

---

## Ton und Gedächtnis. Fragmentarische Überlegungen zum Dokumentarhörspiel

Britta Herrmann (Münster)

Töne und Geräusche transportieren Semantiken, strukturieren symbolische Ordnungen und triggern Affekte, die unsere individuellen Erinnerungen und Identitäten prägen. Aber auch das kulturelle Gedächtnis: Denn seit der Erfindung audiomedialer Speicher- und Übertragungswege können akustische Phänomene sowohl archiviert als auch objektiviert, das heißt kulturell bzw. künstlerisch geformt und durch Aktualisierung perspektiviert werden. Zum „Memory Boom“ (Winter 2001) der letzten 30 Jahre haben daher, von der Literaturwissenschaft praktisch unbemerkt, auch zahlreiche akustische Texte beigetragen, die sich zwischen Dokumentation und Fiktion bewegen. Diese Texte zeigen eine große formale Vielfalt und bewegen sich gegenwärtig zwischen O-Ton-Hörspiel, Feature, Podcast, Höredition, Hörbuch, virtuellem Denkmal oder begehbarem Hörspiel in Form einer Stadtführung per App. Der Einfachheit halber sollen diese verschiedenen Erscheinungsweisen unter dem Begriff des ‚Dokumentarhörspiels‘ gefasst werden.<sup>1</sup> Einige sind eher narrativ, andere pflegen den Gestus der bloßen Material-Präsentation; sie verwenden O-Töne oder lassen das Material durch professionelle Stimmen nachsprechen; sie machen musikalisch bzw. mit Geräuschen Stimmung oder versuchen gerade im Gegenteil einen möglichst objektiven und emotionslosen Ton zu finden; sie arbeiten wissenschaftlich gestützt oder folgen eher (klang-)ästhetischen Gesichtspunkten; sie rekonstruieren Gerichtsprozesse, wie etwa *Saal 101* den NSU-Prozess (BR 2021), oder reinszenieren historische Ereignisse als Familiengeschichten, wie etwa Thilo Reffert in seinem Wende-Hörspiel *Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle* (MDR 2009); sie bringen bislang unerhörtes Tonmaterial aus dem Archiv, wie *Sie sprechen mit der Stasi. Originalaufnahmen aus dem Archiv der Staatssicherheit* (WDR 2017) von Andreas Ammer und FM Einheit, oder sie wollen selbst ein akustisches Denkmal und Archiv sein, wie die Höredition *Die Quellen sprechen* (BR 2013–2021).

1 Auf die Schwierigkeiten der Definition soll hier nicht weiter eingegangen werden, stammt doch schon der Begriff der Dokumentarliteratur aus einer „vorwissenschaftlichen Gebrauchssphäre“ (Miller 1982: 8). Versuche der Differenzierung nach Genre, ästhetischem Verfahren und Medienformation werfen daher „mehr Fragen als Antworten“ (Onderdelinden 1992: 257) auf.

Das alles sind neuere Beispiele, was aber nicht bedeutet, dass das Dokumentarhörspiel erst seit den 2000er Jahren existiert. An Forschung fehlt es, doch lassen sich einige Fragestellungen aus dem Bereich des Dokumentartheaters aufgreifen. Die immer schon umkreiste Spannung zwischen Fakt und Fiktion hat die Aufmerksamkeit hier längst auf die Frage gelenkt, wie das Zusammenspiel von historischen Dokumenten, ästhetischer Gestaltung und Rezeptionsweise im Einzelnen eine gedeutete Wirklichkeit erzeugt und welche Rolle dem Publikum dabei zugewiesen wird. Auch findet mittlerweile eine verstärkte Reflexion medialer Bedingungen und der Erzeugung von Authentizitätsphänomenen statt. Vor diesem hier nur grob zu skizzierenden Hintergrund soll sehr exemplarisch an drei sehr verschiedenen Beispielen sehr fragmentarisch folgenden Fragen nachgegangen werden (nicht notwendig in der genannten Reihenfolge):

- 1) Welchen ontologischen Staus hat das Originale oder das Zeitdokument in diesen Arbeiten?
- 2) Welche Rolle spielt die klangliche Gestaltung dabei?
- 3) Mit welchen Formen des Erinnerns haben wir es zu tun?

