

# Kinderhörspiel

**Das Kinderhörspiel ist ein elektroakustisch erzeugtes Genre, das mit dem Beginn des Rundfunks in den 1920er Jahren aufkommt und sich an Kinder bis etwa 12 Jahre richtet. Hörspiele sind ausschließlich an die auditive Wahrnehmung gebunden, deswegen müssen alle Informationen über akustische Zeichensysteme vermittelt werden. Neben Sprache und Stimme sind Geräusch und Musik wesentliche Codes dieser Kunstform, hinzu kommen Verfahren der studiotekhnischen Bearbeitung.**

## Genretypologie

Während das Hörspiel traditionell als literarische Gattung rubriziert wurde, orientiert sich die hier vorgeschlagene Definition an Stefan Bodo Würffels (vgl. 2000, S. 77) Versuch, das Genre in seiner medialen Eigenständigkeit zu erfassen. Hans-Jürgen Krug (2008, S. 12) hingegen macht den historischen Zusammenhang zwischen Literatur und Hörspiel deutlich, wenn er zeigt, wie sich "aus einer literaturorientierten vierten Gattung ein literarischen Kriterien und Analysen nur noch bedingt zugängliches auditives Kunstgenre entwickelt[]" hat.

Abzugrenzen ist das Hörspiel, das in der Regel eine dialogische Form hat, von der Lesung, also dem Vortrag eines literarischen Texts durch eine Sprecherin oder einen Sprecher. Im medienwissenschaftlichen Kontext hat es sich etabliert, sowohl das Hörspiel als auch die Lesung unter dem Oberbegriff 'Hörbuch' zu subsumieren (vgl. Wermke 2004, S. 53), oft werden allerdings die Termini 'Hörbuch' und 'Lesung' auch synonym gebraucht.

Unterschieden wird außerdem zwischen Original-Hörspielen und Hörspiel-Adaptionen (vgl. Pross 2013). Während das Original-Hörspiel ausschließlich oder zuerst in einer elektroakustischen Form existiert oder daraufhin konzipiert ist, wird in der Adaption ein (meist) literarischer Stoff hörspielspezifisch bearbeitet. Max Urlachers [Märchentherapie](#) (WDR 2013) kann als Original-Hörspiel bezeichnet werden, weil der Stoff bislang in keiner anderen medialen Form vorliegt, aber auch Maja Nielsens *Feldpost für Pauline* ist ein Original-Hörspiel, das 2008 vom WDR produziert und erst 2013 als Roman erschienen ist. Das Hörspiel *Tintenherz* (Oetinger Media 2013) hingegen ist eine Adaption von Frank Gustavus nach [Cornelia Funks](#) 2003 [erschienenem Roman](#).

Neben der Hörspiel-Adaption gibt es das Film-Hörspiel, bei dem die Tonspur eines Films genommen und in der Regel um eine Erzählinstanz ergänzt wird, die das Fehlen der Bilder kompensiert. Wenn beispielsweise das Film-Hörspiel *Tintenherz* (Oetinger Media 2008), das neben der bereits erwähnten Hörspiel-Bearbeitung vorliegt, auf dem CD-Cover mit der Bezeichnung "Das Original-Hörspiel zum Kinofilm" wirbt, so ist das terminologisch streng genommen falsch: Es handelt sich hier im Sinne der Genretypologie nicht um ein Original-Hörspiel, sondern vielmehr um die Hörspiel-Bearbeitung der filmischen Adaption des Romans. Bei Film-Hörspielen dominiert oft die kommerzielle Absicht über die künstlerische Originalität, während Hörspiel-Adaptionen in dem Maße, in dem es ihnen gelingt, den Stoff mit ihren spezifischen Mitteln zu transformieren, als eigene Kunstprodukte gewertet werden müssen (vgl. Kreuzer 1993, S. 28).

Galt die Adaption lange als "illegitimer Bastard", "Notlösung" oder "kulturelle Pflichtübung" (Bolik 1998, S. 154), ist mit der Abgrenzung zum Original-Hörspiel heute meist keine Wertung verbunden (vgl. Huwiler 2005, S. 27). Im Gegenteil erscheinen gerade kinderliterarische Stoffe oft in einem [Medienverbund](#), der neben dem Hörspiel auch den literarischen Text, die Lesung, das Computerspiel sowie die filmische Adaption etc. umfasst (vgl. Kümmerling-Meibauer 2007 und Kurwinkel 2013). Auch im Bereich der kommerziell produzierten Unterhaltungsserien gibt es gleichermaßen Original-Hörspiele (z. B. *Benjamin Blümchen* [Kiosk/Kiddinx 1977ff.]) und Adaptionen literarischer Vorlagen (z. B. *Fünf Freunde* [Europa 1978ff.] nach den Romanen von Enid Blyton).

Ergänzend zu einer solchen strukturellen Differenzierung versucht Horst Heidtmann (vgl. 1992, S. 68ff.) den Hörspielmarkt in drei inhaltliche Gruppen zu unterteilen: "Funnies", in denen das "mehr oder minder Komische im Vordergrund steht" (also Serien wie [Bibi Blocksberg](#) [Kiosk/Kiddinx 1980ff.]), "phantastische

Abenteuer" (wie *Masters of the Universe* [Europa 1984ff.]) und "Kriminalgeschichten" (etwa *Die drei ???* [Europa 1979ff.]). Heidtmann selbst weist bereits Anfang der 1990er Jahre darauf hin, dass eine solche Rubrizierung schwierig sei, der aktuellen Vielfalt wird sie kaum gerecht.

