

Österreichische Gesellschaft
für Kinder- und Jugendliteratur
forschung

libri liberorum

Fachzeitschrift für Kinder- und
Jugendliteraturforschung

Jahrgang 20 | Heft 52-53 | 2019

PR^{ac}SENS



„Erzählinstanz ja, Erzähler ungerne“ Narratologische Experimente in den Kinderhörspielen Thilo Refferts

ANDREAS WICKE

In Thilo Refferts Kinderhörspielen *Nina und Paul*, *Leon und Leonie* sowie *Fünf Gramm Glück* wird mit Formen multiperspektivischen und metaleptischen Erzählens, außerdem mit nicht-menschlichen Erzählinstanzen experimentiert. Die jeweils besondere narratologische Faktur wird im Beitrag untersucht und im Kontext des aktuellen Kinderhörspiels diskutiert.

Schlagwörter: Kinderhörspiel, Thilo Reffert, Hörspielnarratologie, multiperspektivisches Erzählen, Metalepse, nicht-menschliche Erzählinstanzen, *Nina und Paul*, *Leon und Leonie*, *Fünf Gramm Glück*

“Narrative function rather than a mere narrator”: Narratological experiments in Thilo Reffert’s radio plays for children

Thilo Reffert’s radio plays for children *Nina und Paul*, *Leon und Leonie*, and *Fünf Gramm Glück* experiment with forms of multiperspectival and metaleptic narration as well as non-human narrators. This article will examine the aforementioned aspects while discussing them in the context of contemporary radio drama for children.

Keywords: radio plays for children, Thilo Reffert, narratology in radio plays, multiperspectivity, metalepsis, non-human narrators, *Nina und Paul*, *Leon und Leonie*, *Fünf Gramm Glück*

„Sicherlich wird man für das Hörspiel immer einen Erzähler brauchen, um die Überleitungen zu ermöglichen, die der Film durch Bilder schaffen würde“, erläutert Oliver Rohrbeck, der Sprecher des Justus Jonas aus der Hörspielserie *Die drei ???*, in einem Interview und ergänzt mit paradoxer Präzision: „Es gibt zwar auch Hörspiele ohne Erzähler, aber ich denke, dieses klassische Element wird immer notwendig sein“ (Rohrbeck/Denke 2007).

Braucht das Hörspiel also einen Erzähler? In vielen kommerziellen Serien ist er ebenso selbstverständlich wie in traditionellen Märchen- oder Romanadaptionen. Dennoch wird die Frage nach der Notwendigkeit oder Funktion einer epischen Instanz im Hörspiel seit den Anfängen des Genres diskutiert und ist nach wie vor unbeantwortet.

Unter den wenigen Forschungsbeiträgen zur Hörspielnarratologie ist vor allem die Arbeit Elke Huwilers zu nennen, die zeigt, dass die Übertragung erzähl-

theoretischer Analysekategorien auf das Hörspiel durchaus möglich ist. Darüber hinaus betont sie, „dass auch in Hörspielen *ohne* erkennbare personifizierte Erzählerfigur eine narrative Erzählebene [...] etabliert und durch *hörspielspezifische* Ausdrucksmittel hergestellt wird“ (Huwiler 2005, 103, vgl. auch Mildorf 2017). Während also auch Geräusch, Musik, Stimme etc. im Hörspiel eine narrative Funktion haben, geht es im Folgenden um personifizierte Erzählerfiguren und ihre Bedeutung im Hörtext.

Für das Hörspiel der Nachkriegszeit konstatiert bereits Heinz Schwitzke (1963, 251): „Erzählt eine anonyme Stimme, so fehlt die Motivation, die Anschauung und darum das Vertrauen. Der Erzähler als handelnde Person aber bedeutet Vergegenwärtigung“. Diese Aussage ist allerdings differenzierter als die eingangs gestellte Frage nach der grundsätzlichen Notwendigkeit eines Erzählers, denn Schwitzke unterscheidet zwischen einer heterodiegetischen Instanz, die er für das Hörspiel ablehnt, und einem homodiegetischen Erzähler, der die Wirkung des Hörspiels unterstützen könne.

