

# Musik als Mittel der Dramaturgie

Hörspielmusik für Kinder und Jugendliche Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre

Diplomarbeit des Studienganges Diplommusiklehrer am Hamburger  
Konservatorium

Vorgelegt von Nicolas Haaf

Betreut durch Dr. Eberhard Müller-Arp

Hamburg, 1. Februar 2003

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort: Die drei ??? und die unauslöschlichen Jugendeindrücke	3
Einleitung	4
Am Anfang war der Äther. Eine kurze Geschichte des (Kinder-)Hörspiels: Von Edison bis EUROPA	5
1. 1877 – 1945	6
2. 1945 – Ende der 1970er Jahre	8
Die drei ??? und der rätselhafte Erfolg	10
Die drei ??? und der Super-Papagei	13
Handlungsablauf „Die drei ??? und der Super-Papagei“	15
Ergebnisse der Analyse des dramaturgischen Einsatzes von Musik beim „Super-Papagei“	20
Die verwendeten akustischen Phänomene im „Super-Papagei“	20
Untermalung	20
Überleitungen, „akustische Drehbühne“	21
„Leitmotive“	22
Musikalische Kontraste	23
Zusammenfassung	25
Anhang:	
Ein Interview mit dem „schreienden Wecker“	29
Bibliographie	38

Vorwort:

Die drei ??? und die unauslöschlichen Jugendeindrücke

Irgendein Sommertag Anfang der 1980er Jahre in einem Einfamilienhaus eines Hamburger Vororts. Im Kinderzimmer dieses Hauses kauern in der unteren Etage eines Kinderhochbetts meine Schwester und ich. Einander fest umklammernd starren wir mit furchtsam aufgerissenen Augen auf den vor dem Bett liegenden Kassettenrecorder. Dasjenige, was uns so in Furcht zu versetzen scheint, ertönt aus eben diesem Recorder: „Huarrrr, huarrrr ...“ brüllt eine Männerstimme, begleitet von einem treibenden Schlagzeugbeat.

20 Jahre später: Ich sitze am Rechner des Musikwissenschaftlichen Instituts Hamburg und recherchiere im Internet für diese Diplomarbeit. Ein weiterer Student beginnt, den neben mir stehenden Kopierer zu benutzen. Zwischen mir und dem Studenten entspannt sich eine Unterhaltung, da ich zwangsweise nichts zu tun habe, weil die Internet-Ausdrucke mal wieder auf sich warten lassen. Ich erwähne das Thema meiner Diplomarbeit – schlagartig ändert sich der Gesichtsausdruck desjenigen Studenten, und er unterbricht meine Ausführungen, indem er die „Drei ???“-Titelmelodie mit leuchtenden Augen anstimmt: „Dipn-de-dah ... dip-dah ... dipn-de-dah ...“

Es gibt Dinge, die vergißt man nicht. So ging es mir beim ersten Hören einer Folge der Jugendhörspielserie „Die drei ??? und der tanzende Teufel“. Ich werde nie den unglaublichen Schreck vergessen, wie ich vor Spannung mitfiebernd auf meinem Bett saß und der Kasette zuhörte, als den drei Hobby-Detektiven, welche sich die „Drei ???“ (sprich: Die drei Fragezeichen) nennen, in dem Hörspiel ein Bösewicht in einem Teufelskostüm über den Weg lief, der nicht nur die drei Detektive, sondern auch mich als damals Siebenjährigen fast zu Tode erschreckte.

Daß ich nicht alleine mit meinem Faible für die „Drei ???“ dastand, wurde mir bei meiner Recherche verdeutlicht: Die oben geschilderte Begebenheit im Musikwissenschaftlichen Institut wiederholte sich mehrmals mit unterschiedlichen, mir teilweise wirklich fremden Personen, denen ich von meiner Arbeit erzählte. Mich haben diese Reaktionen in meinem Vorhaben bestätigt, über den dramaturgischen Einsatz von Hörspielmusik bei den „Drei ???“ zu schreiben. In dieser Arbeit geht es also nicht primär um die Musik der „Drei ???“ an sich, sondern um die Frage, welche Funktion die Musik im Zusammenhang mit Text und Geräuschen erfüllt, was an Fallbeispielen der Folge „Die drei ??? und der Super-Papagei“ verdeutlicht werden soll.

Mein herzlicher Dank gilt allen an dem Zustandekommen dieser Arbeit Beteiligten: Prof. Dr. Andreas Beurmann, Johannes Borel, Almut Braun, Heikedine Körting-Beurmann, Nils Kolonko, Dr. Eberhard Müller-Arp, Hans Oberländer, Patrick Pföß, Malte Thießen, Martin Ulleweid und den Betreibern der Website <http://www.rocky-beach.com/>

## Einleitung

Diese Arbeit untersucht vordergründig eine Folge der Jugendhörspielserie „Die drei ??? und der Super-Papagei“ auf die Frage hin, was die verwendete Hörspielmusik zum dramaturgischen Ablauf beiträgt; indirekt sollen aber auch Gründe für den anhaltenden Erfolg dieser Serie erklärt werden. Den Schwerpunkt dieser Arbeit bildet deshalb das kommerzielle Kinder- und Jugendhörspiel.

In einer historischen Abhandlung soll zunächst versucht werden, das Hörspiel als Gattung zu erklären, um dann vor allem das Kinder- und Jugendhörspiel in seiner Entwicklung von den Anfängen in den 1920er Jahren bis zum Ende der 1970er Jahre darzustellen. Hierbei wird ausdrücklich auf die Plattenfirma Miller International und dessen Kinder- und Jugendhörspiellabel EUROPA eingegangen, da bei EUROPA die „Drei ???“ erschienen sind.

Die darauffolgenden Erläuterungen zu dem Phänomen der „Drei ???“ und der ausgewählten Folge „Die drei ??? und der Super-Papagei“ leiten den Hauptteil der Arbeit ein: die Hörspielanalyse, in welcher zunächst die Handlung des „Super-Papagei“ nach den Musikeinsätzen aufgegliedert wird. Die so ermittelten Gestaltungsprinzipien werden an markanten Beispielen erläutert.

Abschließend sollen die Ergebnisse der Untersuchungen zu dem „Super-Papagei“ mit Erkenntnissen des Kapitels über die Geschichte des Kinder- und Jugendhörspiels zusammengefügt werden.

Alle Ausführungen über die Geschichte des Kinder- und Jugendhörspiels und insbesondere der „Drei ???“ beziehen sich auf die BRD, insofern es nicht anders im Text erwähnt wird.

Im Anhang dieser Arbeit befindet sich ein Interview mit Frau Heikedine Körting-Beurmann, der Produzentin der „Drei ???“, und Herrn Prof. Dr. Andreas Beurmann, dem Mitbegründer von Miller International.

## Am Anfang war der Äther

### Eine kurze Geschichte des (Kinder-)Hörspiels: Von Edison bis EUROPA

Am späten Nachmittage war es erst, daß Zarathustra, nach langem, umsonstigen Suchen und Umherstreifen, wieder zu seiner Höhle hereinkam. Als er derselben gegenüberstand, nicht zwanzig Schritt mehr von ihr ferne, da geschah das, was er jetzt am wenigsten erwartete: von neuem hörte er den großen *Notschrei*. Und, erstaunlich! diesmal kam derselbige aus seiner eigenen Höhle. Es war aber ein langer vielfältiger seltsamer Schrei, und Zarathustra unterschied deutlich, daß er sich aus vielen Stimmen zusammensetzte: mochte er schon, aus der Ferne gehört, gleich dem Schrei aus einem einzigen Munde klingen. Da sprang Zarathustra auf seine Höhle zu, und siehe! welches Schauspiel erwartete ihn erst nach diesem Hörspiele!<sup>1</sup>

Eine Antwort auf die Frage zu geben, was eigentlich das Hörspiel genau ist, ist gar nicht so einfach, denn je nach Blickwinkel kann man das Hörspiel aus literarischer, dramatischer oder technischer Sicht definieren. Man könnte vom Hörspiel also als „akustisches Buch“, „imaginäres Theater“ oder „Kino im Kopf“ sprechen.

Der Hörspieldramaturg Werner Klippert formuliert seine Antwort auf die Frage nach der Essenz des Hörspiels folgendermaßen:

„Will man wirklich wissen, was es mit dem Hörspiel auf sich hat, wird man von seiner eigentlichen Grundlage ausgehen müssen. Und das sind nicht Gattungen der Literaturgeschichte [...], sind nicht Nachbarkünste, die mit der Technik aufkamen wie Film- und Fernsehspiel, ist auch nicht die instrumentale Klangkunst der Musik, sondern das sind das elektroakustische Medium und die Elemente Ton und Geräusch, Wort und Stimme.“<sup>2</sup>

Was Klippert hier mit „elektroakustische[m] Medium“ meint, deutet auf die Tatsache hin, daß das Hörspiel eine Kunstform ist, die auf technischen Erfindungen im Bereich der Schallaufzeichnung und Klangwiedergabe beruht; soll heißen, die Entwicklungen auf diesem Gebiet ab Ende des 19. Jahrhunderts sind zwingende Voraussetzungen gewesen, daß so etwas wie das Hörspiel überhaupt entstehen konnte.