## Geschichte des Kinderhörspiels

Als Geburtsstunde des deutschsprachigen Hörspiels kann der 24.10.1924 angegeben werden, an diesem Datum läuft Hans Fleschs Sendespiel *Zauberei auf dem Sender* (SÜRAG). Zwar handelt es sich dabei nicht um ein Hörspiel für Kinder, dennoch werden Kinder als Rezipienten des Rundfunks thematisiert, wenn die Märchentante mahnt: "Sie bringen Ernstes und Heiteres ... Aber alles das ist so schrecklich erwachsen. Sie vergessen die Kinder". Außerdem weist sie darauf hin, dass die Märchenstunde allein nicht ausreiche. "Und wenn es selbst für die Allgemeinheit der Kinder genügt: es gibt doch auch andere..." (Flesch 1962, S. 26). Damit ist bereits 1924 ein hoher Anspruch an das Genre des Kinderhörspiels formuliert. Auch nimmt der Verweis auf die Märchenstunde eine Praxis vorweg, die sich im Kinderhörspiel der Weimarer Republik durchsetzen wird, denn in den Anfängen werden in der Tat größtenteils Märchenhörspiele und funkische Adaptionen von Kasperltheaterstücken gesendet (vgl. Elfert 1985, S. 237-292).

Gleichwohl haben auch einzelne renommierte Autoren frühe Hörspiele für Kinder verfasst. So ist Bertolt Brechts *Der Flug der Lindberghs* (Berliner Funkstunde 1929) als *Radiolehrstück für Knaben und Mädchen* untertitelt (vgl. Wöhrle 1988). Heiner Müller wird später beispielsweise mit seinem Kinderhörspiel *Aljoschas Herz* (Berliner Rundfunk 1962) an Brechts Idee des Lehrstücks anknüpfen (vgl. Maubach 2012). Ein weiterer Pionier des Kinderhörspiels ist Walter Benjamin, der in *Radau um Kasperl* (SWR 1932) zwar traditionelle Figuren des Kasperltheaters auftreten lässt, allerdings führt er die jungen Hörerinnen und Hörer damit gleichermaßen spielerisch und kritisch an das Medium Rundfunk und seine spezifischen Möglichkeiten heran (vgl. Döhl 1987, Schiller-Lerg 1984).

Günter Eich, der wichtigste Vertreter des Nachkriegshörspiels und Mitglied der Gruppe 47, der wortspielerisch zum "Eich-Maß" des Genres apostrophiert wurde, hat neben zahlreichen Hörspielen für Erwachsene auch Kinderhörspiele verfasst, hier wären etwa *Der 29. Februar. Kinderhörspiel für einen Schalltag* (1948) oder *Die Glücksschuhe* nach Motiven eines Märchens von Hans Christian Andersen (1949) zu nennen (vgl. Wagner 1999). In der Nachkriegszeit und den 60er Jahren entstehen auch weiterhin Märchenhörspiele, allerdings scheint sich eine sentimentalisierte und triviale Form der Bearbeitung durchzusetzen: "[M]an nehme ein paar Zwerge, einen Zauberer, ein paar Elfen nebst Elfenkönigin und den Kinderchor, fertig ist – der Kitsch", heißt es 1953 in der Zeitschrift *Kirche und Rundfunk* (zit. nach Weber 1997, S. 29). Daneben werden auch Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur – Karl Mays *Winnetou* (WDR 1956), Mark Twains *Tom Sawyers Abenteuer* (WDR 1958), Robert Louis Stevensons *Die Schatzinsel* (NDR 1962) etc. – als Hörspiele adaptiert. Außerdem sind es aber zeitgenössische Kinderromane, die als Hörspiele bearbeitet werden, [Erich Kästners](#) *Die Konferenz der Tiere* (BR 1950), [Astrid Lindgrens](#) *Meisterdetektiv Kalle Blomquist* (NWDR 1954), Otfried Preußlers *Räuber Hotzenplotz* (SDR 1963) (vgl. Böckelmann 2002, S. 165-251) oder [James Krüss'](#) *Timm Thaler oder Das verkaufte Lachen* (RB 1964) sind dafür nur einige willkürlich gewählte Beispiele. Gerade *Kalle Blomquist* hat als Kinderkriminalhörspiel einen enormen Erfolg und wird immer wieder – analog zu den etwa gleichzeitig entstandenen *Paul Temple*-Hörspielen für Erwachsene – als 'Straßenfeger' bezeichnet.

Wenn sich die Kinderliteratur – etwa im Umfeld der Studentenbewegung sowie der antiautoritären Erziehung – um 1970 [emanzipiert](#), so wird dieser Wandel hin zu einer sozialkritischen und problemorientierten Literatur, in der das Kind als Mensch ernst genommen wird, auch in neuen narrativen Verfahren deutlich. Ab den späten 1960er Jahren verändert sich aber auch das Hörspiel, die traditionelle literarische Form wird durch das Neue Hörspiel abgelöst, in dem nicht mehr das Wort im Vordergrund steht, sondern eine Gleichberechtigung aller Mittel angestrebt wird, sodass Friedrich Knilli 1961 im Untertitel seiner Monographie zum Hörspiel *Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* visioniert und sich damit gegen die Tradition des wort- respektive sprachzentrierten Hörspiels wendet, die etwa Heinz Schwitzkes (1963) Verständnis zugrunde liegt.

Die genannten Veränderungen im Hörspiel sowie in der Kinderliteratur wirken sich – "mit Verspätung", wie Heidtmann (1992, S. 57) hervorhebt – auf das Kinderhörspiel aus. Auch hier finde man nun, so Weber (2000, S. 139), vermehrt "erlebte Rede, personale Erzählweise, Rückblenden, intrapersonale Dialoge, Sprachspielereien, Montage und multipersonales Erzählen". Die Innovationen des Neuen Kinderhörspiels demonstriert Weber etwa anhand des inneren Monologs in Gudrun Mebs' *Sonntagskind* (WDR 1986),

während sie als Beispiel für ein radiophones "Klangmärchen" Angelika Bartrams *Prinz Mumpelfitz* (WDR 1992) nennt (vgl. Weber 1997 u. 2000). Und auch sprachlich und stilistisch vollzieht sich ein Wandel: Während die Hörspiele Otfried Preußlers aus den 1950er und 60er Jahren noch ganz einer poetischen Sprache verpflichtet sind, nähert sich das sozialkritische, realistische Hörspiel nun stärker der Alltagssprache an.