Diese theoretischen Implikationen decken sich weitgehend mit den Vorstellungen Thilo Refferts, dessen Hörspielschaffen für Kinder und Erwachsene mit ganz unterschiedlichen Formen des Erzählens experimentiert. Für sein O-Ton-Hörspiel *Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle* (MDR 2009) wurde er mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet, außerdem hat er diverse Folgen für den *ARD Radio Tatort* verfasst und ist darüber hinaus im Bereich des Kinderhörspiels ausgesprochen produktiv. In einem Interview antwortet er 2018 auf die Frage, ob das Hörspiel einen Erzähler brauche:

Erzählinstanz ja, Erzähler ungern. [...] In guten Texten verdampft alle Information und erzeugt Druck, Spannung, Energie. Nur der Erzähler hat nichts zu spielen, er hat ja gerade keine Haltung zum Text, er ist nur ein Ansager, ein Sprecher. Und bloße Informationsvergabe erzeugt Langeweile. Bei bloßer Information schalten wir alle ab, Kinder wie Erwachsene. [...] Deshalb versuche ich, das Erzählen zu subjektivieren, den Erzähler zur Figur zu machen. (Reffert/Wicke 2018)



Thilo Reffert (Foto: gezett)

Auch Reffert lehnt also einen heterodiegetischen Erzähler mit Nullfokalisierung (Genette) respektive auktorialen Erzähler (Stanzel) im Hörspiel ab, wendet sich jedoch nicht grundsätzlich gegen Erzählinstanzen. Ich-Erzähler beispielsweise sind – analog zu den Entwicklungen in der modernen Kinderliteratur (vgl. Hofmann 2010) – im aktuellen Kinderhörspiel insgesamt verbreitet. Im Hörspielkosmos Refferts tritt das Spiel mit Erzählinstanzen als konstitutives Element hinzu: In *Australien, ich komme* (DLR 2010) erzählt ein Wombat von seiner ungewöhnlichen Reise, die Titelfiguren in *Leon und Leonie* (SWR/WDR 2013) streiten mit dem Erzähler, ob es sie ohne seine Erfindung überhaupt gäbe, in *Nina und Paul* (DLR 2011) erzählen die beiden Kinder aus je unterschiedlicher Perspektive von ihren Gefühlen, in *Fünf Gramm Glück* (DLR 2016) berichtet eine Brotdose aus ihrem Leben, und Refferts *Pinocchio*-Adaption (DLR 2014) wird nicht, wie bei Carlo Collodi, von einem allwissenden Erzähler, sondern von einem Holzwurm im Ohr der Titelfigur erzählt. Aus der Fülle der hörspielnarratologischen Experimente sollen im Folgenden drei Phänomene ausgewählt und analysiert werden, es geht um multiperspektivisches und metaleptisches Erzählen sowie nicht-menschliche Erzählinstanzen.

***Nina und Paul* (DLR 2011): Multiperspektivisches Erzählen**

In *Nina und Paul* nähern sich zwei sehr unterschiedliche Grundschul Kinder einander an, verlieben sich und es kommt zu einem ersten Kuss. Während dieser Kuss im Inneren einer Windkraftanlage stattfindet, ereignet sich die eigentliche Handlung des Hörspiels im Inneren der Titelfiguren, dabei es geht um Unsicherheiten und Ängste. In Refferts gleichnamigem Kinderbuch, das ein Jahr vor dem Hörspiel erschienen ist, wird diese Geschichte aus den unterschiedlichen Perspektiven der beiden Kinder erzählt, und zwar so, dass man jeweils auf der linken Seite Ninas Geschichte, auf der rechten Seite Pauls Variante lesen kann. Dass die beiden Sichtweisen konfliktieren, wird bereits am Anfang deutlich, wenn die Figuren die Fiktion des Romans erläutern. Auf Ninas Seite heißt es: „Wenn ihr unsicher seid, wo die richtige Version steht, schaut hierher, nach links, zu Nina“. Direkt gegenüber schreibt Paul: „Vielleicht glaubt ihr nun, die Wahrheit liegt irgendwo in der Mitte. Stimmt nicht, sie liegt hier, bei mir, bei Paul“ (*Nina und Paul*, 4 und 5).