Der Geschichte des Hörspiels kann man sich auf zwei Weisen nähern: Es gibt zum einen die ästhetische Sichtweise, welche die Frage nach den verschiedenen Hörspieltypen beleuchtet, welche sich mit den Textvorlagen und deren dramaturgischer Gestaltung auseinandersetzt und welche nicht zuletzt die Frage nach der Einbindung von Musik im Hörspielkontext aufgreift. Wie oben schon angedeutet, gibt es zum anderen den sich mit der Geschichte der Tonträger und des Rundfunks sowie deren Industrie auseinandersetzenen Blickwinkel. Auf diesen beiden Sichtweisen beruht das folgende Kapitel, wobei die technisch-ökonomische bevorzugt wird.

Die Darstellung der Hörspiel-Entwicklung verzeichnet bewußt einige Brüche, da der Schwerpunkt der Arbeit auf kommerziellen Kinder- und Jugendhörspielen

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, 1976, S. 280

<sup>2</sup> Werner Klippert, Elemente des Hörspiels, Stuttgart 1977, S. 7

liegt, was zur Folge hat, daß die Ausbildung von Facetten des Hörspiels weggelassen wird.

## 1. 1877 – 1945

Die Geburt des Hörspiels fällt in die Zeit der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts, als die „Mutter“ des Hörspiels, der Rundfunk, selbst noch in den Kinderschuhen steckte. Als das deutsche Rundfunkwesen nach Gehversuchen auf dem Gebiet der militärischen Nutzung während des 1. Weltkriegs sich ab 1923 zu etablieren begann,<sup>3</sup> gab es noch keine einheitliche Bezeichnung für das, was am 15. Januar 1924 zum ersten Mal im europäischen Rundfunk zu hören war: Die BBC strahlte an diesem Tag den Einakter „A Comedy of Danger“ von Richard Hughes aus. Die Möglichkeit, eine Geschichte in verteilten Rollen mit den dazu passenden Geräuschen und der entsprechenden Musik einer breiten Hörerschaft zukommen zu lassen, nannte man zunächst „Sendungsspiel“ oder „Funkdrama“, bis im August 1924 der Begriff „Hörspiel“ von dem Redakteur Hans S. von Heister gefunden wurde.<sup>4</sup> Der Ausdruck „Hörspiel“ fällt wiederum zum allerersten Mal, glaubt man dem Autoren Heinz Schwitzke, in dem Werk „Also sprach Zarathustra“ des Philosophen Friedrich Nietzsche.<sup>5</sup> Es ist an dieser Stelle sinnvoll zu erwähnen, daß ungefähr in demselben Zeitraum, in dem „Also sprach Zarathustra“ entstand, zwischen 1883 und 1885,<sup>6</sup> der amerikanische Erfinder Thomas Alva Edison 1877 den ersten Phonographen bauen ließ, der Vorläufer des Grammophons, aus welchem wiederum die Schellack- und Vinylschallplatte mit der dazugehörigen Technik entwickelt wurde.<sup>7</sup> Oberlin Smith ersann 1888 eine gedankliche Variante des Phonographen, „er dachte an Stahlröhre oder mit Stahlstaub durchsetzte Fäden als Tonträger“.<sup>8</sup> Aus diesen zunächst wohl theoretischen Ansätzen wurde der spätere Gegenpol zur Tonaufzeichnung in Plattenform, nämlich das Tonband, welches aber erst ab 1928 technisch vervollkommen wurde.<sup>9</sup>

Der oben schon erwähnte im Januar 1924 von der BBC gesendete Einakter „A Comedy of Danger“ gilt als das erste europäische Hörspiel, dessen Handlungsort geschickterweise von Hughes in das Dunkel eines Bergwerkstollens gelegt wurde. Das gab ihm die Möglichkeit, die sprachliche Darstellung optischer Sinneseindrücke wegzulassen.<sup>10</sup> Zur gleichen Zeit entstand in Deutschland eine blühende Hörspiellandschaft, die zunächst eher aus lesungsartigen Sendungen bestand, dann aber um Adaptionen von Klassikern wie Goethes „Faust“ und die ersten wirklich für den Rundfunk geschriebenen Stücke erweitert wurde.<sup>11</sup> Hans Flesch, seit 1923

---

<sup>3</sup> Aribert Stachowiak, Gleiche Stelle – Gleiche Welle, Frankfurt a. M. 1993, S. 12–16

<sup>4</sup> Heinz Schwitzke, Das Hörspiel, Köln/Berlin 1963, S. 46

<sup>5</sup> *Ib.*

<sup>6</sup> Die Angaben zur Entstehung von „Also sprach Zarathustra“ sind der Kurzbeschreibung dieses Werkes am Anfange der verwendeten Ausgabe entnommen (siehe Fußnote 1).

<sup>7</sup> Jürgen Kulle, Ökonomie der Musikindustrie, Frankfurt a. M. 1998, S. 7–14

<sup>8</sup> *Ib.*, S. 14

<sup>9</sup> *Ib.*

<sup>10</sup> Heinz Schwitzke, Das Hörspiel, S. 49

<sup>11</sup> *Ib.*, S. 52–56

Geschäftsführer des Frankfurter Senders,<sup>12</sup> wird nachgesagt, das allererste deutsche Hörspiel, „Zauberei auf dem Sender“, verfaßt zu haben, das ebenfalls 1924, dem Jahr von Hughes' Uraufführung, gesendet wurde und schon mit technischen Spielereien experimentiert haben soll.<sup>13</sup> Ebenfalls 1924 bekommen die ganz jungen Hörer auch ihre eigenen Sendungen wie den „Funkheinzemann“ oder „Kapitän Funk“.<sup>14</sup> Als eines der ersten Kinderhörspiele gilt „Radau um Kasperl“, geschrieben von Walter Benjamin, der von 1928 bis 1932 im deutschen Rundfunk tätig war. In diesem Hörspiel werden nicht nur Geräusche eingesetzt, sondern Kasperl meldet im Laufe der Handlung seiner Frau über ein Rundfunkstudio, daß er sich verspätet; Benjamin hat also die Situation einer „Sendung in einer Sendung“ geschaffen, ähnlich dem Film im Film.<sup>15</sup> Es gab zu dieser Zeit auch schon die ersten Kinderhörspiele auf Schellack-Platten: „Zu den Raritäten gehörten Märchenschallplatten. Sie mußten wegen der begrenzten Zeit (maximal 2½ Minuten) stark gekürzt und vom Erzähler so schnell wie möglich heruntergerasselt werden.“<sup>16</sup>

Man bemerkt auch schon in der ersten Zeit des Rundfunks eine große Spielfreude, die damals verfügbaren technischen Möglichkeiten eines Hörspiels auszureizen – allerdings unter Live-Bedingungen: Für das Hörspiel „SOS rao rao Foyn – Krassin rettet Italia“ „mußte der jeweilige Instrumentalist/Geräuschemeister – hier Pauke und Donnerblech, die das Stampfen eines Schiffes darstellen – durchgehend spielen.“<sup>17</sup>

Schon in den Anfangstagen des Hörspiels wurde Musik zum Einleiten und Ausklingen benutzt, ebenso zur Untermalung der Geschehnisse:<sup>18</sup> als Beispiel sei hier das Hörspiel „Die verhexte Stunde“ genannt, geschrieben von Ernst Bingolf mit der Musik von Walter Goehr. Dieses Werk versucht besonders drastisch die düstere Stimmung am Vorabend des Nationalsozialismus einzufangen. Die in dem Hörspiel benutzten Instrumente leisten dazu ihren Beitrag, indem sie unter anderem die Initialen Adolf Hitlers, a und h, als zu spielende Töne benutzen. Ebenfalls bemerkenswert ist das Aufnahmedatum 28.6.1932,<sup>19</sup> ein halbes Jahr vor der Macht ergreifung Hitlers und zwei Monate bevor unter dem damaligen Reichskanzler der Weimarer Republik, Franz von Papen, der deutsche Rundfunk „gesäubert“ wurde, und man Hörspielpioniere wie Hans Fleisch aus ihren Positionen drängte.<sup>20</sup>

Auch bis heute noch bekannte Komponisten wie Werner Egk, Paul Hindemith und Paul Dessau haben in der „erste[n] große[n] Hörspielzeit“<sup>21</sup> (laut „Reclams Hörspielführer“ von 1929 – 1932) in Zusammenarbeit mit Hörspielautoren Musiken zu Hörspielen geschrieben.<sup>22</sup> Zu namhaften Schriftstellern und Dramatikern, die sich

---

<sup>12</sup> *Ib.*, S. 47

<sup>13</sup> Klippert, S. 5

<sup>14</sup> Ida Pöttinger, „Fernsehen darf ich nicht immer, aber Kassettenhören schon“, Freiburg 1992, S. 9f.