1. *Thilo Reffert: Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle (MDR 2009) – zurück in die Vergangenheit?*

Ein Beispiel für eine narrative dokumentarische Form ist Thilo Refferts Hörspiel *Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle* (Reffert 2009), das 2010 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet wurde – dem renommiertesten deutschen Hörspielpreis. Thilo Refferts Mutter und Schwester waren die ersten Ostdeutschen, die am 9. November 1989 nach der neuen Schabowski-Regel aus der DDR aus- und in derselben Nacht wieder einreisten. Reffert konnte damals nicht dabei sein und wiederholte zwanzig Jahre danach diese Fahrt mit den beiden Zeitzeuginnen im historischen Wartburg von Magdeburg nach Helmstedt/Marienborn. Die Fahrt wurde dokumentiert und mit Originaltönen versetzt. Diese stammen, neben Einspielungen von Erzählungen der Familienmitglieder, vorwiegend aus Radio- und TV-Sendungen vom Tag des Mauerfalls – zu hören sind u.a. diverse Nachrichtensprecher und -sprecherinnen, der konfuse Günter Schabowski und eine nicht minder überforderte Annemarie Renger im Bundestag. Metareflexiv verweist das Hörspiel auf sein Verfahren zwischen re-enactment und medialer Resurrektion:

Dafür habe ich [...] all diese Damen und Herren Persönlichkeiten der Zeitgeschichte gebeten, sich noch einmal aus ihren O-Ton-Konserven zu erheben, um

diesen Abend [ . . . ] so originalgetreu wie möglich auferstehen zu lassen. Nachgeholte Erinnerung. [*Cartoonhaftes Uhrenticken*] (05'42''–06'02'').<sup>2</sup>

Es werden auch O-Töne aus der DDR eingearbeitet, die sich so ebenfalls aus den Konserven erhebt, etwa in Form von Liedern oder mit Ausschnitten aus einer Wartburg-Werbung, die das Auto – sinnigerweise – als Symbol einer dynamischen Gegenwart anpreisen (06'53''–07'06'') und zugleich die „Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle“ (00'09''–00'11'') des Wagens betonen. Und natürlich ist, als wichtiger Akteur und materieller Zeuge der Geschichte, auch der Wartburg selbst zu hören. Jedenfalls scheint es so, mehrfach werden entsprechende Motorengeräusche laut. Doch es stellt sich recht schnell heraus, dass das originale Auto, das die Mutter, Annemarie Reffert, nach der üblichen 16-jährigen Wartezeit erst 1988 bekommen hatte, im Januar 1990 von ihr weiterverkauft wurde. Das kurz zuvor noch begehrte, langerwartete und 24.000 Ostmark teure Fahrzeug ging für 2000 DM an einen neuen Besitzer – ein Symbol für den Ausverkauf und den rapiden Wertverlust der DDR (06'06''–06'34'').

Statt des originalen Fahrzeugs wurde ein anderer, viel älterer Wartburg aufgespürt, der, seltsamer Zufall, just im Jahr des Mauerbaus vom Band lief. Anfang und Ende der sicheren Zelle der DDR werden so symbolisch zusammengebunden. Original an diesem Wartburg ist, wie der Erzähler zunächst konstatiert, immerhin die Farbe: tschitscheringrün. Doch auch das stimmt dann wieder nicht: „Ich sitze zwischen meiner Mutter und meiner Schwester und versuche mich zu erinnern. Aber wie kann ich meiner Erinnerung trauen. Der Wartburg, den ich für tschitscheringrün gehalten habe, ist in Wahrheit capigrün“ (21'54''–22'05'').