Diese Form der Multiperspektivität, „bei der ein und derselbe Sachverhalt aus zwei oder mehreren Sichtweisen bzw. individuellen Standpunkten unterschiedlich dargestellt wird“ (Nünning/Nünning 2000a, 13), erzeugt durch die Typographie den Anschein von Simultaneität (vgl. Nünning/Nünning 2000b, 56). Diese scheinbare Gleichzeitigkeit des Romans übersetzt das Hörspiel in eine lineare Form. Die verschiedenen Sichtweisen sind auch hier ein zentrales Element, die wechselnden Perspektiven werden jedoch sukzessiv präsentiert.

Dialoge zwischen den beiden Figuren machen nur einen geringen Teil des Hörspiels aus, im Vordergrund stehen die inneren Monologe, in denen Nina und Paul auch als Ich-Erzähler fungieren. Während die Dialoge mit entsprechender Raumakustik aufgenommen sind – das ist besonders deutlich hörbar, wenn die

beiden den sehr halligen Turm besteigen –, werden die Erzählerkommentare bzw. inneren Monologe direkt am Mikrofon gesprochen und oft mit individuellem Sounddesign unterlegt. Bisweilen überlagern sich die intradiegetische Handlung und die extradiegetische Erzählebene, innere Monologe und Figurenrede laufen dann gleichzeitig ab und ergänzen oder widersprechen sich.

Häufig wird multiperspektivisches Erzählen eingesetzt, um divergierende Sichtweisen gegeneinanderzustellen. In *Nina und Paul* sind es zwar die gleichen Empfindungen der Zuneigung, die die beiden in ihren inneren Monologen thematisieren, aber das erfahren nur die Rezipientinnen und Rezipienten, die Figuren wissen nicht, was der oder die andere denkt. Die Gespräche, die Nina und Paul miteinander führen, sind geprägt vom Modus der Verlegenheit, rhetorisch realisiert durch Ellipsen, einfache Sätze und Aposiopesen:

Paul Nina! Ich muss los.
Nina Ich weiß, deine Mutter hat hier schon angerufen.
Paul Dann gehe ich jetzt.
Nina Ja.
Paul Also dann...
Nina Ja?
Paul Alles Gute. (*Nina und Paul*, 36:17)

In ihrer Gedankenrede klingen die beiden sehr viel eloquenter. Im Inneren der Windkraftanlage findet schließlich eine Annäherung statt, die im Gespräch zwischen den Kindern nicht thematisierbar wäre. Da man aber in die Köpfe der beiden hineinhören kann, ergibt sich ein stimmiges Bild.

Nina Ich schaue Paul an, er ist sprachlos. [...] Wir sind uns ganz nah, wie vorhin bei der Musik.
Paul Ich kann ihre Sommersprossen sehen und ihre bunten Augen.
Nina Aber sind wir auch zusammen? Melissa sagt, man muss sich geküsst haben. ‚Mindestens‘, sagt sie dann immer. Will ich Paul küssen?
Paul Ich selbst würde es mich nie trauen, aber ihr Gesicht ist so nah an meinem. (*Nina und Paul*, 43:39)

Allerdings konterkarieren die Gedankenkommentare häufig das Gesagte, so dass die Unsicherheit beider Figuren hervortritt. „Meint er das echt?“, fragt sich Nina, und Paul kommentiert an anderer Stelle: „Ich verstehe gar nichts mehr“ (*Nina und Paul*, 44:53 und 30:27). Während sich die Gesprächsbeiträge in den dialogischen Passagen aufeinander beziehen, steht die Gedankenrede der beiden naturgemäß unverbunden nebeneinander, und die Hörerinnen und Hörer müssen die äußere Handlung anhand der inneren Monologe konstruieren. Nünning und Nünning (2000a, 12) betonen, dass „die Kontrastierung verschiedener Perspektiven in einem Text eine Vorstellung von Komplexität, Mannigfaltigkeit und Widersprüchlichkeit von Wirklichkeitserfahrung“ erzeugt, diese Diagnose lässt sich im Kleinen auch auf die Geschichte von *Nina und Paul* übertragen.