<sup>15</sup> *Ib.*, S. 10

<sup>16</sup> R. Krenzer, Kinder hören Schallplatten, Ravensburg 1974, S. 11; zitiert in: Erika Funk-Hennigs, Zum massenmedialen Musikangebot im Bereich von Kinderschallplatte und -cassette; in: Günter Kleinen (Hg.), Kind und Musik, 1984, S. 179

<sup>17</sup> Christiane Timper, Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte, Berlin 1990, S. 24

<sup>18</sup> *Ib.*, S. 33

<sup>19</sup> *Ib.*, S. 40

<sup>20</sup> *Ib.*, S. 19

<sup>21</sup> Heinz Schwitzke (Hg.), Reclams Hörspielführer, Stuttgart 1969, S. 7

<sup>22</sup> Timper, S. 44

mit dem Hörspiel auseinandergesetzt haben, zählen Bert Brecht und Erich Kästner.<sup>23</sup>

An dieser Stelle soll das Radiohörspiel verlassen werden, welches während der Nazi-Diktatur als gleichgeschaltete Kunstform weitergeführt wurde.<sup>24</sup> Nach dem 2. Weltkrieg kam sogar ein neuer Impuls hinzu: das sogenannte „Neue Hörspiel“, eine Art Experimentierfeld, bei dem man die Möglichkeiten der sich entwickelnden elektronischen Musik und den Strömungen der Nachkriegsliteratur zu verbinden versuchte.<sup>25</sup> Natürlich existiert auch das Kinder- und Jugendhörspiel im Rundfunk nach Ende des 2. Weltkrieges weiter, führt aber gemessen an dem seither entstandenen Markt für Kinderhörspiele ein Schattendasein.<sup>26</sup>

## 2. 1945 – Ende der 1970er Jahre

Das Augenmerk soll sich nun auf die sich nach 1945 entwickelnde Tonträger- und Musikindustrie richten, die für die Verbreitung von kommerziellen Kinder- und Jugendhörspielen von unabdingbarer Bedeutung war. Es sei an dieser Stelle erwähnt, daß die Geschichte der Tonträgerindustrie natürlich nicht erst ab dem 2. Weltkrieg einsetzt, da mit Edisons Bau des Phonographen 1877 dieser auch sofort kommerziell genutzt wurde<sup>27</sup> – der Grundstein dieser Branche war also gelegt.

Den Anfang machte 1948 die oben schon erwähnte Vinyl-Langspielplatte (LP), die mit der bis heute gültigen Umdrehungsgeschwindigkeit von 33 1/3 Umdrehungen pro Minute von der amerikanischen Firma Columbia auf den Markt gebracht wurde und pro Schallplattenseite bis zu 23 Minuten abspielen konnte.<sup>28</sup> Ein Jahr später waren Tonband-Aufnahmegeräte, die in den dreißiger Jahren in Deutschland entwickelt wurden,<sup>29</sup> in amerikanischen Studios Standard.<sup>30</sup> Man war ab diesem Zeitpunkt in der Lage, Aufnahmen auszubessern und zu bearbeiten; damit war die Möglichkeit gegeben, ein von dem Live-Moment des Einspielens oder Einsprechens unabhängiges Produkt herzustellen. 1955 erfuhr die Aufnahmetechnik einen erneuten Entwicklungsschub, als das amerikanische Unternehmen RCA mit Stereo-Aufzeichnungen anfang.<sup>31</sup>

„1958 begannen die Deutsche Grammophon (DGG) und die Telefunken Decca mit der Produktion von Kinderschallplatten. Aus Kostengründen stellten diese Firmen zunächst Schallplatten her, die auf Vorlagen zurückgingen und deren Verfasser schon über 50 Jahre tot waren, um Urheberrechtsanteile einzusparen. Darüberhinaus bot man den Eltern als den eigentlichen Käufern von Kinderschallplatten möglichst bekanntes Material, da der Bekanntheitsgrad größere Verkaufschancen bot.“<sup>32</sup>

---

<sup>23</sup> Schwitzke, Reclams Hörspielführer, S. 7

<sup>24</sup> Siehe auch: Reinhard Döhl, Das Hörspiel zur NS-Zeit, Darmstadt 1992

<sup>25</sup> Siehe auch: Reinhard Döhl, Das Neue Hörspiel, Darmstadt 1992

<sup>26</sup> Siehe auch: Pöttinger, S. 25

<sup>27</sup> Kulle, S. 7f.

<sup>28</sup> *Ib.*, S. 12

<sup>29</sup> *Ib.*, S. 14

<sup>30</sup> *Ib.*

<sup>31</sup> *Ib.*, S. 12f.

<sup>32</sup> Funk-Hennigs, S. 179



Das Tonband war erst 1963 in seiner Abwandlung zur Musikkassette (MC) für große Käuferschichten besser zu bedienen. Die MC als Innovation des Phillips-Konzerns gewann unter anderem auch durch Weiterentwicklung der Klangwiedergabe – 1965 erfand R.M. Dolby (USA) das nach ihm benannte Rauschunterdrückungssystem – und Erfindungen wie dem Walkman 1979 an so großem Zuspruch,<sup>33</sup> daß die Musikkassette die Langspielplatte bis Ende der 1980er Jahre in den Verkaufszahlen überholte.<sup>34</sup>

Da der im Titel der Arbeit schon erwähnte Themenschwerpunkt auf dem Zeitraum Ende der siebziger bis Anfang der achtziger Jahre liegt, wird an dieser Stelle die Entwicklung und Einführung der CD ausgelassen, welche natürlich auch ihren Anteil am Rückgang der LP hat.

Wesentlich in diesem Zusammenhang ist die Anfang der sechziger Jahre aus einer deutsch-amerikanischen Kooperation entstandene Plattenfirma Miller International,<sup>35</sup> die unter dem Label EUROPA ab 1965 Kinderhörspiele zu dem damals sensationell günstigen Preis von 5 DM pro Schallplatte verkaufen konnte, welche zu der Zeit in der Regel bei einem Stückpreis von 20 DM lagen.<sup>36</sup> 1975 folgte dann die MC<sup>37</sup> mit dem „Einheits-Billig-Preis von 6,- DM“.<sup>38</sup> Das Erfolgskonzept von Miller International hat laut Harald A. Kirsten, dem Geschäftsführer derselbigen Firma, einen weiteren Grund: „Erstmals sind Schallplatten nicht nur im Fachgeschäft zu haben, sondern im Kaufhaus, im Supermarkt, an großen Kiosken.“<sup>39</sup> Miller International hatte sich so eine wesentlich größere Käuferschicht zugänglich gemacht. 1970 begann EUROPA sich von der gängigen Praxis, lizenzfreie Vorlagen für Hörspiele zu übernehmen, zu lösen und nur noch für EUROPA entwickelte Geschichten zu produzieren – so wie „Hui Buh – Das Schloßgespenst“.<sup>40</sup> Aufgrund dieser Firmenpolitik gehört EUROPA zu den führenden Anbietern von kommerziellen Kinderhörspielen: 1978 bediente EUROPA ein Viertel des Marktes in der BRD.<sup>41</sup>

Bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Untersuchung der Arbeit anfängt, hat sich das Kinder- und Jugendhörspiel in mehreren Medien etabliert: im Rundfunk, auf der LP und auf der Musikkassette – letztere gerade weil, wie Ida Pöttinger richtig feststellt, sie für Kinder am leichtesten zu handhaben ist und deshalb in diesem Bereich eine hohe kommerzielle Durchschlagskraft hat.<sup>42</sup> Für Kinder- und Jugendhörspielproduktionen ist die MC deshalb das Medium geworden.

---

<sup>33</sup> Kulle, S. 15

<sup>34</sup> Ralf Schulze, Die Musikwirtschaft, Hamburg 1996, S. 70

<sup>35</sup> Miller International Schallplatten GmbH, Die Miller-Story, Quickborn 1986, S. 10–15

<sup>36</sup> *Ib.*, S. 20f.

<sup>37</sup> Miller International, S. 37

<sup>38</sup> Funk-Hennigs, S. 180

<sup>39</sup> Miller International, S. 20f.

<sup>40</sup> *Ib.*, S. 23

<sup>41</sup> Funk-Hennigs, S. 181

<sup>42</sup> Pöttinger, S. 18

## Die drei ??? und der rätselhafte Erfolg

Dies ist wirklich ein spezialgelagerter Sonderfall.<sup>43</sup>

Wie kann es sein, daß eine Jugendhörspielserie längst erwachsene Menschen zu höchsten Verzückungen führt? Gewiß, jede Generation hat wohl gemeinsame Kindheitserlebnisse in Form von Karl-May-Büchern oder frühen Disney-Filmen, aber ist das eine ausreichende Erklärung? Gibt es vielleicht belegbare Ursachen, an denen man den Erfolg dieser Krimi-Hörspielreihe erkennen kann? Kann man z.B. an deren Machart Belege für deren Güte erkennen?

Der Beginn dieser Exkursion in eine fiktionale Welt, in der drei Hobby-Detektive alle möglichen Rätsel und mysteriöse Verbrechen aufklären, soll mit folgendem Vergleich beginnen: Bei der Beschäftigung mit jeglicher Kunstform, welche nachhaltigen Erfolg erfahren hat, muß man sich darüber im Klaren sein, daß in der Entstehungszeit eines jeden Kunstwerks es auch immer Konkurrenzwerke gegeben hat. So waren die Beatles nicht die einzige Pop-Gruppe ihrer Zeit, trotzdem berührt ein Song wie „Yesterday“ immer noch Menschen, während damalige Hits von anderen Bands in der Versenkung verschwunden sind.