Ab Ende der 1970er Jahre ziehen in die Kinderzimmer vermehrt Hörspielserien ein, deren Fortsetzungen zum Teil bis heute erscheinen und die nicht mehr von den Funkhäusern produziert werden, sondern auf Kassette (anfangs auch auf Schallplatte, später als CD oder mp3) erscheinen, sodass Annette Bastian die um 1970 Geborenen als eine Generation der "Kassettenkinder" bezeichnet. Bereits Ortwin Beisbart (1996, S. 3) weist auf eine direkte Abhängigkeit zwischen dem Erfolg des Kinderhörspiels und dem Medium Kassette hin, weil der Kassettenrekorder das Kind als Rezipienten unabhängig von "festinstallierten Geräten [...], festen Sendezeiten" etc. macht.

"Ein Kassettenkind zu sein", konkretisiert Bastian (2003, S. 7), "hieß in der Regel auch, ein Jugendkrimiserien-Kind zu sein, denn zwischen 1978 und 1981 erschienen beim Hörspiellabel *Europa* drei Serien, die an Bekanntheitsgrad kaum zu übertreffen sind: Die *Fünf Freunde*, die *Drei ???* und *TKKG*. Diese Serien sind fast allen Kassettenkindern bekannt. Es gibt wohl kaum ein Kinderzimmer, in das sich nicht wenigstens ein paar Kassetten dieser drei Reihen verirrt hatten." Hinzu kommen die von Elfie Donnelly begonnenen und in ihrer Beliebtheit ungebrochenen Kinderhörspielreihen *Benjamin Blümchen* und *Bibi Blocksberg*.

Der Ruf dieser kommerziellen Serien ist allerdings nicht der beste; Brunhilde Dringenberg (2003, S. 674) wettet: "Ca. 90 % aller *Kinderhörspiel*-Kassetten sind schlampig gemachte Billigprodukte: viel Märchenhaftes – bewährte Stoffe der 'klassischen', auch trivialen KJL – Simple-Serien (z.B. *TKKG*, *Benjamin Blümchen*) – gekürzte Sound-Tracks beliebter Fernsehserien (z.B. Alf, [Biene Maja](#)). Gerade dieser akustische Schrott erreicht millionenfach über Kaufhäuser, Supermärkte etc. eine breite Käuferschicht." Und Reinhardt Jung orakelt 1993, es handele sich bei diesen kommerziellen Produktionen um "Suchtmittel[]", die die "Sensationierung der Hirne" vorantreiben. Die Erziehung des Kindes zum Konsumenten bezeichnet er überspitzt als "[a]kustische Unzucht mit Abhängigen" (Jung 1993, S. 13f.). Insgesamt belegt die *KIM-Studie* aber noch 2014, dass die genannten Serien sich bei den 6- bis 13-Jährigen größter Beliebtheit erfreuen; diejenigen, die ein Lieblingshörspiel bzw. -hörbuch nennen, geben auf den Plätzen 1) bis 5) *Die drei ???*, *Bibi Blocksberg*, *Fünf Freunde*, *Benjamin Blümchen* sowie *Bibi und Tina* an, erst auf Platz 6) folgt mit [Harry Potter](#) eine Lesung (vgl. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2015, S. 30).

Nachdem das Hörspiel in den 1990er Jahren an Bedeutung verliert, so dass Gerhard Haas das Genre in der Zeitschrift *Praxis Deutsch* 1991 – wengleich mit einem Fragezeichen versehen – als "vergessene Gattung" bezeichnet, erlebt es im 21. Jahrhundert eine Renaissance, immer wieder ist von einem "Hörbuch-Boom" die Rede. "Neuer Absatzrekord", titelt [www.börsenblatt.net](#) am 6.3.2015 und berichtet über Rekordergebnisse: "Mit 14,3 Millionen verkauften Hörbüchern auf CD wurde laut GfK Entertainment 2014 der Absatzrekord des Vorjahres noch einmal übertroffen. Damit ist der Umsatz-Anteil von physischen Hörbüchern am Buchmarkt auf 4,2 Prozent gewachsen. Unter den Genres führt das Kinder- und Jugendhörbuch mit 44,3 Prozent knapp vor der Belletristik (43,5 Prozent)". Den Gesamtumsatz, den allein die Marke *Die drei ???* bis Ende 2013 eingespielt hat, beziffert die Zeitschrift *WirtschaftsWoche* auf rund eine halbe Milliarde Euro, dabei ist von 45 Millionen verkauften Tonträgern die Rede (vgl. Kiani-Kreß/Steinkirchner 2013, S. 47 u. 49).

Lenkt man den Blick auf die aktuelle Kinderhörspielszene, so lässt sich eine Zweiteilung erkennen. Auf der einen Seite haben die kommerziellen Serien weiterhin – wie gezeigt – enormen Erfolg, auf der anderen Seite stehen Hörspiel-Adaptionen erfolgreicher aktueller und klassischer Kinder- und Jugendliteratur, die im Medienverbund produziert und vermarktet werden, neben deutlich weniger Original-Hörspielen für Kinder. Der künstlerische Wert ist dabei sehr unterschiedlich, doch auch die anspruchsvollen und hochwertigen Produktionen vertrauen weitgehend auf traditionelle Formen und narrative Strukturen, in denen das Wort bzw. der Dialog im Vordergrund steht. Insofern kommt es zwar zu inhaltlichen und narratologischen Neuerungen, auch lassen sich postmoderne Einflüsse nachweisen, etwa wenn das klassische Märchenhörspiel durch spielerische und parodistische Märchenadaptionen verdrängt respektive ergänzt wird (beispielsweise Christian Peitz' *Rumpelstilzchen schlägt zurück* [TimpeTe 2013] oder Max Urlachers *Die Märchentherapie* [WDR 2013]). Dies sind jedoch im Wesentlichen Entwicklungen, die sich auch im

Bereich der Kinderliteratur vollziehen, als deren Vehikel die Geschichte des Kinderhörspiels betrachtet werden kann. Ein wirklicher Innovationsschub im Bereich der hörspielspezifischen Mittel hingegen findet kaum statt, Experimentierfreude zeichnet das Genre Kinderhörspiel nicht aus.