Der Schluss des Hörspiels spielt mit der Grenze zwischen den Gedankenwelten: „Es war der schönste Tag in meinen Ferien, Nina“, sagt Paul, und Nina erwidert: „Bis auf die, die noch kommen“. Im Wegfahren denkt Paul: „Da frage ich mich, hat sie das gesagt, oder habe ich nur gewollt, dass sie das sagt: ‚Bis auf die, die noch kommen‘“ (*Nina und Paul*, 50:54).

Durch die inneren Monologe und das multiperspektivische Erzählen macht Reffert deutlich, dass es bei der Annäherung der Figuren keine richtige oder zentrale Perspektive geben kann, sondern gerade die individuellen Sichtweisen von Bedeutung sind. Gleichzeitig wirken innere Monologe im Hörspiel nicht unnatürlich, es liegt im Gegenteil der Reiz akustischen Erzählens darin, die unterschiedlichen Perspektiven und Erzählebenen zu einem Gesamteindruck zu verbinden.

Leon und Leonie (SWR/WDR 2013): Metaleptisches Erzählen

Die narrative Faktur in *Leon und Leonie* mutet zunächst traditionell an: Ein Erzähler berichtet über Zwillinge, von denen der eine, Leon, eingeschult wird, während seine Schwester Leonie noch ein Jahr warten soll. Narratologisch virulent ist die Situation jedoch, weil der Erzähler erstens den Namen Thilo Reffert trägt und er zweitens mit seinen Figuren über deren Geschichte verhandelt. Gleich nachdem er sich vorgestellt und das Hörspiel anmoderiert hat, interveniert Leonie:

Leonie	Und du, Thilo Reffert, du erzählst unsre Geschichte?
Erzähler	Ja. Also Erzählen im Sinne von Erfinden. Ich erfinde Geschichten.
Leonie	Aber uns gibt es doch.
Erzähler	Ja, jetzt. Ich habe euch ja auch erfunden. (<i>Leon und Leonie</i> , 00:30)

Neben der Entwicklung der Handlung steht also die metafiktionale Reflexion, bei der zwei Barrieren überschritten werden: Einerseits wird die Trennung von Autor und Erzähler aufgehoben, andererseits die erzähllogische Grenze zwischen Erzähler und Figuren, zwischen Extra- und Intradiegeese. Während der Erzähler alles über seine Figuren weiß, ist diesen in der Regel weder bewusst, dass sie Teil einer Geschichte sind noch dass es eine Erzählinstanz gibt. Das Durchbrechen dieser „heilige[n] Grenze zwischen zwei Welten“, „zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“, hat Gérard Genette als „*narrative Metalepse*“ bezeichnet (Genette 1998, 168f., vgl. ausführlicher ders. 2018). Sonja Klimek (2009, 6) fasst unter den Begriff „alle Textstellen, an denen ein Erzähler in das Universum seiner Fiktion hineintritt (d.h. offen legt, dass er den Helden seiner Geschichte *lenkt*, ihn glücklich oder unglücklich werden *lässt*)“.

Der heterodiegetische Erzähler in *Leon und Leonie* gibt sich zunächst als Autor des Textes aus und schmückt sich mit allen Federn nullfokalisiertem Erzählens. Sogar die Gedanken der Zwillinge kann er hören, doch lässt seine Allwissenheit im Laufe der Geschichte merklich nach. Als sich Leon an seinem ersten Schultag einsam fühlt und den Erzähler fragt, ob er nichts tun könne, kontert der: „Ich kann doch nicht in eure Geschichte eingreifen!“ (*Leon und Leonie*, 07:54).