Im Erscheinungsjahr der „Drei ???“ 1979 hatte es die Serie alleine schon mit 14 anderen konkurrierenden Produkten dieser Art des eigenen Labels EUROPA zu tun, die in den siebziger Jahren auf den Markt gebracht wurden. Bis 1986 kamen noch einmal 34 Hörspielserien hinzu.<sup>44</sup> In einem Interview vom November 2002 mit Prof. Dr. Andreas Beurmann und Frau Heikedine Körting-Beurmann spricht letztere von einem Hoch der Branche damals: „Gerade in der Zeit der ‚Drei ???‘, als der Boom so hoch war, da wurde ja massenhaft produziert [...]“.<sup>45</sup> Einschränkend fügt Frau Körting-Beurmann hinzu: „[...] aber da fehlt dann manchmal doch das entsprechende Detail, die Liebe, die sorgfältige Stoffauswahl.“<sup>46</sup> Um eben diese häufig entscheidenden Details, insbesondere in musikalisch-dramaturgischer Hinsicht, soll es im Verlauf der nächsten Kapitel gehen.

Die „Drei ???“ wurden ebenfalls als Buchserie von EUROPA eingekauft.<sup>47</sup> Entstanden allerdings sind die „Drei ???“ als Folgeromane in den USA, ursprünglich geschrieben von Robert Arthur. Mit dem amerikanischen Filmregisseur Alfred Hitchcock als kommerzielles Zugpferd erschien 1964 die erste Folge beim Verlag Random House in New York. Hitchcock selber taucht in den ersten Folgen auch als Figur auf. Die von Arthur entwickelten Protagonisten sind die drei Schulfreunde Jupiter Jones, Pete Crenshaw und Bob Andrews, die zusammen eine Art Detektei führen und sogar etwas wie eine Arbeitsteilung haben:<sup>48</sup> Jupiter Jones ist der „1. Detektiv“, dicklich und teils zum Leidwesen seiner Kollegen sehr gebildet. Peter

---

<sup>43</sup> Justus Jonas in „Die Drei ??? und der Super-Papagei“; siehe Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript. <http://www.rocky-beach.com/hoerspiel/papagei-script.pdf>, S. 19

<sup>44</sup> Miller International, S. 55

<sup>45</sup> Interview im Anhang, S. 34

<sup>46</sup> *Ib.*

<sup>47</sup> *Ib.*, S. 35

<sup>48</sup> Kaja Lambert, Hausarbeit über die „Drei ???“, Leipzig [1999?], S. 2

Crenshaw, der „2. Detektiv“, ist der Sportlichste, aber auch häufig der Ängstlichste im Bunde. Bob Andrews schließlich ist für Recherchen und Archiv zuständig.<sup>49</sup>

Vier Jahre später erschien die erste Buchfolge der „Drei ???“ in der BRD beim Franckh-Kosmos-Verlag in Stuttgart. Der anscheinend zunächst geringe Erfolg änderte sich bei der Neugestaltung der Buchserie durch die Graphikerin Aiga Rasch, womit die „Drei ???“ ein unverkennbares Design erhielten. Die nunmehr in Schwarz gebundenen Bücher hatten als auffälligstes Merkmal sehr eigenwillig gemalte Titelbilder.<sup>50</sup> Zu den optischen Veränderungen der „Drei ???“-Bücher kamen noch übersetzungstechnische hinzu: In der deutschen Übersetzung wurden Zwischenbemerkungen des „fiktiven“ Alfred Hitchcock beigefügt, welche die Handlung kommentieren und Hinweise zum Selber-Kombinieren geben. Es wurden weiterhin zwei der drei Namen geändert: aus Jupiter Jones wurde Justus Jonas und Pete Crenshaw zu Peter Shaw.<sup>51</sup>

Die Hörspielproduktionen von EUROPA haben „ganz bewußt“,<sup>52</sup> so Heikedine Körting-Beurmann, die Umschlaggestaltung von Aiga Rasch übernommen. Frau Körting-Beurmann weiter:

„Wenn man diese Bücher in den USA sieht, die ‚Three Investigators‘ [so der Titel der ‚Drei ???‘ in den USA], die sind ja grottenlangweilig! Also, ich würde mal denken, ein ganz großer Erfolgspunkt, daß unsere Fragezeichen so anziehend wurden, ist eben die Malerin, Aiga Rasch. Mit diesem Stil, dem schwarzen Rahmen, und den dreifarbigem Fragezeichen, also drei unterschiedliche Charaktere [...]“<sup>53</sup>

Hinzu kommt, daß in den frühen Hörspielen der „Drei ???“ der Sprecher Peter Pasetti<sup>54</sup> als Hitchcock auch hier seine Zwischenbemerkungen spricht, so daß auch beim Hören mitgeraten werden kann.

Die „Drei ???“ als Hörspieladaption hatte aber auch noch einen anderen Hintergrund:

„Wir hatten ja in der Zeit, als wir mit den Fragezeichen anfangen, schon Millionenverkäufe an Kinderliedern und anderen Geschichten. Und damals hatten wir ein bißchen diesen Nimbus im Kinderbereich. Aber die feineren Familien, die sagten: ‚Naja, das ist die sogenannte Billigschallplatte‘, obwohl sie selber welche besaßen und auch gern hatten. Und ich hatte das Gefühl, daß wir mit den ‚Drei ???‘ den Einstieg in diesen Jugend-High-Price-Bereich hatten. Sie wurden zwar nicht zum high-price verkauft, sondern zum low-price, aber mindestens von der Qualität des high-price [...]“<sup>55</sup>,

so Heikedine Körting-Beurmann im Gespräch. Was mit der „Qualität des high-price“ genauer gemeint sein könnte, soll im Verlauf einer Hörspielanalyse geklärt werden. Dem stellt Frau Körting-Beurmann in einem Urteil über die „Drei ???“ gegenüber: „Das war einfach besser vom Niveau her. Aber eben nicht nur ein

---

<sup>49</sup> Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript, S. 3

<sup>50</sup> Lambert, S. 6f.

<sup>51</sup> *Ib.*, S. 6

<sup>52</sup> Interview im Anhang, S. 36

<sup>53</sup> *Ib.*

<sup>54</sup> Siehe auch: Lambert, S. 7

<sup>55</sup> Interview im Anhang, S. 33f.

Niveau, was jetzt z.B. eine bestimmte upper class anspricht, sondern auch alle anderen. An der Fanpost kann man das auch sehen.“<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> *Ib.*, S. 36

## Die drei ??? und der Super-Papagei

Wie der dramaturgische Einsatz von Hörspielmusik nun genau aussieht, soll am Beispiel einer ausgewählten Folge der „Drei ???“-Serie verdeutlicht werden:

Obwohl die „Drei ???“ als Buchserie seit ihrem Erscheinen in der BRD schon in etlichen Folgen erhältlich waren, entschied man sich bei EUROPA 1979, den achten Band, „Die drei ??? und der Super-Papagei“, als Pilotfolge zu verwenden.<sup>57</sup>

Die Geschichte dreht sich um sieben Papageien, welche von einem Kunstdieb namens John Silver so dressiert wurden, daß alle bis auf einen Papageien jeweils einen Spruch beherrschen. Die Papageien tragen folgende Namen: Lucullus, Capitain Kidd, Al Capone, Schneewittchen, Blackbeard, Sherlock Holmes und Robin Hood – also alles Namen aus der Literatur, von historischen Persönlichkeiten sowie aus Märchen und Sagen, einschließlich des ihres Namensgebers. Schneewittchen kann z.B. den Spruch „Weiß wie Schnee, rot wie Blut und braun wie Zedernholz. Ist Sherlock Holmes zu Hause?“<sup>58</sup> aufsagen. Wie hier erkennbar ist, hat John Silver seinen Papageien teilweise bekannte Sprüche wie aus „Schneewittchen“ bewußt abgeändert beigebracht.

Alle diese Sprüche sind Teil eines Rätsels zu dem Versteck eines sehr wertvollen Bildes – daher auch die notwendigen Veränderungen der Papageien-Sprüche. Der Papagei Blackbeard ist der einzige, der alle Sprüche beherrscht (daher auch das „Super-Papagei“ im Titel). Die „Drei ???“ rutschen eher zufällig ins Geschehen, als sie einen dieser Papageien ausfindig machen wollen, der als entflohen gilt. Sie machen Bekanntschaft mit einem Mr. Claudius, der sich zunächst als Mr. Fentriss, dem Besitzer des entflohenen Papageis, ausgibt, aber in Wirklichkeit nur mithilfe der Papageien das Versteck des ihm gestohlenen Bildes finden will. Im Laufe der Handlung stellt sich heraus, daß noch ein weiterer Kunstdieb, Hugelay, an diesem verborgenen Bild interessiert ist. So entsteht ein Wettlauf um die Lösung des Rätsels, der auf einem nächtlichen Friedhof endet. Spielorte der Handlung liegen in der Nähe von Los Angeles.