"Alles ist möglich, alles ist erlaubt. Das gilt auch für das Hörspiel", so beendet Helmut Heißenbüttel (1972, S. 223) 1968 sein *Horoskop des Hörspiels*. Die Umsetzung dieser Prophezeiung steht zumindest für das Kinderhörspiel noch aus.

## Strukturelemente des Kinderhörspiels

Betrachtet man das Kinderhörspiel als semiotisches Zeichensystem, so kann man mit Götz Schmedes (2002, S. 59-122) zwischen allgemeinen Codes, also Sprache, Stimme, Geräusch, Musik, Stille und Originalton, sowie audiophonen Codes, die die Verfahren der Studioteknik betreffen, unterscheiden (vgl. auch Klippert 1977, Weber 1997, Böckelmann 2002, Huwiler 2005). Dementsprechend sind Hörspiele "akustische Kunstprodukte, an denen neben dem Autor auch Dramaturgen, Schauspieler (Sprecher), Komponisten, Musiker, Tontechniker und vor allem Regisseure prägend beteiligt sind" (Krug 2008, S. 14).

Sprache und Stimme sind im Hörspiel direkt aneinander gekoppelt, da Sprache nur über Stimme transportiert werden kann, etwa als Figurenrede, Erzählerkommentar oder Monolog. Neben dem verbalen Code, also dem Wortlaut bzw. der Sprache, verfügt die Stimme allerdings über paraverbale (Klang, Intonation etc.) sowie nonverbale (Räuspern, Husten, Lachen etc.) Faktoren. An der Stimme erkennt man in der Regel, ob es sich um einen Mann oder eine Frau, ein Kind oder einen Erwachsenen handelt. Doch auch die Charakterisierung der Figuren bzw. die Emotionslenkung sowie die Glaubwürdigkeit werden maßgeblich durch die Stimme unterstützt.

In der neuen Hörspiel-Adaption von Preußlers [Die kleine Hexe](#) (WDR 2007) weiß man anhand der Stimmen schnell, wer gut und wer böse ist. Während die Hexen, denen die kleine Hexe bei der Walpurgisnacht begegnet, durch hohe, schrille und meckernde, aber auch durch tiefe und raue Stimmen als hinterhältig und bössartig charakterisiert werden, wird man der Stimme von Laura Maire, die die kleine Hexe spricht, eher ein naiv-gutmütiges Wesen zuschreiben, das durch eine weiche, helle und bisweilen kindliche Stimme evoziert wird. Zur Analyse von Stimme muss allerdings neben Artikulation, Tonhöhe, Dynamik und Sprechtempo auch der Kontext der Handlung berücksichtigt werden (vgl. Barthel 2000 sowie zum Vergleich verschiedener Adaptionen von *Die kleine Hexe* Richter-Vapaatalo 2011).

Geräusche haben im Hörspiel eine dramaturgische Funktion, sie "sind akustische Merkmale dynamischer Prozesse" (Schmedes 2002, S. 77). Aus semiotischer Perspektive ist zwischen einem ikonischen oder indexikalischen Zeichenmodus auf der einen und einem symbolischen Zeichenmodus auf der anderen Seite zu differenzieren, es wird also zwischen natürlichen Geräuschen, die sich konkret – abbildend oder kausal – auf ein Denotat beziehen lassen (Türklopfen, Martinshorn, Gläserklirren etc.), und symbolischen Geräuschen unterschieden, bei denen es keine direkte Übersetzung gibt.

Insgesamt wird die Handlung im Hörspiel durch Geräusche atmosphärisch unterstützt und illustriert, aber auch gegliedert. Heinz Hengst (1979, S. 34) spricht von einer "Doppelpunktdramaturgie", wenn Text und Geräusch sich lediglich wiederholen, was er am Beispiel einer *Winnnetou*-Adaption (Europa 1968) exemplifiziert, in der Schüsse zunächst vom Erzähler angekündigt und direkt im Anschluss akustisch abgefeuert werden. Eine hörspielspezifische Verwendung von Geräuschen ist hingegen die Leitmotivik, die in [Andreas Steinhöfels](#) *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (WDR 2010) genutzt wird. Da die Lösung des Kriminalfalles hier an einen Höreindruck gebunden ist – ein entführtes Kind erinnert sich an Klimpergeräusche –, werden der Verdächtige sowie der wirkliche Täter von einem klimpernden Schlüsselbund einerseits und einem klimpernden Handyklingelton andererseits begleitet, um eine falsche Fährte zu legen (vgl. Wicke 2014). Ein markantes Beispiel für ein nicht-realistisches, stilisiertes Geräusch ist jenes, das das Hüpfen von Flip in dem Film-Hörspiel *Die Biene Maja* (Karussell 1975ff.) lautmalerisch begleitet und einen extremen Wiedererkennungswert innerhalb der Serie hat. Aber auch jenes Geräusch, das auf die Zaubersprüche und das "Hex hex" Bibi Blocksbergs folgt, lässt sich in diesem Zusammenhang nennen.

Außerdem kommt in fast jedem Hörspiel Musik vor, sei es als Hörspielmusik oder Musik im Hörspiel, also als extradiegetische oder diegetische Musik. Extradiegetische Musik vernehmen nur die Hörerinnen und Hörer, nicht aber die Figuren, als typisches Beispiel wären hier alle Titelmusiken zu nennen, aber auch die

meisten Formen von Hintergrundmusik. Daneben gibt es diegetische Musik, die Teil der Handlung ist, etwa wenn im Hörspiel gesungen, musiziert oder Musik gehört wird. Einen hohen Anteil an diegetischer Musik enthält James Krüss' Original-Hörspiel *Der Sängerkrieg der Heidehasen* (BR 1952), weil es hier um einen Sängerkrieg geht und die Musik dementsprechend in der diegetischen Sphäre produziert wird. Aber auch in [Paul Maars](#) *Eine Woche voller Samstage* (Deutsche Grammophon 1974) oder Martin Baltscheits *Die Geschichte vom Löwen, der nicht schreiben konnte* (uccello 1999) sind die Lieder ein zentraler Bestandteil der Handlung. Wenn die kleine Hexe und der Rabe Abraxas in der bereits erwähnten neuen Hörspiel-Adaption (WDR 2007) nach Preußlers Erzählung die Zaubersprüche teilweise rappen, wird der Stoff damit gleichsam aktualisiert und in die Jetztzeit transportiert. Musik, die nicht extra für ein Hörspiel komponiert wurde, hat darüber hinaus oft ganz konkreten Verweischarakter, so deutet der Choral *Erstanden ist der heilig Christ*, den die Kantorka in dem Hörspiel nach Otfried Preußlers [Krabat](#) (WDR 2010) singt, auf das Osterfest und die Auferstehung Christi hin.

