel, die Nebenhandlungstränge entwickeln, wurden gestrichen. Einige Beispiele sind die links stehenden.</p>

83 ff/ -	10. Die verräterische Schramme <i>Tarzan hat bei der nächtlichen Keilerei eine Schramme davongetragen, wegen der Pauling ihn erst recht verdächtigt, nachts fort gewesen zu sein. Der Schultag, erschwert durch Tarzans Müdigkeit, wird geschildert. Tarzan wird vom netten Sportlehrer angehalten, Klößchen unter seine Fittiche zu nehmen und ihn fit zu trainieren.</i>	-	
93/ -	11. Zwölf Japaner im Aquarium <i>Klößchens Sportprogramm beginnt. Er wird zum Radfahren gezwungen. TKKG glauben die Diebe hätten ihren Boss nicht auf dem Volksfest getroffen und würden daher die Ausweichverabredung im Aquarium wahrnehmen. Für die Klärung des Falls bringt der Ausflug ins Aquarium nichts. Tarzan und Gaby werden aber von netten Japanern beschenkt. Die Japaner sind klischeehaft gezeichnet und tragen zur Belustigung der TKKG-Bande bei.</i>	-	
104 ff/ -	12. Kundenschall, die Gaunersprache <i>Karl erklärt seinen Freunden die Gaunersprache Rotwelsch. TKKG beschließen sie zu erlernen und als Geheimsprache zu verwenden.</i>	-	
126 ff/ -	13. Otto wird entdeckt <i>Aus diesem Kapitel wurden große Teile gestrichen, die Begebenheiten des Internatsalltags beschreiben und wie Klößchen von Tarzan im Laufen trainiert wird.</i>	-	
132 ff/ -	14. Oskar im Rucksack <i>TKKG unternehmen einen Badeausflug.</i>	-	
145 ff/ -	15. Überfall unter Wasser <i>Tarzan wird heimtückisch von Rudi Kaluschke überfallen, kann sich aber behaupten und rächt sich, indem er ihn in Unterhose auf seinem Motorrad nach Haus fahren lässt.</i>	-	

Eidesstattliche Erklärung

An Eides statt versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit

Das Label EUROPA: Zur literarischen Substanz von kommerziellen Kinderhörspielserien in den 80er Jahren

selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, dass sie noch keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen hat und dass sie weder vollständig, noch in Auszügen veröffentlicht worden ist. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, wurden in jedem einzelnen Fall als Entlehnungen kenntlich gemacht.

Berlin, den 30.9.2006

Kathrin Stolze

Zur Autorin:

Kathrin Stolze, wurde am 10. Juli 1981 in Jena geboren. Nach einem einjährigen schulischen Auslandsaufenthalt in den USA 1999, wo sie das *High School Diploma* erwarb, schloss sie im Jahr 2001 mit dem Abitur ihre schulische Laufbahn ab. Seit Oktober 2001 studiert Kathrin Stolze Theaterwissenschaft und Neuere deutsche Literatur in Berlin.

Kontakt: kathrin.stolze@yahoo.de

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mir diese Magisterarbeit ermöglicht und mich bei ihrer Anfertigung unterstützt haben.

Ich danke Herrn Professor Dr. Roland Berbig, für seine fachliche Betreuung und Anleitung. Ebenso danke ich Herrn PD Dr. Manuel Köppen für die wertvollen Ratschläge und Impulse.

Bei Anja Kimmig, Ulrike Schinagl, Thomas Stolze, Melanie Weisbrich und Kathleen Wittkowski bedanke ich mich für ihre tatkräftige Hilfe beim Lektorat der Arbeit.

Besonderer Dank gebührt meiner liebevollen Familie, die mich in so vieler Hinsicht unterstützte, und meinem Freund Max für seinen geduldigen Beistand.

Nicht zuletzt danke ich Herrn Dieter Bayer (1941-1998) dem ich den ersten Kontakt mit dem Gegenstand dieser Untersuchung verdanke.