Der Inhalt des „Super-Papageis“ trägt schon die wesentlichen Aspekte der weiteren Folgen in sich:

- Es geht sehr häufig um mysteriöse Dinge: um tanzende Teufel, Bergmonster, flammende Spuren, Phantomseen, etc. Die Buch- und Verlagswirtschaftsstudentin Kaja Lambert bemerkt in ihrer Hausarbeit richtig, daß alle diese jenseits der Realität anmutenden Fälle logisch aufklärbar sind; es gibt also immer eine mit dem Verstand nachvollziehbare Erklärung für jede noch so große Merkwürdigkeit.<sup>59</sup> Der Reiz der „Drei ???“ liegt in einer häufig ins Mystische/Okkulte gehenden Themenwahl, deren Umsetzung aber den Gesetzen dieser Welt entspricht.

---

<sup>57</sup> Lambert, S. 7f.

<sup>58</sup> Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript, S. 9

<sup>59</sup> Lambert, S. 3

- Alle diese Folgen sind sehr spannend, teilweise wirklich gruselig. Die Hörspielfolge „Die drei ??? und der seltsame Wecker“ z.B. beginnt unvermittelt mit dem furchtbaren Schrei einer Frau; die Folge „Die drei ??? und das Gespensterschloß“ hat als Thema u.a. das bewußte Erzeugen von Angstgefühlen beim Betreten eines Schlosses. Wohlgedenkt, es handelt sich hierbei um für Kinder und Jugendliche bestimmte Hörspiele ...
- Viele Folgen sind so konzipiert, daß die „Drei ???“ verschachtelte Rätsel lösen müssen – und somit indirekt auch der Zuhörer.

Die Hörspielaufnahme, die der folgenden Analyse zugrunde lag, ist jene, in welcher noch die Originalmusik sowie einige Fehler vorkommen. Aufgrund eines Urheberrechtsstreits wurden die frühen Folgen vom Markt genommen und dann mit teilweise neuer Musik wiederveröffentlicht.

Ein Beispiel für einen Fehler: Im „Super-Papagei“ wird z.B. ein Sportwagen mit der teilweisen Angabe des Nummernschilds von den „Drei ???“ gesucht, allerdings lautet das Kennzeichen im Verlauf der Handlung verschieden:

„[...] wahnsinnig, wie die Kinder das anregt, mitzudenken, Fehler zu suchen! Viele Fehler sind ja drin! Dann muß ich immer sagen: ‚Das haben wir extra gemacht!‘ Z.B. beim ‚Super-Papagei‘, wo das Nummernschild 3 – 1, 1 – 3 vorkommt. Einmal heißt es 1 – 3, und einmal heißt es 31, und einmal heißt es 13. Und das haben mindestens 1000 Kinder geschrieben: ‚Du hast da einen Fehler gemacht!‘ – bis heute.“<sup>60</sup>

so Heikedine Körting-Beurmann im Gespräch. Diese vielen Reaktionen erklären sich auch durch die hohen Verkaufszahlen: bis 1986 wurden insgesamt 12,3 Millionen „Drei ???“-Hörspiele an die jungen Hörer veräußert.<sup>61</sup>

Die folgende Hörspielanalyse versucht in Kurzform die Szenenabfolge wiederzugeben und auf die jeweilig eingesetzten Musiken einzugehen, wobei die nachstehenden Fragen berücksichtigt wurden:

- Wann wird in welcher Länge Musik eingesetzt?
- Welche Art von Musik wird verwendet?
- Wie sieht die Instrumentation der einzelnen Musiken aus?
- Welche Funktion haben die jeweiligen Musiken?
- Wie werden die Musiken mit Geräuschen/Sprache kombiniert?

---

<sup>60</sup> Interview im Anhang, S. 36

<sup>61</sup> Miller International, S. 78

## Handlungsablauf „Die drei ??? und der Super-Papagei“

Die Übersicht der Handlung orientiert sich an den Musikeinsätzen; dementsprechend ist der Verlauf nach Beginn und Ende der jeweiligen Musiksequenzen aufgegliedert.

Als Vorlage diente eine auf CD gebrannte Kassettenfolge. Die Zeitangaben sind daher einem Display eines CD-Spielers entnommen und sind somit nur ungefähre Zeitangaben.

Die Angaben „erster/zweiter Teil“ beziehen sich demnach auf die Spielzeit einer Kassettenhälfte.

Bei den Angaben über die Orchestereinsätze sind häufig nur die charakteristischen Instrumente hervorgehoben.

„Verbindung zum Erzähler“ meint in diesem Zusammenhang das akustische „Verkitten“ der Szene mit dem Erzähler mittels der Hörspielmusik, wohingegen „Überleitung zum Erzähler/zur nächsten Szene“ hier bedeutet, daß die Musik in der Abmischung eine wirklich eigenständige Funktion hat.

Zeit	Inhalt Szene	Musik	Dauer Musik
0'00" – 0'14"		Anfangsmusik (Bandthema 1): Synthesizer, Schlagzeug; Blende zur Szene	14"
0'14" – 1'15"	Hilferufe aus dem Haus von Mr. Fentriss, dem Besitzer des entflohenen Papageis; beim Anschleichen werden die „Drei ???“ von Mr. Claudius gestellt und ins Haus gebracht	Hintergrund (Orchester 1): bedrohliche „Hummelflug“-artige Streicher, Klarinetten, Becken	11"
1'15" – 3'55"	Gespräch der „Drei ???“ mit Mr. Claudius, der sich als Mr. Fentriss ausgibt; Mr. Claudius zückt Pistole	Hintergrund: Musik wie oben	11"
3'55" – 5'33"	Pistole stellt sich als Feuerzweig heraus; Mr. Claudius erklärt, Papagei sei wieder da; Verabschiedung  Erzähler („Hitchcock“) kommentiert das bisher Geschehene	Musik (Bandthema 2): Verbindung zum Erzähler; Band spielt swingartige Musik: Schlagzeug, Bass, Gitarre, Orgel; eher neutraler Charakter  Hintergrund: Musik wie oben	30"
5'33" – 7'18"	Erzähler gibt kurzen Ausblick auf die folgende Handlung  Beim Verlassen des Grundstücks reflektieren die „Drei???“ über die Vorgänge und beschließen, zum Haus	Stille  Hintergrund (Orchester 2): Dramatische, polkaähnliche Musik;	46"

	zurückzukehren; dabei werden sie fast von einem aus der Ausfahrt kommenden Auto angefahren, in welchem sich Mr. Claudius befindet		
7'18" – 8'36"	Bei der Rückkehr zum Haus erneute Hilferufe; die „Drei ???“ finden Mr. Fentriss gefesselt vor; befreien ihn	Hintergrund (Orchester 3): hoher, stehender Geigenton, Klaviercluster, Perkussion, Bläser; unheimlicher Charakter	32"
8'36" – 12'16"	Gespräch der „Drei ???“ mit Mr. Fentriss; erfahren zum ersten Mal von dem sprechenden Papageien, der gestohlen wurde und nicht entflohen ist; erhalten den Auftrag, ihn zu suchen; Verabschiedung  Erzähler kommentiert bisherige Handlung	Musik (Bandthema 3): Überleitung zum Erzähler; das „Drei ???“-Thema: Schlagzeug, Bass, Synthesizer, Melodie: gepfiffen; versöhnlicher Charakter  Hintergrund: weiterhin „Drei ???“-Thema	35"
12'16" – 14'15"	Erzähler erläutert Beginn der nächsten Szene  Auf dem Weg zurück treffen die „Drei ???“ die Nachbarin von Mr. Fentriss, die ebenfalls ihren gestohlenen Papagei sucht; erklärt den „Drei ???“ den Spruch ihres Vogels  Erzähler gibt Kommentar zu dem Spruch dieses Papageis ab	Stille; Blende Straßengeräusche  Musik (Orchester 4): Verbindung zum Erzähler; filigrane, hohe Geigen, Holzbläser; eher unheimlich  Hintergrund: Musik wie oben	10"
14'15" – 16'50"	Erzähler gibt Ausblick auf die nächste Szene  Die „Drei ???“ beraten sich; da sie die Papageien nicht finden können, beschließen sie, eine großangelegte Telefonsuchaktion nach dem Auto von Mr. Claudius zu starten  Erzähler kommentiert den Erfolg dieser „Telefonlawine“	Stille; Blende Hintergrundgeräusche  Hintergrund (Bandthema 4): Schlagzeug, Bass, Synthesizer; Melodie: Synthesizer; versöhnlicher Charakter; Überleitung zum Erzähler  Hintergrund: Musik wie oben	45"
16'50" – 19'14"	Erzähler kündigt nächste Szene an	Stille	