Hörspielmusik hat insgesamt sehr unterschiedliche Funktionen, die sich als syntaktische – also gliedernde – und semantische – also bedeutungsgenerierende – Dimensionen fassen lassen (vgl. Huwiler 2005, S. 61). Sie kann somit zur Szenentrennung bzw. Markierung zeitlicher und räumlicher Wechsel sowie zum Unterstreichen einer Atmosphäre oder bestimmter Emotionen, zur Charakterisierung der Figuren etc. dienen. Wenn beispielsweise Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer im gleichnamigen Hörspiel (Phonogram 1971) nach [Michael Ende](#) in China ankommen, genügt eine pentatonische Melodie, um den neuen Ort zu situieren. Zur fast schon leitmotivischen Figurencharakterisierung trägt die Musik in Maja Niensens *Feldpost für Pauline* (WDR 2008) bei. In der Binnenhandlung geht es um einen jungen Mann, der eigentlich Cellist werden will, dann jedoch als Soldat im Ersten Weltkrieg eingezogen wird. Seine Liebe zu Pauline sowie die künstlerischen Ambitionen werden über ein immer wiederkehrendes Cello-Motiv symbolisiert, während die reale äußere Situation über Kriegslieder und Trommelklänge dargestellt wird. Die Figur scheint somit im Hörspiel auch zwischen zwei musikalischen Sphären hin- und hergerissen zu werden.

In den Orchesterhörspielen für Kinder mit Kompositionen von [Henrik Albrecht](#) – die Reihe heißt ...*mit Pauken und Trompeten* – tritt die Musik aus dem Hintergrund heraus und bekommt eine dominante Funktion, sie stellt gleichsam eine eigene narrative Ebene dar. In [Das Gespenst von Canterville](#) (SWR/HR/BR/DLR/NDR 2006) beispielsweise erklingen motivische Anspielungen auf das amerikanische Volkslied *Yankee Doodle* immer dann, wenn es um die amerikanische Familie Otis geht, in [Alice im Wunderland](#) (NDR 2010) zitiert Albrecht den Anfang aus Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* und deutet damit eine durchaus ungewöhnliche Lesart des Kinderbuchklassikers an.

Neben diesen allgemeinen Zeichensystemen stehen die audiophonen, die die technische Verarbeitung im Tonstudio betreffen, hier sind vor allem die Mittel der Blende, des Schnitts und der Mischung, außerdem die (räumlichen) Möglichkeiten der Stereophonie sowie elektroakustische Manipulationen von Klang zu nennen. Einen besonderen Reiz haben solche Studioeffekte natürlich in fantastischen Kinderhörspielen, etwa wenn Stimmen verfremdet oder Schwellenübergänge in die fantastische Welt mit technischen Effekten markiert werden. Um in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (WDR 2014) den Wechsel von der primären (bzw. real-fiktiven) in die sekundäre (oder fantastische) Welt akustisch zu vermitteln, werden ganz verschiedene dezidiert audiophone Mittel kombiniert: Verkriecht sich Bastian auf den Dachboden und beginnt zu lesen, so mischen sich in die realistische Gewitterkulisse plötzlich Geräusche und Musik aus der fantastischen Welt, schließlich wird die Stimme des laut lesenden Bastian von der intradiegetischen Erzählerstimme (also des Erzählers aus jenem Roman, den Bastian liest) überblendet, so dass man als Zuhörer über das Sounddesign gleichsam in die fantastische Welt hineingezogen wird.

Eine besondere Bedeutung kommt im Hörspiel der Vermittlung von Raum- und Zeitdimensionen zu (vgl. Böckelmann 2002, Huwiler 2005, Mahne 2007). Wie im epischen Text können Raum und Zeit über Figuren- und Erzählerrede realisiert werden, darüber hinaus bieten vor allem Geräuschkulissen die Möglichkeit, Räume zu definieren und Raumwechsel – meist mithilfe der Blende – mitzuvollziehen. Durch die Mittel der Stereophonie sowie die sich verändernde Entfernung vom Mikrofon lassen sich darüber hinaus Raumvorstellungen generieren. In der frühen Adaption von Carrolls *Alice im Wunderland* (SWF/BR 1958) wird mit Raumklangeffekten gearbeitet, um hörbar zu machen, dass die Titelfigur ihre Größe ständig verändert. Mittels Halleffekten kann aber auch die Vorstellung evoziert werden, dass sich Figuren in einer Höhle befinden, beispielsweise in Astrid Lindgrens *Meisterdetektiv Kalle Blomquist* (NWDR 1954), unzähligen Folgen der *Fünf Freunde* oder, in Verbindung mit einer extremen Echowirkung, wenn Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer im gleichnamigen Hörspiel (Phonogram 1971) durch das Tal der Dämmerung fahren.