Und auch das Capigrün markiert eine Glaubwürdigkeitslücke, deckt sich der Farbton aus der Tabelle der originalen Wartburg-Lackierungen<sup>3</sup> doch nicht mit der Farbe des Wagens, der auf einem Bild von den Hörspielarbeiten zu sehen ist.<sup>4</sup> Die retrospektive – oder vielmehr: retroauditive – Konstruktion des familiären Mauerfallerlebnisses wird so auf mehreren Ebenen deutlich als „[n]achgeholte Erinnerung“ bzw. als unsichere Erinnerung markiert. Die betuernd wiederholte Versicherung, nichts sei ausgedacht, alles sei „bar jeglicher Fiktion“ (02'00''–02'02''), konterkariert nicht erst eine surreale Traumpassage am Ende des Hörspiels, wenn der Erzähler wieder zurück in Berlin ist, sondern bereits die im Hörspiel mehrfach verdeutlichte grundsätzliche

2 Die Stellenangaben wurden hier und im Folgenden mit Audacity bestimmt, die Zitate von mir verschriftet.

3 URL: <http://www.simantik.de/wartburg-farben.shtml> (zuletzt eingesehen am 09.09.2021).

4 URL: <https://www.thilo-reffert.de/hoerspiel/die-sicherheit-einer-geschlossenen-fahrgastzelle> (zuletzt eingesehen am 09.09.2021).

Autofiktionalität von Erinnerung und Selbsterzählung. Der ontologische Status des Originalen wird dabei wiederholt und medienreflexiv in Frage gestellt. Und es fehlt auch nicht an metahistoriographischen Signalen gegenüber dem zweifelhaften Nutzen eines re-enactments: „Hätte ich nicht gleich auf den Wartburg hören sollen? Es führt kein Weg in die Vergangenheit. Die Geschichte muss ohne Rückwärtsgang auskommen.“ (54'14"–54'23") Während die O-Ton-Konserven und Zeitzeuginnen-Erinnerungen scheinbar „Inseln vollkommen anderer Zeitlichkeit bzw. Zeitenthobenheit“ (Assmann 1988, 12) erzeugen, erfolgt immer wieder deren ironische Brechung aus der Distanz der Gegenwart. Die Bewegung des Nachholens mag nostalgisch anmuten, doch führt sie hier gerade nicht in eine regressive Inselhaltung, sondern in die Erkenntnis der Differenz von Vergangenheit als verschwundenem Ereignis einerseits und Geschichte als eine vor dem Horizont der Gegenwart erzählte und gedeutete Vergangenheit andererseits.

Das Hörspiel markiert mit seinem O-Ton-Gebrauch schließlich auch die Diskrepanz zwischen individueller (ostdeutscher) Erfahrung und medialer (meist westlicher) Deutungshoheit: Permanent wird der Erzähler in seiner Geschichte durch Nachrichtensprecher und -sprecherinnen unterbrochen. Im Gegenzug demonstriert das Hörspiel freilich, wie es seinerseits über die konservierten Tonschnipsel aus dem Archiv der Vergangenheit verfügt und daraus etwas Neues zusammensetzt: Sie werden technisch verändert – etwa abgeschnitten oder vorgespult (z. B. 09'59"–10'07", 11'12"–11'14") –, verbal abgefertigt („Nein, falsch, Herr Jelaffke“, 10'01"–10'03") oder in schiefe Scheindialoge integriert: „[O-Ton] *Das Wort hat der Abgeordnete Tillmann.* [O-Ton Ende] Guten Abend Herr Kronberg. Natürlich – die Bonner Seite der Geschichte. Warten Sie schon lange? [O-Ton] *Fünf Minuten.* [O-Ton Ende] Entschuldigen Sie bitte.“ (13'04"–13'13")

Im Hörspiel geht es also nur vordergründig um die Rekonstruktion eines vergangenen Ereignisses. Reflektiert wird vielmehr der komplexe Prozess von Erinnerung, Überlieferung, Tradition, Speicherung und Vergessen auf individueller wie kollektiver Ebene. Dabei wird deutlich, dass dieser Prozess von einem Ringen um Erinnerungsdominanz und um mediale Diskursmacht durchzogen ist, gegen die das Dokumentarhörspiel seinen Willen zur Korrektur, Erweiterung, Überprüfung und Umschrift des Wissens von historischen Ereignissen setzt. Dazu gehört etwa auch der ironische und hintergründige Verweis auf unterschiedliche Betrachtungen der historischen Ereignisse (die Bonner Seite vs. DDR-Bürger und Bürgerinnen) oder auf unterschiedlich lange Wartezeiten bis zur Worterteilung (5 Minuten vs. 40 Jahre).