	<p>Beim Warten auf telefonische Rückmeldungen beraten sich die „Drei ???“ über den Sinn der Papageien-Sprüche; erste Anrufe</p> <p>Erzähler erklärt, daß die „Telefonlawine“ kein Ergebnis gebracht hat</p>	<p>Musik (Bandthema 4): Schlagzeug, Bass, Synthesizer; Melodie: Synthesizer; versöhnlicher Charakter; Verbindung zum Erzähler</p> <p>Hintergrund: Musik wie oben</p>	15"
19'14" – 22'05"	<p>Erzähler kündigt Besuch eines mexikanischen Jungen bei den „Drei ???“ an</p> <p>Junge erklärt, Mr. Claudius zu kennen, sowie, daß sein Onkel die Papageien verkauft hat; klärt die „Drei ???“ über weitere Papageien auf</p> <p>Telefonanruf; unbekannte Frau warnt einen der „Drei ???“, daß die Suche nach Mr. Claudius lebensgefährlich sei</p>	<p>Stille; Blende Hintergrundgeräusche</p> <p>Hintergrund (Orchester 5): Streicher (tiefe Glissandi), Bläser, Becken; sehr bedrohlich; Überleitung zur nächsten Szene; Blende Hintergrundgeräusche</p>	34"
22'05" – 24'16"	<p>Die „Drei ???“ begeben sich zu dem Onkel; treffen dort auf Mr. Claudius, der den Onkel bedroht; verjagen Mr. Claudius</p>	<p>Hintergrund (Orchester 2): dramatische, polkaähnliche Musik (wird ausgeblendet); Ende des ersten Teils</p>	17"
24'17" - 24'25"		<p>Beginn zweiter Teil (Orchester 6): unheimliche Musik: Klarinetten</p>	8"
24'25" – 26'34"	<p>Die „Drei ???“ erwerben Blackbeard bei dem Onkel, den anscheinend wichtigsten Papageien</p> <p>Erzähler kommentiert die Geschehnisse um Blackbeard</p>	<p>Musik (Orchester 4): Verbindung zum Erzähler; filigrane, hohe Geigen, Holzbläser; eher unheimlich</p> <p>Hintergrund: Musik wie oben</p>	27"
26'34" - 29'12"	<p>Weiter Kommentar</p> <p>Die „Drei ???“ erkundigen sich bei dem Onkel nach der Herkunft der Papageien</p> <p>Erzähler eröffnet nächste Szene</p>	<p>Stille</p> <p>Hintergrund (Bandthema 4): Schlagzeug, Bass, Synthesizer; Melodie: Synthesizer; versöhnlicher Charakter; Überleitung zum Erzähler</p> <p>Hintergrund: Musik wie oben</p>	39"

29'12" – 32'01"	Die „Drei ???“ beraten sich; Anruf  Erzähler kommentiert Anruf	Hintergrund (Orchester 6 + 2): Klarinetten, Geigentremolo, dann dramatische, polka-ähnliche Musik; Verbindung zum Erzähler  Hintergrund: Musik wie oben; Blende Geräusche	32"
32'01" - 36'01"	Treffen der „Drei ???“ mit Mr. Claudius, der sie bittet, ihm bei der Suche nach dem gestohlenen Bild zu helfen; warnt sie vor dem Kunstdieb Hugenay  Erzähler eröffnet nächste Szene	Hintergrund (Orchester 4): filigrane, hohe Geigen, Holzbläser; eher unheimlich; (Orchester 7) dann abrupter Wechsel zu Klarinetten, tiefen Bläsern, Becken; Charakter auch eher unheimlich; Überleitung zum Erzähler  Hintergrund: letztere, oben erwähnte Musik	35"
36'01" – 39'33"	Treffen der „Drei ???“ mit Mr. Claudius; anhand von Blackbeard Erhalt aller Sprüche des Rätsels  Erzähler erläutert nächste Szene	Hintergrund (Orchester 4): filigrane, hohe Geigen, Holzbläser; eher unheimlich; (Orchester 8) am Ende der Szene abrupter Wechsel zu einer harfen- und streicherlastigen Orchestermusik mit dissonanten Bläsern; unheimlicher Charakter; Überleitung zum Erzähler  Hintergrund: letztere, oben erwähnte Musik	56"
39'33" – 41'44"	Die „Drei ???“ lösen in alleiniger Arbeit die Bedeutung der Rätselsprüche; vermutlicher Ort des Verstecks: ein Friedhof	Hintergrund (Orchester 9): sehr bedrohliche, aufwühlende Orchestermusik; hohes Streicherthema; Überleitung zur nächsten Szene	32"
41'44" – 45'25"	Auf einem Friedhof überprüfen die „Drei ???“ die Ortsangaben des Rätsels und werden auch fündig  Beim Fund des vermeintlichen Verstecks werden die „Drei ???“ von dem Kunstdieb Hugenay überrascht, der ihnen den „Schatz“ raubt	Hintergrund (Orchester 3): hoher, stehender Geigenton, Klaviercluster, Perkussion, Bläser; unheimlicher Charakter  Hintergrund (Orchester 5): fließender Übergang von letzterer Musik; Streicher (tiefe Glissandi), Becken; sehr bedrohlich; wird ausgeblendet	3'19"
45'25" – 47'52"	Die „Drei ???“ entdecken das wirkliche Versteck des Bildes und flüchten vor Hugenay in einen auf sie wartenden Wagen; dort beschließen sie, die ausstehende Belohnung	Hintergrund (Orchester 2): bedrohliche, polkaähnliche Orchestermusik; (Orchester 10) fließender Übergang zu versöhnlicherer Musik; aufsteigende Geigen-	1'01"

	dem Onkel zukommen zu lassen	kaskaden	
47'52" – 48'15"	Die „Drei ???“ freuen sich über das gut ausgegangene Ende	Schlußmusik (Bandthema 1): Synthesizer, Schlagzeug; wird schon in die Szene eingeblendet; Ende zweiter Teil	15"

## Ergebnisse der Analyse des dramaturgischen Einsatzes von Musik beim „Super-Papagei“

„Die drei ??? und der Super-Papagei“ ist seinem Wesen nach ein Jugend-Kriminalhörspiel. Sinn der Dramaturgie ist hier, zunächst Spannung aufzubauen, sie dann so zu drosseln, daß man als Zuhörer die Hintergründe des Geschehens verstehen kann, zwischendurch ein wenig „Action“ einzustreuen, um die Spannung zu halten und es dann am Ende zu einer dramatischen Zuspitzung kommen zu lassen. Spannung meint in diesem Zusammenhang, das Interesse des Zuhörers an der Handlung zunächst zu wecken und es dann während des Hörspiels zu halten. „Action“ bedeutet hier, daß passagenweise eine große Dichte an konkreter Handlung vorherrscht, es also weniger rein dialogische Sequenzen sind. Allerdings handelt es sich hierbei immer um jugendfreundliche „Action“, um Rängeleien mit einem Bösewicht, Weglaufen vor Jemandem, das Herumreißen eines Wagens, etc. Der „Super-Papagei“ beginnt ganz unvermittelt mit Hilferufen aus dem Haus von Mr. Fentriss – der Zuhörer ist also direkt ins Geschehen geworfen. Es folgen vor allem in der ersten Hälfte dann die Anstrengungen der „Drei ???“, die Verwicklungen um die sieben Papageien aufzuklären, was sich meist in Dialogen der „Drei ???“ untereinander und mit an den Vorkommnissen Beteiligten ausdrückt. Der Anteil an „Action“ nimmt erst gegen Ende zu, als die „Drei ???“ das Versteck des Bildes zu suchen beginnen.

### Die verwendeten akustischen Phänomene im „Super-Papagei“

Das genaue Durchhören und Analysieren des Hörspiels „Die drei ??? und der Super-Papagei“ hat Gestaltungsprinzipien zutage gebracht, die im Folgenden erläutert werden sollen.

Grob gesagt, besteht der „Super-Papagei“ vor allem aus Dialogsequenzen jeglicher Art, welche ungefähr 96% des Hörspiels ausmachen, den Dialogen untergelegten Geräuschkulissen und aus Musik. Über die Einleitung und das Ende hinaus hat die Hörspielmusik verschiedenste Funktionen, die im Verlauf dieses Kapitel erklärt werden. Ein weiteres Gestaltungsmittel, welches an einigen Stellen verwendet wird, ist der Einsatz von Stille.

### Untermalung

Die längste und somit auch eindrucklichste Untermalungspassage ist diejenige, in der die „Drei ???“ auf dem nächtlichen Friedhof das Versteck des Bildes aufzuspüren versuchen und bei dessen vermeintlichem Fund von dem Kunstdieb Hugenay überrascht werden. (Anfang der Szene: ca. 41'44") Hier ist die Musik nebst einer nächtlichen Geräuschkulisse (Käuzchenrufe, Windheulen, Turmuhr) im Hintergrund zu hören, was zu einer Spannungsverdichtung führt. Die Friedhofsszene ist der Showdown der „Drei ???“ mit dem „Endgegner“ Hugenay, ein erzählerisches Element, welches in Jochen Vogts Ausführungen über „Grundlagen

narrativer Texte“ mit dem Begriff „Aktantenopposition“ belegt wird: Der Held trifft auf seinen Gegenspieler. Diese Begrifflichkeit stammt aus der Auseinandersetzung mit Formteilen von Märchen und artverwandten Gattungen wie Detektivgeschichten. Aktant bedeutet Handlungsträger, eine Figur mit einer Aufgabe innerhalb einer Geschichte.<sup>62</sup> Die Aktantenopposition wird auch in den weiteren Folgen der „Drei ???“ eine feste Größe bleiben.