Während Figurenrede sowohl im epischen Text als auch im Hörspiel auf ein zeitdeckendes Erzählen hindeutet, hat das elektroakustische Genre darüber hinaus die Möglichkeiten der Gleichzeitigkeit. Was im schriftlich fixierten Text nacheinander dargestellt werden muss, kann im Hörspiel etwa durch die Simultaneität von gesprochenem Wort und Geräuschkulisse realisiert werden. Tickende Uhren, klingelnde Wecker, aber etwa auch die zwölf Glockenschläge, die in Otfried Preußlers *Das kleine Gespenst* (Karussell 2008) die Geisterstunde einläuten, sind ein konkreter Hinweis auf die zeitliche Dimension. Darüber hinaus lassen sich Analepsen oder der "Wechsel von realen und unrealen Zeitebenen" (Böckelmann 2002, S. 56) durch technische Verfremdung darstellen. Wenn die Titelfigur in *Emil und die Detektive* (Deutsche Grammophon 1962) gegen den Schlaf kämpft, während der Bahnfahrt schließlich aber doch einschläft, wird dieser Übergang in eine andere Zeitdimension durch ganz verschiedene hörspielspezifische Mittel unterstützt: "Die von rhythmischer Musik begleiteten Fahrgeräusche, das Quietschen der Bremsen und das Zuschlagen der Türen verdeutlichen die dahinfließende Zeit des Träumens. Ein heller Pfiff und daran anschließende drei Sekunden der Stille beenden die Traumsequenz; die Erzählerstimme führt auf die Ebene der Realität zurück" (ebd., S. 57).

Die Analyse und Interpretation von Hörspielen ist also in besonderem Maße anspruchsvoll und komplex, weil hier nicht nur Textkompetenz erforderlich ist, es bedarf darüber hinaus gründlicher Kenntnisse etwa im musikalischen oder technischen Bereich, um dem Genre gerecht zu werden. Zur "Beurteilung von Hörproduktionen" haben Rogge/Rogge (2004, S. 65) einen Kriterienkatalog formuliert, der insbesondere auf die mediale Gestaltung eines Hörspiels eingeht und der auch für die Analyse hilfreich sein kann. Neben inhaltlichen und thematischen Aspekten wird das Ohrenmerk hier primär auf die hörspielspezifische Gestaltung von Raum und Zeit, auf Szenenübergänge, auf den Einsatz von Sprache und Stimme sowie die Bedeutung von Musik und Geräuschen gelenkt.

## Erzählinstanzen im Kinderhörspiel

Meist gibt es neben dem Dialog im Kinderhörspiel auch eine Erzählinstanz. Während man aber im epischen Text oft nichts über einen heterodiegetischen Erzähler erfährt, ist er im Hörspiel – von bewussten Verfremdungen abgesehen – automatisch als männlich oder weiblich identifizierbar. "Die akustische Realisation enthält darüber hinaus Informationen über das ungefähre Alter des Erzählers und die Klangeigenschaften seiner Stimme. Intonation und Rhythmus seiner Rede gestalten den Erzählinhalt mit, setzen Bedeutungsakzente, unterstützen den Spannungsaufbau und ermöglichen ironische Distanz zu dem Gesprochenen" (Mahne 2007, S. 105).

Im traditionellen Hörspiel, vor allem auch im Märchenhörspiel, ist es häufig eine Männerstimme, die als heterodiegetischer und nullfokalisierter Erzähler vermittelt. Der Prototyp des Märchenerzählers im deutschsprachigen Raum dürfte Hans Paetsch sein, der seit den 1960er Jahren an Hörspielproduktionen beteiligt war. Teilweise haben die Autoren aber auch selbst die Rolle des Erzählers in den Hörspiel-Adaptionen ihrer Texte übernommen, so spricht beispielsweise Erich Kästner die Erzählerpassagen in *Pünktchen und Anton* (Deutsche Grammophon 1963), Michael Ende jene in *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (Phonogram 1971).

Der kindliche Ich-Erzähler, der in der Adaption von Astrid Lindgrens *Mio, mein Mio* (RB 1955) noch eher die Ausnahme ist, wird in neueren Produktionen – analog zu den Entwicklungen im Kinderroman (vgl. Hofmann 2010) – gehäuft eingesetzt. Die Hauptfiguren in Sally Nicholls' *Wie man unsterblich wird* (WDR 2009) oder Milena Baischs *Anton taucht ab* (SWR/WDR 2012) werden von Kindern gesprochen, die als homodiegetische Erzähler auch die Dialogteile ihrer Figur sprechen. Zwar gibt es auch in Jutta Richters *Hechtsommer* (WDR 2004) oder Marjaleena Lembckes *Die Füchse von Andorra* (WDR/SWR 2011) Ich-Erzählerinnen, allerdings wird hier zwischen erzählendem und erlebendem Ich unterschieden, die Erzählerin wird von einer erwachsenen Frauenstimme, die jeweilige Kinderfigur von einer Mädchenstimme gesprochen. Auf diese Weise wird zwischen konsonantem und dissonantem Ich-Erzähler respektive gleichzeitigem und nachträglichem Erzählen unterschieden. In *Die unendliche Geschichte* (WDR 2014) gibt es zwei Erzählinstanzen. Während in Endes Roman die intradiegetischen und extradiegetischen Passagen durch grüne bzw. rote Farbe im Druck kenntlich gemacht werden, arbeitet das Hörspiel mit einer weiblichen Stimme für die extradiegetische und einer männlichen Stimme für die intradiegetische Erzählinstanz.

Eine narratologische Besonderheit ist die Metalepse, also das Überschreiten von erzähllogisch getrennten Ebenen, auch dieses Phänomen wird ins Hörspiel übertragen. Neben harmlosen Varianten, etwa wenn Hui Buh in der gleichnamigen Hörspielserie (Europa 1969ff.) dem Erzähler ins Wort fällt, um ihn zu verbessern,

setzt die Metalepse beispielsweise in *Die unendliche Geschichte* oder *Tintenherz* die fantastische Handlung in Gang. In der Serie *Die Ferienbande* (WortArt 2003ff.), einer Parodie auf Kinderhörspielserien, wird die Metalepse schließlich ad absurdum geführt, wenn in den ersten beiden Folgen der heterodiegetische Erzähler am Schluss als Täter und damit als Figur der diegetischen Welt entpuppt wird. Auch die Erzählinstanz in den *Benjamin Blümchen*-Hörspielen entzieht sich gängigen narratologischen Kategorien. Einerseits deutet bereits der Name Erwin Erzähler auf einen Status hin, der zwischen literarischer Figur und narratologischer Instanz changiert, andererseits scheint Erwin zwar Teil der erzählten Welt zu sein, nimmt aber nicht aktiv an der intradiegetischen Handlung teil. Katharina Grosse (2015) bezeichnet Erwin Erzähler deswegen in einer feuilletonistischen Analyse als "Stalker hinter dem Baum."