Mehrfach umkreist das Hörspiel zudem sprachliche Verdrängungsprozesse als Problem der Erinnerungskultur. Die Farbbezeichnung ‚tschitscheringrün‘ ist ein Beispiel für Worte und Dinge, die nur wenigen Westdeutschen geläufig gewesen sein dürften und die zunehmend auch aus dem kollektiven

Gedächtnis der Ostdeutschen verschwinden. Ein anderes Beispiel bieten die im Hörspiel beiläufig erwähnten empfindlichen „Sprelacartblenden“ (04'59"–05'00") in der Küche der Mutter, die es (angeblich) auch 2009 noch gibt. Sprelacart ist das ostdeutsche Pendant zu Resopal. Oder zu Laminat. Allein an der Geschichte des Sprelawerks ließe sich die Geschichte der DDR und ihrer Nachwendezeit erzählen – übrigens als grandiose Erfolgsgeschichte –, aber dazu müsste das Wort und das entsprechende semantische Wissen dem gesamtdeutschen kollektiven Bewusstsein präsent sein.

„Ist das die Schnittstelle von Küchenschrank und Weltgeschichte?“ (15'33"–15'37") Vermutlich ist sie das: Dieser Roadtrip inszeniert oder konstruiert zwar einerseits eine private Familienerinnerung. Andererseits verbindet sich diese aber mit der Urszene der Entstehung eines neuen Deutschlands als Zentrum Europas. Hier zeigt sich etwas, das sich nicht nur im Hörspiel, sondern auch in verschiedenen Romanen des Memory Booms sowie in musealen Kontexten seit einiger Zeit feststellen lässt: Nationale Narrative werden in Familienerzählungen übersetzt (vgl. Winter 2001: 13) und „identitätskonkret“ (Assmann 1988: 11), während im Gegenzug das Individuum sich nachträglich in die deutsche Vergangenheit oder (damit) gar in die Weltgeschichte einschreibt. Geschichte wird so einerseits entkollektiviert (vgl. Rosenzweig und Thelen 1998: 186), andererseits wird das Private historisch vergrößert.

## 2. Bayerischer Rundfunk: Die Quellen sprechen (2013–2021 ff.) – aber wie?

Gegenwärtig finden sich verschiedene Dokumentarhörspiele, deren „operative[.] Technik“ (Miller 1982: 68) darin besteht, eine kohärente Narration oder ein dramatisches Spiel abzulehnen, sich gar dezidiert „[j]enseits von Kunst, jenseits von Fiktion“ (Agathos /Kapfer: 2013) zu verorten. Im Vordergrund steht ein Material präsentierender Gestus, der auf Einordnung verzichtet und stattdessen suggeriert, dass die Quellen selbst sprechen. Die Struktur und Anordnung des Materials oder der Einsatz von sprachlichen und medientechnischen Mitteln bleiben zwar nicht unreflektiert, doch wird eher die Leistung einer historischen Rekonstruktion oder einer Archivöffnung betont als Missstände und deren Folgeerscheinungen anzuprangern. Anders gesagt: Statt wie ehemals im Dokumentartheater als „aktuelle Pamphlete“ (Onderdelinden 1992: 258) das Bewusstsein zu formen und „effektiv auf die Zustände einzuwirken“ (Weiss 1974: 64), suchen diese Stücke Wissen zu übermitteln oder selbst Dokumente zu schaffen bzw. zu Dokumenten zu werden, in denen sonst nicht mehr (sinnlich) erfahrbare Ereignisse gespeichert sind.