Schließlich irrt er sich sogar in jener Handlung, von der er sagt, er habe sie erfunden. Als er behauptet, Leon werde vom Vater abgeholt, korrigiert Leonie: „Pst, Thilo Reffert, das hast du falsch erfunden. Mama ist noch beim Kongress. Ich hole Leon zusammen mit Papa ab“ (*Leon und Leonie*, 09:22). Leonie berichtigt aber nicht nur solche Quisquilien, sondern möchte auch die grundsätzliche Disposition der Geschichte ändern. Sie will nicht das Kindergartenkind sein, dessen Zwilling Bruder schon eingeschult wurde, auch sie will zur Schule gehen:

- Erzähler Aber das hier ist die Geschichte, in der Leon zur Schule geht und du nicht!
Leonie Ach, lass mich mal machen! (*Leon und Leonie*, 11:22)

Die Titelfiguren lassen es sich nicht gefallen, erzählt und somit gesteuert zu werden. Während Leonie immer stärker in die Handlung eingreift, möchte Leon schließlich aus der Geschichte aussteigen:

- Leon Das war's, ich mache nicht mehr mit.
Erzähler Aber Leon, du bist eine Hauptfigur, du kannst nicht einfach aussteigen.
Leon Und ob. Ich bin raus. Vergiss mich einfach.
Erzähler Aber wie soll ich denn die Geschichte weitererzählen? Die handelt doch von Leon und Leonie!
Leon Daran hättest du vorher denken sollen! (*Leon und Leonie*, 30:39)

Am Schluss muss der Erzähler einsehen, dass sein ursprünglicher Plan nicht aufgegangen ist:

- Leon Erst sollte nur ich zur Schule kommen.
Erzähler Ja, Leon, so hatte ich mir das ausgedacht.
Leonie Aber dann wollte ich auch unbedingt.
Erzähler Ja, Leonie, das war auch noch meine Erfindung. Ich dachte, den Leon, den erwischt die Schulpflicht, und die Leonie, die hat die Lust am Lernen. Aber dann kam alles durcheinander. [...]
Leon Es ist ja gar nichts durcheinandergekommen. Im Gegenteil, wir gehen jetzt gemeinsam zur Schule.
Leonie Ja! Das kommt, weil wir uns irgendwann selbstständig machen. Und unseren eigenen Weg gehen. Unseren eigenen Schulweg! (*Leon und Leonie*, 47:36)

Was zunächst wie ein narratives Vexierspiel wirkt und beim Hören immer wieder für Komik sorgt, lässt sich auch im Kontext der Handlungsentwicklung deuten. Die Diegese gerät aus den Fugen, die Figuren verselbständigen sich, wenden sich gegen den Erzähler respektive Autor, der sie erschaffen hat, und modellieren sich eine eigene erzählte Welt nach ihren Vorstellungen. Während Sonja Klimek (2009, 7) darauf hinweist, dass die Metalepse in der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur oft dazu diene, „dem jungen Leser die phantastische Handlung des Buches plausibel zu machen“, hat der Illusionsbruch hier eher eine aufklärerische Absicht. So wie sich Kinder von ihren Eltern emanzipieren, kommt für literarische

Figuren die narratologische Emanzipation vom allwissenden Erzähler hinzu. Erst wenn diese Autorität gestürzt ist, können die Kinder ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen. „Weißt du, so ist das eben mit Figuren in Geschichten, irgendwann laufen sie von alleine los“ (*Leon und Leonie*, 40:29), kommentiert der Erzähler.

***Fünf Gramm Glück* (DLR 2016): Nicht-menschliche Erzählinstanzen**

Ich liege im Dunkeln. Schon eine Weile. Eine lange Weile! Ich, ich halte ja viel aus, sogar einen Sturz vom Fernsehturm, aber Langeweile... Ich liege in dieser Schublade, es ist zappenduster und still wie – in einer Schublade eben. (*Fünf Gramm Glück*, 00:10)

Bereits der erste Satz des Hörspiels *Fünf Gramm Glück* gibt Rätsel auf: Wer ist dieses Ich, das einen Sturz vom Fernsehturm überlebt, in einer Schublade liegt und in menschlicher Sprache spricht? Auch das Sounddesign des *cold open*, ein Mischklang aus Musik und Geräusch, unterlegt mit starkem Halleffekt, bietet keine Anhaltspunkte, um die Szene zu situieren. Erst der mit der Fortsetzung der Figurenrede verwobene Vorspann und insbesondere der Untertitel schaffen Orientierung:

Ansage	<i>Fünf Gramm Glück</i>
Zaocan	Hallo, ist da jemand? Nein. Da ist niemand, ich frage seit Wochen. Aber wenn da jemand wäre, wenn, ein Topfdeckel vielleicht, eine Rouladennadel oder eine andere Brotdose, dann könnte ich meine Lebensgeschichte erzählen!
Ansage	<i>Die Lebensgeschichte einer Brotdose, erzählt von ihr selbst.</i>
Zaocan	Ich habe viel erlebt. Vielleicht mehr als je eine Brotdose zuvor! (<i>Fünf Gramm Glück</i> , 00:45)

Nicht nur Menschen können als Erzähler fungieren, auch Tiere, Spielzeuge oder sonstige Gegenstände kommen als Erzählinstanzen in Betracht. Solche *non-human narrators* können unterschiedliche Wirkung haben:

Non-human narrators prompt readers to project human experience onto creatures and objects that are not conventionally expected to have that kind of mental perspective (in other words, readers 'empathize' and 'naturalize'); at the same time, readers have to acknowledge the otherness of non-human narrators, who may question (defamiliarize) some of reader's assumptions and expectations about human life and consciousness. (Bernaerts et al. 2014, 69).

Dieses Spannungsfeld von Empathie und Verfremdung lässt sich auch in Refferts Hörspiel nachweisen. Empathie entsteht gleich zu Beginn, wenn Herstellung und Transport der biographierten Brotdose von Asien nach Europa geschildert werden, sie bekommt den Namen Zaocan und wirkt insgesamt – auch weil das Bild der erzählenden Brotdose nur im Kopf der Hörerinnen und Hörer entsteht und nicht visuell dargestellt werden muss – anthropomorph.

Verfremdungseffekte werden hingegen erzeugt, wenn die Brotdose den banalen Vorgang ihrer Säuberung in der Spülmaschine als lebensbedrohliches Abenteuer im Stil einer Schiffskatastrophe erzählt. Mit der Verfremdung korrespondiert die Komik, etwa wenn die Brotdose über Ostern und Weihnachten spricht und dabei jenseits aller religiösen Bedeutung nur den unterschiedlichen Doseninhalt im Blick hat, sodass sie von der „große[n] Eierfeier“ und dem „Schockfigurenfest im Winter“ (*Fünf Gramm Glück*, 11:16) berichtet. Aus der Sicht Zaocans gehören darüber hinaus der Geburtstag „seines Kindes“ und die Sommerferien nicht zu den Höhepunkten im Schuljahr, sondern werden im Gegenteil als Phasen der Langeweile und Sinnlosigkeit wahrgenommen, weil eine Brotdose dann unbenutzt bleibt. Schließlich werden auch der Akt ihrer Namensgebung und die damit verbundene Individuation als Missverständnis desavouiert, wenn eine andere Brotdose, die des Chinesischen mächtig ist, lachend erläutert: „Zaocan ist kein Name. Zaocan bedeutet Frühstück. Die Arbeiter rufen es, wenn sie Frühstück machen“ (*Fünf Gramm Glück*, 29:13).

Die Attraktivität der nicht-menschlichen Erzählinstanz liegt in der ungewöhnlichen Sichtweise, die eine humoristische Wirkung erzeugt, indem sie einen Alltagsgegenstand in einem neuen und unerwarteten Licht erscheinen lässt. Dabei werden menschliche Verhaltensweisen und scheinbare Selbstverständlichkeiten durch den irritierenden Perspektivwechsel infrage gestellt.