## Kinderhörspielpreise

Die bekannteste Auszeichnung für Kinderhörspiele dürfte der mit 5.000 Euro dotierte [Deutsche Kinderhörspielpreis](#) sein, der im Rahmen der ARD Hörspieltage verliehen wird, er ist aus dem Terre des Hommes-Kinderhörspielpreis hervorgegangen, der von 1985 bis 1993 verliehen wurde. Anders als beim Hörspielpreis der Kriegsblinden, der bedeutendsten Auszeichnung für deutschsprachige Hörspiele, werden beim Deutschen Kinderhörspielpreis Original-Hörspiele und Hörspiel-Adaptionen gleichermaßen akzeptiert. Der DDR-Kinderhörspielpreis wurde von 1981 bis 1991 verliehen, als weitere Auszeichnungen sind etwa der HÖRKulino, der Kinderhörspielpreis der Stadt Karlsruhe, der Kinderhörspielpreis des MDR oder die Auszeichnung CD des Monats der Stiftung Zuhören sowie das Auditorix Hörbuchsiegel zu nennen.

## Forschungssituation

Aus Sicht der Forschung muss das Kinderhörspiel als literatur- und medienwissenschaftliches Desiderat bezeichnet werden, die Sekundärliteratur ist äußerst begrenzt. In allgemeinen Publikationen zum Hörspiel wird es, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt, an eigenständigen Forschungsarbeiten gibt es neben dem populärwissenschaftlichen Band von Annette Bastian, *Das Erbe der Kassettenkinder* (2003), sowie Wibke Webers (1997) Dissertation zum Kinderhörspiel nach 1970 praktisch keine umfassenden Darstellungen des Genres. Eine Analyse der Hörspiele Otfried Preußlers unternimmt Angelika Böckelmann (2002), eine vergleichende Betrachtung verschiedener hörmedialer Adaptionen zu Waldemar Bonsels *Biene Maja* findet sich bei Harald Weiß (2012, S. 281-324). Deutungsansätze zu prominenten Kinderhörspielen und Hörspielserien aus kultur- und gesellschaftswissenschaftlicher Perspektive liefert der von Emde, Möller und Wicke herausgegebene Band *Von 'Bibi Blocksberg' bis 'TKKG'* (2016), eine weitere monographische Annäherung, die auch Kinderhörspiele in den Blick nimmt, ist Karla Müllers Studie *Hörtexte im Deutschunterricht* (2012), hier steht allerdings der didaktische Fokus im Vordergrund.

Überblicksdarstellungen betrachten darüber hinaus häufig nicht das Genre Kinderhörspiel, sondern unterteilen nach Distributions- bzw. Speichermedien, so gibt es in Reiner Wilds *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur* (2008) Beiträge zum *Radio für Kinder und Jugendliche* sowie zum Medienwandel *Von der Kinderschallplatte zum MP3-Player*. Auch Horst Heidtmann (1992) geht in seiner Einführung in die *Kindermedien* auf das Kinderhörspiel sowohl in einem Kapitel zum *Kinderfunk* als auch in dem Kapitel *Kindertonträger* ein. Eine solche Trennung erscheint jedoch mit Blick auf die aktuelle Situation, in der Hörspiele gleichermaßen von Rundfunkanstalten und Verlagen oder Labels produziert werden, obsolet.

Ein Beitrag zur Hörspieldidaktik findet sich [hier](#).

---

## Literatur

- Barthel, Henner: Vom Hörverstehen: Zur Interpretation von Kinderhörspielen. In: Aus "Wundertüte" und "Zauberkasten". Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Henner Barthel u. a. Peter Lang: Frankfurt/Main, 2000. S. 463-476
- Bastian, Annette: Das Erbe der Kassettenkinder. ... ein spezialgelagerter Sonderfall. *eccomedia*: Brühl, 2003