Ein Beispiel bildet das Dokumentarhörspiel *Die Quellen sprechen*. 2016 wurde es mit dem Deutschen Hörbuchpreis ausgezeichnet und 2020 für den

Grimme Online-Arward nominiert. Die „dokumentarische Höredition“ zur „Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945“ ist, so lautete die Begründung der Hörbuchpreis-Jury, ein ‚Mahnmal‘. Also eine Gedächtnisinstitution. Der Bayerische Rundfunk hatte dieses Mahnmal in Zusammenarbeit mit dem Institut für Zeitgeschichte von 2013 an erarbeitet, 2021 sollte es ursprünglich vollendet sein. Zunächst wurde es als CD-Box im Handel angeboten. 2019 wurde das Werk um Dokumente aus Italien, Griechenland, Albanien, Bulgarien, Rumänien und der Slowakei erweitert und als Podcastangebot verfügbar gemacht. Im Netz hat das Hörspiel dann die Form einer akustischen Ausstellung angenommen, das dicke Booklet der CD-Edition hat sich hier gleichsam in Schautafeln verwandelt, auf denen die Dokumente mitgelesen werden können. Zu hören sind, das mag bei dem Titel zunächst verwundern, allerdings keine historischen O-Töne:

„Schauspieler und Zeitzeugen lesen hunderte von ausgewählten Dokumenten – verfasst von Tätern, Opfern und Beobachtern. Zeitungsberichte, Hilferufe, Verordnungen, Befehle, Tagebuchaufzeichnungen und Privatbriefe. Historiker erläutern die politischen Hintergründe und diskutieren Forschungsfragen. Zeitzeugen erzählen, was ihnen widerfuhr und wie sie überleben konnten.“

(Bayerischer Rundfunk 2021)

Der Gestus der Präsentation verbindet sich hier explizit mit dem Hinweis auf die Quantität der Quellen, aus denen ausgewählt wurde. Hinter dem Bruchteil des Materials, dem wir lauschen können, steht also ein riesiges, ja ein überwältigendes Dokuversum – unerhört, auch weiterhin. Selektion, Montage, das Verweigern einer linearen, geschlossenen Narration, eine Vielfalt von Stimmen, geschulten wie ungeschulten, und die Heterogenität der Perspektiven sind die ästhetischen Prinzipien, mit denen das chaotische Material bewältigt und zugleich abgebildet wird (vgl. Agathos / Kapfer 2013).

Begründet wird mit der Betonung der Quantität des Materials aber nicht nur die Ästhetik des Hörwerks, die in einem gewissen Kontrast zur behaupteten Kunstlosigkeit steht, sondern noch manches Andere, zum Beispiel der Topos der Nicht-Erzählbarkeit: „Die Totalität der Verfolgung überfordert jede Narration und verweist auf ihre Begrenzungen“. Das Projekt sei entstanden, „im Wissen, dass auch die größte und wissenschaftlich begleitete Höredition mit Hunderten gesprochener Quellen an ihre Darstellungsgrenzen stößt und die Shoah *nicht*-erzählbar bleibt“ (ebd.). Der Topos der Undarstellbarkeit wird jedoch seit längerem kontrovers diskutiert (vgl. etwa Frei und Kansteiner 2011), und statt ihn als „Wissen“ zu zementieren, ist wohl eher danach zu fragen, welche Funktion der Topos hat, scheint er doch auch dazu zu dienen, alle bisherigen Erzählungen über den Holocaust als nicht adäquat zu

disqualifizieren, um so das eigene Projekt zu legitimieren: „Es liegt [. . .] aber auch an der Masse des im Laufe von Jahrzehnten Dargestellten und Erzählten, dass immer wieder neue Anläufe unternommen werden müssen, den Holocaust bzw. die Shoah zu überliefern.“ (Agathos / Kapfer 2013) Das trägt bei zum Memory Boom.

Dem Dokumentarhörspiel zugrunde liegt eine 16-bändige Quellen-Edition des Instituts für Zeitgeschichte. Das Hörspiel ist dennoch ein eigenes Werk. Es besteht aus drei Teilen: zunächst einer Art Hörbuch, in dem ausgewählte Quellen der schriftlichen Edition eingelesen worden sind („Dokumente“); sodann aus *Zeitzeug:innen*-berichten („Zeitzeugen“); und schließlich aus wissenschaftlichen Einordnungen und selbstreflexiven Kommentaren („Diskurs“). Die *Zeitzeug:innen* bekommen eine doppelte Rolle zugewiesen: Sie berichten zum einen von ihren eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, zum anderen lesen sie aber auch Opfer-Dokumente der Quellen-Edition ein. Ihre Biographien und Stimmen, die u.a. das Alter und die jeweilige Herkunft der Sprechenden hörbar vergegenwärtigen, verleihen den Texten Individualität, Nähe und Emotionalität, also letztlich Zeugenschaft und Wahrhaftigkeit, obwohl die Texte ursprünglich nicht von gerade diesen *Zeitzeug:innen* stammen. So werden authentifizierende ‚Quasi-O-Töne‘ geschaffen, und die Stimmen selbst bilden dokumentarisches Material, unabhängig davon, ob sie eigene Erfahrungen übermitteln oder fremde.