Fazit

Braucht das Hörspiel einen Erzähler? Sollte der Plot nicht komplett in Dialoge aufgelöst werden und fungieren nicht Geräusch, Musik, Stimme, Stille oder die studio-technische Bearbeitung im Hörspiel als narrative Elemente, die eine Erzählinstanz ersetzen können? Kompensiert der Erzähler lediglich das vermeintliche Fehlen des Visuellen, übernimmt er nur „die Generierung raum-zeitlicher Konstituenten der Geschichte, stellt das Figurenpersonal vor und beschreibt den Handlungsverlauf“ (Mahne 2007, 104), könnte man ihn sicher eliminieren. Dennoch greift Angelika Böckelmanns (2002, 64) Urteil zu kurz, wenn sie den „Einsatz eines Erzählers in diesem Genre als fragwürdig“ kritisiert, weil „das Hörspiel nicht epischen Charakters ist“. Auch die von Peter Schaarschmidt abgeleitete Klassifizierung „als ‚Notbehelf‘ [...], der dann zum Einsatz kommt, wenn kreative Lösungen, hörspielspezifische Mittel einzusetzen, fehlen“ (ebd.), übersieht, dass gerade im experimentellen Spiel mit Erzählinstanzen ein durchaus kreatives Potential dieser Kunstform liegt. Es geht also nicht um die Frage, ob, sondern vielmehr wie eine Erzählinstanz eingesetzt wird.

Während in kommerziellen Hörspielserien wie *Die drei ???* häufig eine Art statischer Ansager dominiert, reagiert das stärker literarästhetisch orientierte Kinderhörspiel auf narrative Entwicklungen, die sich auch in der neueren Kinder- und Jugendliteratur finden. In diesem Zusammenhang urteilt Kaspar H. Spinner bereits im Jahr 2000: „Immer interessanter sind in den letzten Jahrzehnten auch die Erzählweisen geworden“, dabei hebt er beispielsweise die „raffinierte perspektivische Gestaltung“ hervor (Spinner 2000, 16).

Wenn in der Hörspieladaption zu Paul Maars *Herr Bello und das blaue Wunder* (WDR 2006) multiperspektivisch erzählt wird, in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (WDR 2014) ein intradiegetischer Erzähler und eine extradiegetische Erzählerin auftauchen, wenn die Maus in dem Hörspiel nach Torben Kuhlmanns Bilderbuch *Lindbergh* (hr 2015) mit dem Verfasser sowie dem Illustrator metaleptisch in Kontakt tritt oder die Titelfigur in Henrik Albrechts Orchesterhörspiel *Alice im Wunderland* (NDR 2010) mit den Instrumentalisten über die Musik im Hörspiel verhandelt, dann zeigt sich, dass Erzählinstanzen keinesfalls Notlösungen sind. Im Gegenteil lässt sich an den immer neuen Variationen ablesen, dass sie zu den konstitutiven Elementen akustischen Erzählens gehören. Werner Klose (1977, 154) geht sogar davon aus, dass sich in „der Funktion des Erzählers [...] der formale Reichtum des Hörspiels“ offenbare.

Das Spiel mit Erzählinstanzen erzeugt ganz unterschiedliche Effekte: Ungewöhnliche Erzähltechniken wie die Metalepse sind zunächst auf Überraschung oder Komik hin angelegt, verweisen aber auch auf den besonderen fiktionalen Status einer Produktion und machen die literarische Konstruktion bewusst. Besonders anspruchsvoll sind jene Erzähl(er)-Experimente, die die äußerliche Wirkung mit einer inneren Notwendigkeit im Sinne der psychologischen Verdichtung oder interpretatorischen Erweiterung verbinden. Denkbar ist auch, dass solche „Verfahren einen ‚Verfremdungseffekt‘ hervorrufen“ und die Rezipientinnen und Rezipienten – wie im Epischen Theater Bertolt Brechts – aus ihrer „naiven Identifikationshaltung herausreißen und [...] zu einer kritisch-distanzierten Haltung gegenüber dem Kunstwerk befähigen“ (Klimek 2010, 47).