Diese Szene muß den Zuhörer unter Mithilfe der Musik emotional so einengen, daß er gar nicht anders kann, als mitzufiebern. Um einen solchen Effekt bei dem Hörer zu erzielen, wurden u.a. Streicher eingesetzt, welche einen sehr hohen, anhaltenden Ton spielen, ein Piano, das Cluster einwirft, sowie Perkussionsinstrumente, welche eine Art „Pochen“ von sich geben. Insgesamt erzeugt diese Musik ein Gefühl des Unwohlseins, welche die Spannung verstärkt auf das, was kommen mag. Fast wie dafür geschrieben muten Helga de la Motte-Habers Erläuterungen über die Erregung von Interesse mittels Musik an:

„Als neu empfundene Information erzeugt Spannung ... Die Erwartung, etwas werde geschehen, ohne daß ein Ziel klar ausgeprägt wäre, gehört zu den Voraussetzungen des Interessegefühls. [...] Einbezug zu leisten, gehört in manchen Genres der Musik zu ihren Voraussetzungen. Oft genügt einem Filmkomponisten ein einfaches rhythmisches Modell, um die Stimulation des Zuschauers zu erreichen. [...] Besonders wirksam spannt Morricone in *Spiel mir das Lied vom Tod* [...] den Zuschauer auf die Folter. Auch hier kein schnelles Tempo [...], sondern irritierende Klangtupfer, erregend wirkende improvisierende Figuren des Schlagzeugs, offen endende Wiederholungen. Schlußeffekte werden durch die Abfolge betont/unbetont vermieden. [...] Die nichterfüllte Erwartung schafft Aufmerksamkeit.“<sup>63</sup>

Die Kunst der Film- und Hörspielmusik scheint es u.a. zu sein, an spannenden Stellen, den Zuschauer/Zuhörer in einem „Schwebezustand“ zu halten, was sich anscheinend in einem ähnlichen musikalischen Vokabular ausdrückt.

Dieselbe Musik wird auch schon zu Anfang des Hörspiels eingesetzt, als die „Drei ???“ Mr. Fentriss einen Besuch abstatten wollen und ihn nach dem Intermezzo mit dem vermeintlichen Papageienbesitzer, Mr. Claudius, erneut um Hilfe rufen hören (ca. 8'04").

### Überleitungen, „akustische Drehbühne“

Abgesehen von der Einleitung und dem Ende sind die Überleitungen die einzigen Stellen, an denen die Musik alleine zu hören ist. Die Funktion dieser Überleitungen besteht zum einen darin, ganz einfach von einer Szene zur nächsten zu führen, bzw. einen Vorlauf zu den Einwüfen des Erzählers zu geben. So erklingt bei der Verabschiedung der „Drei ???“ bei Mr. Fentriss das „Drei ???“-Thema (ca. 11'41"), eine Art Erkennungsmelodie, die in den späteren Folgen auch immer wieder auftaucht. Das „Drei ???“-Thema ist nach der Szene bei Mr. Fentriss ungefähr 11 Sekunden lang zu hören, bevor es als Hintergrund für den Erzähler dient. Während

---

<sup>62</sup> Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996, S. 290ff.

<sup>63</sup> Helge de la Motte-Haber, Handbuch der Musikpsychologie, 2002, S. 76

dann die Musik weggenommen wird, fährt der Erzähler nun in die Stille hinein mit seinem Text fort, an dessen Ende er von einer Geräuschaufblende abgelöst wird.<sup>64</sup> Diese Art der Abfolge Musik – Erzähler/Musik im Hintergrund – Erzähler/Stille – Blende Geräusche ist beim „Super-Papagei“ noch weitere fünf Male zu hören; in abgewandelter Form (die Stille wird weggelassen) noch häufiger. Diese Verzahnung von Musik, Stimme, Geräuschen und Stille führt zu etwas, was man als „akustische Drehbühne“ bezeichnen könnte: Die Musik trägt die Stimmung der Szene weiter, wird durch die Stimme des Erzählers ergänzt und dann zugunsten des Erzählers weggefadet, um dem Erzähler den nötigen Raum zu geben, daß dieser z.B. die nächste Szene eröffnen kann. Würde man dies in einem Theaterstück optisch umsetzen wollen, so träte das Bühnenbild am Ende einer Szene durch Wegnahme des Lichts in einen dunklen, unerkennbaren Hintergrund, während vorne am Bühnenrand ein einzelner Schauspieler stünde, welcher, nur durch einen Spot beleuchtet, seinen kurzen Monolog hielte. Am Ende des Monologs gäbe es wieder Bühnenlicht mit einer komplett anderen Szenerie. Dabei ist der Moment des Umschwenkens der „akustischen Drehbühne“ zu einer neuen Szene derjenige, bei dem die Stimme des Erzählers in die Stille hinein klingt, welche gerade wegen der so erzeugten Dichte zum Zuhörer eine sehr große Intensität erhält.

Eine andere Form der Überleitung besteht darin, die sich im Hörspiel kontinuierlich zuspitzende Spannung mittels der Musik zu halten. Am Ende der Szene, in der die „Drei ???“ gemeinsam mit Mr. Claudius dem Papagei Blackbeard alle Sprüche des Rätsels entlockt haben, setzen nach dem Einwurf von Bob Andrews: „Wir müssen bloß noch herausfinden, was das ganze bedeutet.“<sup>65</sup> (ca. 39'09") unvermittelt eine Harfe, Streicher und dissonante Bläser ein. Die in dieser fast schon schrillen Zwischenmusik erzeugten Klänge erinnern an ähnlich düstere Stimmungen des in Hollywood produzierten film noir der 40er Jahre. Filmkomponisten der schwarzen Serie schöpften aus der spätromantischen Musiktradition Europas, da viele von ihnen vor der Nazi-Diktatur in die USA fliehen mußten, wie der ins amerikanische Exil emigrierte Friedrich Hollaender.<sup>66</sup> Ein Beispiel, an dem man die Verwandtschaft dieser Filmmusik und der „klassischen“ „Drei ???“-Musik erkennen kann, ist der Film *The Big Sleep* (in der deutschen Übersetzung: *Tote schlafen fest*) von 1946 mit Humphrey Bogart und Lauren Bacall, zu der Max Steiner die Filmmusik schrieb. Musikalische Bezüge lassen sich aber auch zu dem Orchesterklang der Musik George Gershwins und zu der Filmmusik zu *Psycho* des amerikanischen Filmkomponisten Bernard Herrmann herstellen.

#### „Leitmotive“

Wie schon in dem Absatz erwähnt, welcher die Hörspielmusik in ihrer Funktion als Untermauerung beleuchtet, tauchen im „Super-Papagei“ an verschiedenen Stellen dieselben Musiken auf. Das ist natürlich einerseits wichtig, um dem Zuhörer den notwendigen musikalischen Rahmen zu geben und ihn nicht durch permanentes Einführen neuer Themen zu überfordern. Andererseits wird bei der wiederholten

---

<sup>64</sup> Siehe Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript, S. 8

<sup>65</sup> Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript, S. 26

<sup>66</sup> Jesssica Leister, Essay über den film noir, <http://people.freenet.de/noirmovie/abhandlung.htm>

Verwendung einer bestimmten Musik der Einsatz im Sinne eines „Leitmotivs“ deutlich. Ein Leitmotiv ist

„ein kurzes, charakter. Tongebilde, das in wortgebundener Musik (v.a. in der Oper) oder in programmat. Instrumentalmusik häufiger wiederkehrt und einen bestimmten dramatisch-poet. Sinngehalt besitzt, also z.B. eine Person, einen Gegenstand, eine Idee oder ein Gefühl symbolisiert.“<sup>67</sup>

In jenen Szenen, in welchen zum ersten Mal der Spruch eines der Papageien fällt, taucht immer dasselbe Thema, bestehend aus hohen Streichern und Holzbläsern, auf. Als die „Drei ???“ die Nachbarin von Mr. Fentriss treffen, erklingt das „Leitmotiv“ zum ersten Mal (ca. 14'05"). Dann in der Szene, in welcher die „Drei ???“ bei dem Onkel des mexikanischen Jungen Blackbeard erwerben (ca. 26'07"), sowie bei Mr. Claudius, mit dem die „Drei ???“ Blackbeard die restlichen Sprüche entlocken (ca. 38'37"). Dieses Prinzip wird aber nicht konsequent beibehalten, so daß hier der Begriff „Leitmotiv“ nur mit Vorsicht angewandt wird. Die eine Ausnahme bildet die Szene am Anfang, wo Mr. Fentriss den „Drei ???“ den Spruch seines Papageis erklärt.<sup>68</sup> Hier wird auf den Einsatz der Musik verzichtet. Bei der Wiederbegegnung der „Drei ???“ mit Mr. Claudius ertönt das „Leitmotiv“ am Ende der Szene, ohne daß ein Papageienspruch genannt worden wäre (ca. 35'26"). Im Zusammenhang mit einer anderen Hörspielserie deutet Heikedine Körting-Beurmann den bewußten Einsatz von Leitmotiven an, welcher auch hier zu vermuten ist: „Bei ‚She-Ra‘ oder solchen Serien, da hat sich mein Mann [Prof. Dr. A. Beurmann] aus vielen, vielen Musikteilen einzelne ‚Bobbies‘ gemacht: ‚Das ist der Löwe, das ist die Prinzessin [...]‘“<sup>69</sup>