In den *Zeitzeug:innen*-berichten übermitteln die Sprechenden dann aber eigene Erfahrungen. Mit ihnen wird eine separate Oral History-Sammlung geschaffen, die das vorhandene Material der schriftlichen Edition anreichert. Anders gesagt: Im und durch das Hörspiel werden neue Opfer-Dokumente erzeugt. Und nicht nur das: Denkt man an die „beginnenden Zeit des ‚postmemory‘, in der nicht mehr auf das Erfahrungsgedächtnis von *Zeitzeug\_innen* zurückgegriffen werden kann“ (Blaschitz 2016: 52), bildet der akustische Text einen spezifischen Speicher für dieses Erfahrungsgedächtnis. Die Quellen sprechen und können, auch wenn sie real verstummt sind, medial immer wieder gehört werden. Allerdings sind sie dann nicht mehr revidierbar, nur noch löschar.

Die übrigen Dokumente, das heißt diejenigen, die nicht von Opfern stammen, lesen die Schauspieler:innen Bibiana Beglau, Wiebke Puls, Matthias Brandt und Michael Rotschopf. Es sind immer nur zwei professionelle Sprechstimmen pro Staffel beteiligt, je von einer Frau und von einem Mann. Während die Stimmenvielfalt der *Zeitzeug:innen* die Vielzahl und Individualität der Opfer verdeutlicht, verschwinden die Stimmen der Schauspieler:innen hinter der Schrift: Sie sprechen so sachlich und distanziert wie möglich, ohne Rollenspiel, und werden gewissermaßen zu Wiedergabemedien, die dem gelesenen Text nicht ihren eigenen Empfindungsausdruck geben, sondern ihn lediglich ertönen lassen. Die Schriftzeugen sprechen.

Durch den reduzierten Stimmeneinsatz wird ein Sound des Faktischen, Dokumentarischen erzeugt. Er wird noch dadurch betont, dass sämtliche Paratexte, also etwa Datum, Aktenzeichen, usw. mitgelesen werden und auf den Einsatz von Musik verzichtet wird. Auf diese Weise sollte ein Text entstehen, der Unterhaltung verweigert und zur ‚notwendigen Zumutung‘ wird. Ein ähnliches Verfahren findet sich etwa auch im Hörspiel *Saal 101. Dokumentarhörspiel zum NSU-Prozess* (ausführlicher dazu Herrmann 2021), unter der Regie von Ulrich Lampen, der auch bei *Die Quellen sprechen* als Regisseur mitwirkte.

Kann man die Texte dann nicht eigentlich genauso gut auch lesen? Könnte man, und zumindest die bimediale Rezeption wird ja durchaus nahegelegt. Allerdings verbinden sich in der akustischen Version die Texte mit den sinnlichen Qualitäten der jeweiligen Sprechstimme. Das kann zu Irritationen führen, etwa wenn durch Bibiana Beglau der *Völkische Beobachter* zur völkischen Beobachterin wird (aber auch das ‚stimmt‘ schließlich). Oder weil die angenehme Modulation der Profis und der Schmelz ihrer Stimmen uns dazu verleitet, gerne zuzuhören, das Vorgetragene aber an sich ungeheuerlich ist. Die Verhaltenheit im stimmlichen Ausdruck ist zudem keineswegs völlig neutral, sondern transportiert Spuren des Zögerns, des Widerwillens, der Schwere. Ein Denken durch die Zunge, wenn man so will. Diese Spuren erzeugen eine unterschwellige Beklommenheit, lassen aber den Hörenden dennoch genug Assoziations- und Deutungsfreiheit, um den Text in sich selbst nachzuvollziehen. Kurz: Durch die Vokalisierung erhalten die Texte auf unterschiedliche Weise subtilen Eingang in unseren eigenen Erfahrungs- oder Erlebnisraum, während die reine Lektüre es uns erlaubt, zu den Texten stärker auf Distanz zu gehen.