Diese Funktionen lassen sich auch auf den Hörspielkosmos Thilo Refferts übertragen: Wenn das multiperspektivische Erzählen den Blick ins Innere von Nina und Paul ermöglicht, die Emanzipation von Leon und Leonie sich auch auf die Instanz des Erzählers erstreckt oder die Sicht einer Brotdose das Alltagswissen der Hörerinnen und Hörer torpediert, dann kann man den Produktionen ästhetische Komplexität attestieren. Und das hier exemplarisch erläuterte Spiel mit Erzählinstanzen scheint sich auch in Refferts neuesten Arbeiten fortzusetzen, wenn in *Faustinchen* (SWR 2017) die Figur des Mephisto mit dem Hörspielregisseur über die richtige Form eines *Faust*-Hörspiels für Kinder disputiert oder der Ich-Erzähler in *Der Fußballgott* (DLR 2019) in eine Zeitschleife gerät. „[B]loße Informationsvergabe erzeugt Langeweile“, sagt Reffert und lenkt das Ohrenmerk nicht nur auf das Was, sondern vor allem auf das Wie des Erzählens.

Primärliteratur und -medien

- Reffert, Thilo (2010): Nina und Paul. Mit Illustrationen von Jörg Mühle. Little Tiger: Gifkendorf.
 Reffert, Thilo (2011): Nina und Paul (DLR) Regie: Judith Lorentz.
 Reffert, Thilo (2013): Leon und Leonie (SWR/WDR) Regie: Robert Schoen.
 Reffert, Thilo (2016): Fünf Gramm Glück (DLR) Regie: Beatrix Ackers.

Sekundärliteratur

- Bernaerts, Lars / Caracciolo, Marco / Herman, Luc / Vervaeck, Bart: The Storied Lives of Non-Human Narrators. In: Narrative 22 (2014) H. 1, 68-93.
 Böckelmann, Angelika (2002): Hörspiele für Kinder. Kinderliteratur als Vorlage für Hörspiele. Otfried Preußler als Autor. Bewertungskriterien. Oberhausen: Athena.
 Genette, Gérard (1998): Die Erzählung. Übers. v. Andreas Knop. 2. Aufl. München: Fink.
 Genette, Gérard (2018): Metalepse. Übers. v. Monika Buchgeister. Wehrhahn: Hannover.
 Hofmann, Regina (2010): Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane. Peter Lang: Frankfurt/Main.
 Huwiler, Elke (2005): Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst. Paderborn: mentis.
 Klimek, Sonja: Die Metalepse in der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur. Ein paradoxes Erzählphänomen im Zeitalter der Medialisierung. In: juli. Zeitschrift für internationale Kinder- und Jugendliteraturforschung (2009) H. 1, 5-22.
 Klimek, Sonja (2010): Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn: mentis.
 Klose, Werner (1977): Didaktik des Hörspiels. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam.
 Mahne, Nicole (2007): Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
 Mildorf, Jarmila: Hörfunk. In: Matías Martínez (Hg.) (2017): Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, 63-65.
 Nünning, Vera / Nünning, Ansgar: Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität. In: dies. (Hgg.) (2000a): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT, 3-38.
 Nünning, Vera / Nünning, Ansgar: Multiperspektivität aus narratologischer Sicht: Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. In: dies. (Hgg.) (2000b): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT, 39-77.
 Reffert, Thilo / Wicke, Andreas (2018): Interview. URL: <http://kinderundjugendmedien.de/index.php/interviews/2401-interview-mit-thilo-reffert>
 Rohrbeck, Oliver / Denke, Matthias (2007): „Ich greife oft zu Büchern“. Interview. URL: <http://www.lesen-in-deutschland.de/html/content.php?object=journal&lid=696>
 Schwitzke, Heinz (1963): Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
 Spinner, Kaspar H.: Vielfältig wie nie zuvor. Stichworte zur aktuellen Kinder- und Jugendliteratur und ihrer Didaktik. In: Praxis Deutsch 27 (2000) H. 162, 16-20.

Dr. Andreas Wicke ist Dozent für Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik am Institut für Germanistik der Universität Kassel. Lehr- und Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Literatur der Wiener Moderne, Literatur und Musik, Zeitgenössisches Theater, Hörspiel und Hörspiellidaktik, Intertextualität und Intermedialität im Literaturunterricht sowie Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur: wicke@uni-kassel.de