- Beisbart, Ortwin: Art. Kinderhörspiel. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Hg. v. Kurt Franz, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber. Erg.-Lfg. Corian: Meitingen, 1996. S. 1-9
- Böckelmann, Angelika: Hörspiele für Kinder. Kinderliteratur als Vorlage für Hörspiele – Otfried Preußler als Autor – Bewertungskriterien. Athena: Oberhausen, 2002
- Bolik, Sibylle: Für ein 'unreines' Hörspiel. Zur (nicht gestellten) Frage der Literaturadaption im Radio. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1998) 111. S. 154-161
- Döhl, Reinhard: Walter Benjamins Rundfunkarbeit. 1987. URL: <http://www.reinhard-doehl.de/forschung/benjamin.htm> (14.01.2016)
- Dringenberg, Brunhilde: Das Hörspiel im Unterricht. In: Taschenbuch des Deutschunterrichts. Bd. 2. Hg. v. Günter Lange, Karl Neumann und Werner Ziesenis. 8. Aufl. Schneider: Baltmannsweiler, 2003. S. 669-694
- Elfert, Brunhild: Die Entstehung und Entwicklung des Kinder- und Jugendfunks in Deutschland von 1924 bis 1933 am Beispiel der Berliner Funk-Stunde AG. Peter Lang: Frankfurt/Main u.a., 1985
- Emde, Oliver/Möller, Lukas/Wicke, Andreas (Hgg.): Von "Bibi Blocksberg" bis "TKKG". Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Budrich: Opladen, Berlin, Toronto, 2016
- Flesch, Hans: Zauberei auf dem Sender. Versuch einer Rundfunkgroteske. In: Zauberei auf dem Sender und andere Hörspiele. Hg. v. Ulrich Lauterbach. Verlag Waldemar Kramer: Frankfurt/Main, 1962. S. 23-35
- Frederking, Volker/Krommer, Axel/Maiwald, Klaus: Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung. Erich Schmidt: Berlin, 2012
- Grosse, Katharina: Wer bist du, Erwin Erzähler? In: postmondän. 2015. URL: <http://postmondaen.net/2015/10/11/wer-bist-du-erwin-erzaehler> (14.01.2016)
- Haas, Gerhard: Das Hörspiel – die vergessene Gattung? In: Praxis Deutsch 18 (1991) 109. S. 13-19
- Heidtmann, Horst: Kindermedien. Metzler: Stuttgart, 1992
- Hengst, Heinz: Auf Kassetten gezogen und in Scheiben gepreßt. Tonkonserven und ihre Funktionen im Medienalltag von Kindern. Haag+Herchen: Frankfurt/Main, 1979
- Hofmann, Regina: Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane. Peter Lang: Frankfurt/Main, 2010
- Huwiler, Elke: Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst. mentis: Paderborn, 2005
- Jung, Reinhardt: Hörspiel und Hörernst. Gedanken zum Kinderhörspiel. In: 1000 und 1 Buch. Zeitschrift für Kinder- und Jugendliteratur (1993) 6. S. 11-15
- Kiani-Kreß, Rüdiger/Steinkirchner, Peter: Mystery statt Mädels. WirtschaftsWoche (2013) 49. S. 46-52
- Kliewer, Heinz-Jürgen: Vom HörenSagen – Sagen hören. Zur Analyse von Kinderhörspielen. In: Kinder – Literatur – "neue" Medien. Hg. v. Karin Richter und Sabine Riemann. Schneider: Hohengehren, 2000, S. 143-152
- Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Reclam: Stuttgart, 1977
- Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Kohlhammer: Stuttgart, 1961
- Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Literaturverfilmung. Hg. v. Wolfgang Gast. C. C. Buchners Verlag: Bamberg, 1993. S. 27-31
- Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. 2. Aufl. UVK: Konstanz, 2008
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Überschreitung von Mediengrenzen: theoretische und historische Aspekte des Kindermediensverbands. In: Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund. Grundlagen, Beispiele und Ansätze für den Deutschunterricht. Hg. v. Petra Josting und Klaus Maiwald. kopaed: München, 2007. S. 11-21
- Kurwinkel, Tobias: Der Medienverbund der Teenage Mutant Ninja Turtles. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Hg. v. Kurt Franz, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber. 42. Erg.-Lfg. Corian: Meitingen, 2013. S. 1-6
- Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007
- Maubach, Bernd: Auskältung. Zur Hörspielästhetik Heiner Müllers. Peter Lang: Frankfurt/Main, 2012
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (Hg.): KIM-Studie 2014. Kinder + Medien, Computer + Internet. Basisuntersuchung zum Medienumgang 6- bis 13-Jähriger in Deutschland. Stuttgart, 2015. URL: <http://www.mpfs.de/index.php?id=646&L=0> (14.01.2016)
- Müller, Karla: Hörtexte im Deutschunterricht. Poetische Texte hören und sprechen. Klett/Kallmeyer: Seelze, 2012
- Neuer Absatzrekord. 2015. URL: [http://www.boersenblatt.net/artikel-0\\_prozent\\_der\\_hoerbuecher\\_auf\\_cd.947320.html](http://www.boersenblatt.net/artikel-0_prozent_der_hoerbuecher_auf_cd.947320.html) (14.01.2016)

- Pross, Caroline: Hörspieladaption/Hörbuchadaption. In: Handbuch Medien der Literatur. Hg. v. Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. de Gruyter: Berlin/Boston, 2013. S. 388-393
- Richter-Vapaatalo, Ulrike: Phraseologie im Hörspiel zum Kinderbuchklassiker. Otfried Preußlers "Die kleine Hexe" in verschiedenen Hörspielfassungen. In: Phraseologismen in Textsorten. Hg. v. Hartmut E. H. Lenk und Stephan Stein. Olms: Hildesheim u.a., 2011. S. 219-232
- Rogge, Jan-Uwe/Rogge, Regine: Hörklassiker für Kinder. In: Der Deutschunterricht (2004) 4. S. 64-78
- Schiller-Lerg, Sabine: Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis. Saur: München, 1984
- Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Waxmann: Münster u.a., 2002
- Schwitzke, Heinz: Bericht über eine junge Kunstform. In: Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform. Hg. v. Heinz Schwitzke. 33.-47. Tsd. Paul List Verlag: München, 1963. S. 9-29
- Wagner, Hans-Ulrich: Günter Eich und der Rundfunk. Essay und Dokumentation. Potsdam, 1999
- Weber, Wibke: Strukturtypen des Hörspiels – erläutert am Kinderhörspiel des öffentlich-rechtlichen Rundfunks seit 1970. Peter Lang: Frankfurt/Main, 1997
- Weber, Wibke: Neue Entwicklungen und traditionelle Formen: Das Kinderhörspiel. In: Kinder – Literatur – "neue" Medien. Hg. v. Karin Richter und Sabine Riemann. Schneider: Hohengehren, 2000. S. 133-142
- Weiß, Harald: Der Flug der Biene Maja durch die Welt der Medien. Buch, Film, Hörspiel und Zeichentrickserie. Harrassowitz Verlag: Wiesbaden, 2012
- Wermke, Jutta: Das Hörbuch im Rahmen einer Hördidaktik. In: Der Deutschunterricht (2004) 4. S. 50-62
- Wicke, Andreas: Musik und Geräusch im Kinderhörspiel. Hörästhetische Überlegungen zu Andreas Steinhöfels "Rico, Oskar und die Tieferschatten". In: Grundschulunterricht Deutsch (2014) 3. S. 8-13
- Wild, Reiner (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. Aufl. J. B. Metzler: Stuttgart, 2008
- Wöhrle, Dieter: Bertolt Brechts medienästhetische Versuche. Prometh: Köln, 1988
- Würffel, Stefan Bodo: Art. Hörspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Harald Fricke. de Gruyter: Berlin/New York, 2000. Bd. II, S. 77-81

Quelle: Andreas Wicke: Kinderhörspiel. In: KinderundJugendmedien.de. Erstveröffentlichung: 04.02.2016. (Zuletzt aktualisiert am: 21.05.2023). URL: <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/1491-kinderhoerspiel>. Zugriffsdatum: 26.04.2024.