### 3. *Andreas Ammer & FM Einheit: Sie sprechen mit der Stasi (WDR 2017) – Originalton und prophetische Erinnerung (to be continued. . .)*

Erzeugt wird durch das (Dokumentar-)Hörspiel letztlich etwas, so die These, das man eine ‚prophetische Erinnerung‘ nennen könnte (ausführlicher dazu Landsberg 2004) – ein Begriff, der vor einigen Jahren für die Leistung massenmedialer Erzeugnisse geprägt wurde, eigene Erinnerungsräume stiften und das kollektive Gedächtnis formen zu können. Sie setzt sich an die Stelle eigener Erfahrungen. Wie die Quellen klingen, wenn sie sprechen, prägt unsere Vorstellung und letztlich unser ‚Wissen‘ von der Geschichte. Oder etwa auch davon, wie eine Diktatur, wie der Diskurs der Macht sich anhört. Das lenkt die Aufmerksamkeit letztlich darauf, dass Hörmuster in spezifischer Weise das Verstehen lenken.



Prothetische Erinnerungen werden, wie reale Erinnerungen auch, für das kulturelle Gedächtnis wirksam, weil und wenn sie objektiviert und re-inszeniert werden. Dazu ein letztes, kurzes Beispiel: Für ihr O-Ton-Hörspiel *Sie sprechen mit der Stasi* hatten Andreas Ammer und der Musiker FM Einheit schon einen bestimmten Sound im Kopf, den sie mit der Stasi konnotierten, bevor sie im akustischen Archiv der Stasi-Behörde die dort lagernden Tonbänder von Telefonaten, Wohnungsüberwachungen, Schulungen und Verhören abhören konnten. Auf dieses bereits existierende Klangbild, das mangels eigener Erfahrungen mit der Stasi eine prothetische Erinnerung sein muss, bauten sie dann ihre „akustischen Gebäude“ auf (Ammer / FM Einheit 2018: 18'06''–18'08''), die zu Gehör bringen sollten, wie der Überwachungsstaat klingt: mit seinen technischen Möglichkeiten, seinen Überlagerungen, seinem Rauschen, seinen Sprechweisen (ebd.: 15'33''–15'53'' und 22'50''–24'01''). Über die Originaltoncollage hinaus werden die Tonbandausschnitte von einer eigens dazu komponierten Musik begleitet. Und obwohl die dräuend-düstere Musik die historischen O-Töne durchaus kommentiert und die Rezeption deutlich lenkt, insistieren auch Ammer / FM Einheit darauf, „dass das Material von sich aus spricht“ (ebd.: 17'00''–17'26'').

Wie sich zeigt, ist der ontologische Status des Originalen in allen Beispielen nicht unproblematisch: Der Umgang mit und der Einsatz von O-Tönen wäre im Hinblick auf die jeweilige Poetik des Dokumentarischen weit genauer zu untersuchen (anknüpfend an Miller 1982: 84–96). Dazu gehört auch die bislang ungestellte Frage, welche mnemische Energie (um mit Aby Warburg zu sprechen) Töne und Klänge haben, wie sie das kollektive Gedächtnis prägen und wie diese mnemische Energie im Einzelnen in den Dokumentarhörspielen gestaltet wird. Deutlich dürfte jedoch geworden sein, dass es keineswegs nur „Texte, Bilder und Riten“ sind, „die unser Zeit- und Geschichtsbewußtsein, unser Selbst- und Weltbild“ (Assmann 2006: 70) formen, sondern in mindestens genauso hohem Maße auch sonale Wahrnehmungen und Objektivierungen (vgl. dazu auch Herrmann 2018).

### *Bibliographie*

- Agathos, Katarina / Herbert Kapfer im Gespräch mit Christian Lindenmeyer am 18.01.2013 in München, URL: [https://die-quellen-sprechen.de/Agathos\\_Kapfer.html](https://die-quellen-sprechen.de/Agathos_Kapfer.html) (Zugriff am 14.09.2021).
- Ammer, Andreas / FM Einheit (2018): *Sie sprechen mit der Stasi. Originalaufnahmen aus dem Archiv der Staatssicherheit* (1 CD). München.

- Ammer, Andreas / FM Einheit über „Sie sprechen mit der Stasi.“ In: Titel – Thesen – Temperamente (17.03.2018), URL: <https://www.ardmediathek.de/video/ttt-titel-thesen-temperamente/andreas-ammer-und-fm-einheit-ueber-sie-sprechen-mit-der-stasi/mdr-de/Y3JpZDovL21kci5kZS9iZW10cmFnL2Ntcy9j-ZWJmODZkMS01MmQxLTQzMGQTYTI2NiJjZGU3ODJiMWJlYjM/> (Zugriff am 15.09.21).
- Assmann, Jan (1988): „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Ders.: Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M., S. 9–19.
- Assmann, Jan (2006): „Das kulturelle Gedächtnis“. In: Ders.: *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*. München, S. 67–75.
- Bayerischer Rundfunk / Hörspiel und Medienkunst in Zusammenarbeit mit dem Institut für Zeitgeschichte: *Die Quellen sprechen. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1845. Dokumentarische Höredition*. Regie: Ulrich Gerhardt, Ulrich Lampen. BR 2013–2021, URL: <https://die-quellen-sprechen.de/index.html> (Zugriff am 14.09.21)
- Blaschitz, Edith (2016): „Mediale Zeugenschaft und Authentizität. Zeitgeschichtliche Vermittlungsarbeit im augmentierten Klassenraum“. In: *Hamburger Journal für Kulturanthropologie* 5, S. 51–67.
- Frei, Norbert / Kansteiner, Wulf (Hrsg.) (2011): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen.
- Herrmann, Britta (2018): „Diskurse des Sonalen. Einleitung“. In: Dies., Lars Korten (Hrsg.): *Diskurse des Sonalen. Klang – Kunst – Kultur*. Berlin, S. 9–30.
- Herrmann, Britta (2021): *NSU. Der Prozess* (Podcast). URL: <https://phonopoetik.hypotheses.org/573> (Zugriff am 16.06.2021).
- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York.
- Miller, Nikolaus (1982): *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München.
- Onderdelinden, Sjaak (1992): „Geschichte auf der Bühne“. In: *Neophilologus* 76, S. 256–274.
- Reffert, Thilo (2009): *Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle. Originalton-Hörspiel zum 9. November '89*, Regie: Stefan Kanis, MDR.
- Rosenzweig, Roy / Thelen, David (1998): *The Presence of the Past. Popular Uses of History in American Life*. New York.
- Weiss, Peter (1974): „Notizen zum dokumentarischen Theater“ [1968]. In: Helmut Kreuzer / Peter Seibert (Hrsg.): *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*. Tübingen, S. 57–65.
- Winter, Jay (2001): „Die Generation der Erinnerung: Reflexionen über den ‚Memory Boom‘ in der zeithistorischen Forschung“. In: *WerkstattGeschichte* 30, Hamburg, S. 5–16.

Jahrbuch  
für  
Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung  
für Germanistik (IVG) (Bd. 5)

Hrsg. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann

BEIHEFTE  
Band 5



**PETER LANG**

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

*In Verbindung mit der Internationalen  
Vereinigung für Germanistik*



ISBN - 978-3-0343-3659-8 (Print)  
ISBN - 978-3-0343-4573-6 (eBook)  
ISBN - 978-3-0343-4574-3 (ePub)  
DOI - 10.3726/b19951



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons  
Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0  
International (CC BY-NC-ND 4.0). Den vollständigen Lizenztext finden Sie  
unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella,  
Sabine Hoffmann (Hrsg.), 2022

Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2022  
[bern@peterlang.com](mailto:bern@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)