Man kann aus einem weiteren Grund nicht wirklich von „Leitmotiven“ sprechen, da vermutlich die Orchesteraufnahmen nicht direkt für die einzelnen Szenen geschrieben wurden und eher aus einem Archiv stammen. Zu den eingesetzten Orchesterklängen äußert sich Prof. Dr. Beurmann so: „[...] wir versuchten Musik – sprich klassische, romantische Musik – von höchster Qualität einzusetzen. Ich habe ein Riesen-Archiv dafür, alles selbst aufgenommen mit großen Orchestern, eigentlich in der ganzen Welt.“<sup>70</sup> Und an anderer Stelle: „Wir haben große Orchester engagiert, die London Philharmoniker, für Kindermusiken, für Hörspielmusik [...]“<sup>71</sup>

## Musikalische Kontraste

Insgesamt treffen in diesem Hörspiel zwei doch sehr unterschiedliche musikalische Welten aufeinander: Die der oben schon erwähnten Musikeinsätze in romantischer Instrumentierung – sprich: Orchestereinlagen mit einer hohen Klangvielfalt durch eine breit gefächerte Palette an Instrumenten wie verschiedenste Schlaginstrumente

---

<sup>67</sup> Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), Meyers Taschenlexikon Musik, Bd. 2, Mannheim [usw.] 1984, S. 210

<sup>68</sup> Siehe Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript, S. 7

<sup>69</sup> Interview im Anhang, S. 32

<sup>70</sup> *Ib.*, S. 31

<sup>71</sup> *Ib.*, S. 32

(Tamtam, Trommeln, Glockenspiel), erweiterte Holz- und Blechbläsergruppen und der Harfe; sowie durch den Einsatz von Effekten wie Streichertremolo und gedämpften Trompeten<sup>72</sup> – und die von dem Studiosound der 70er Jahre geprägte Popmusik. Letztere ist vor allem an dem warm aufgenommenen Schlagzeug und den teilweise etwas quakigen, flirrenden Analog-Synthesizern zu erkennen. Hierbei übernimmt die zu hörende Band eher den versöhnlicheren, beruhigenden Part. Die „klassischen“ Einlagen haben dagegen die Funktion, für den nötigen Spannungsaufbau zu sorgen. Trotz dieser scheinbaren musikalischen Gegensätze bilden die eingesetzten Stilstiken keinen Kontrast, sondern wirken homogen.

Was beim genaueren Hinhören stark auffällt, ist der außerordentlich hohe Einsatz von sinfonischer Musik, bzw. von Streichsätzen: Den ungefähr 3'13" verwendeter Popmusik stehen etwa 10'31" „klassischer“ Musik entgegen – bei einer Gesamtspielzeit von 48'15"! Der „Super-Papagei“ beinhaltet demnach mehr als dreimal soviel – streckenweise ausgesprochen dissonante, sehr suggestive – orchestrale Musik als Pop.

---

<sup>72</sup> Hermann Erpf, Lehrbuch der Instrumentation und der Instrumentenkunde, Mainz 1959, S. 153–230



## Zusammenfassung

Zusammenfassend läßt sich der Einsatz der Musik beim „Super-Papagei“ so darstellen:

- Musik gibt es in der Einleitung und am Ende des Hörspiels.
- Musik dient als Untermalung.
- Musik dient als Überleitung von Szene zu Szene, bzw. von Szene zum Erzähler.
- Musik dient in der Funktion als Überleitung auch als spannungserhaltendes Element.
- Musik ist eine Komponente der „akustischen Drehbühne“.
- Musik wird „leitmotivisch“ eingesetzt.

Ob der „Super-Papagei“ ohne diesen vielfältigen Einsatz von Musik genauso spannend wäre, ist zu bezweifeln. Den Hörspielverlauf in seiner Gesamtheit betrachtend, wird deutlich, daß in der zweiten Hälfte erheblich mehr Musik eingesetzt wird: gegenüber den ungefähr 5 Minuten der ersten Hälfte stehen mehr als 8 Minuten in der zweiten Hälfte – von denen 7'50" die spannungssteigernden Orchestereinsätze sind, welche in wesentlich längeren Passagen verwendet werden. Als Beispiel dient wieder die oben schon erwähnte Friedhofsszene am Ende des „Super-Papagei“, in der die Handlung über ungefähr 3'19" von leise in den Hintergrund gemischter Musik begleitet wird. Wie in dem Absatz über die Untermalung schon erläutert, wird die dramatische Zuspitzung zum Ende hin hier entscheidend durch die Musik mitgetragen.

Während sich bis in die zweite Hälfte hinein das Geschehen mit den Einwüfen des Erzählers abwechselt, dominiert zum Ende der zweiten Hälfte hin die konkrete Handlung, also „Action“. So tritt die Musik u.a. als Verbindung von Szenen wesentlich stärker in den Vordergrund: Nach der Lösung des Rätsels beschließen die „Drei ???“, unverzüglich zum Friedhof zu fahren; die Überleitung von dieser Szene zur nächsten geschieht alleine durch ziemlich treibende Orchesterklänge (ca. 41'12"), welche den zu erwartenden Gruselfaktor auf dem Friedhof schon vorwegnehmen. Anders ausgedrückt, bestimmen bis zu der Friedhofsszene eher für den Zuhörer nachvollziehbare, logische Vorgänge die Handlung, welche ja durch die Kommentare des Erzählers unterstrichen werden sollen, während das Finale auf dem Friedhof durch den Einsatz der Musik bewußt auf die Empfindungsebene des Zuhörers abzielt.

Der Einsatz der Musik des „Super-Papagei“ erfolgt nicht derart, daß Musik als solche gleichberechtigt der Handlung des Hörspiels gegenübersteht. Vielmehr ist es so, daß die Musik in ihrer untergeordneten Rolle als Spannungsträger erst ihre Wichtigkeit erhält. Der Sinn ihrer Verwendung liegt in dem Effekt, welchen sie in den jeweiligen Szenen hervorruft. Diese Feststellung soll nicht die Qualität der verwendeten Musiken schmälern, sondern nur auf den scheinbaren Widerspruch zwischen Bedeutung und Funktion verweisen: Die Bedeutung, welche die Hörspielmusik des „Super-Papagei“ und der weiteren „Drei ???“-Folgen erlangt hat, ist sehr hoch, obwohl sie „nur“ als Komponente des Hörspiels fungiert.

Abschließend sei auf eine Besonderheit der „Drei ???“-Produktion hingewiesen, welche Heikedine Körting-Beurmann als ihre „Spezialarbeit“ bezeichnet:

„[...] wir haben nicht mehr nur einen Erzähler die spannenden Sachen sagen lassen. Z.B. bei einer Aktion sagte der Erzähler: ‚... rannten die drei ... und verfolgten den Mann ...‘ Da fing unsere Spezialarbeit an: Wir sind selber durchs Haus gerannt. So haben wir praktisch alles durchgestaltet. Das ist das, was so mühsam ist. Die Sprachaufnahmen sind ja gar nicht so problematisch, das Problematische ist dann, das Hörspiel so hinzukriegen, daß man wirklich sagen kann: ‚Augen zu, Ohren auf, Film ab!‘“<sup>73</sup>

Diese „Spezialarbeit“ wirkt sich auf zwei Gebiete aus: Zunächst sind die Dialoge so angelegt, daß sie vom Sprachfluß her wie aus dem Leben gegriffen wirken: Nachdem die „Drei ???“ Blackbeard erworben haben, sitzen die drei Detektive in ihrer „Zentrale“ und fassen die ihnen bekannten Informationen zu dem Fall zusammen (ca. 29'12"). Das Gespräch ist durchsetzt mit zustimmendem Gemurmel der zwei anderen, wenn einer der „Drei ???“ redet, gegenseitigen Unterbrechungen und Geraschel. Die Nebengeräusche ihres Gesprächs gehen sogar soweit, daß man das Schlüsselklappern beim Herausziehen eines Taschentuchs aus der Hosentasche von Justus Jonas hört, mit welchem er sich dann schneuzt.<sup>74</sup> Darüber hinaus ist im Hintergrund ganz leise Stimmengemurmel zu hören: Die „Zentrale“ der „Drei ???“ befindet sich auf einem belebten Schrottplatz, von dem eben Geräusche hinein dringen. In dieser Szene ist auch der Papagei Blackbeard zu hören, der im Hintergrund krächzt und das Gespräch teilweise mit Einwüfen aus seinem Sprüche-Repertoire unterbricht. Den „Drei ???“ ist in dieser Szene noch nicht klar, daß der Papagei wesentlich mehr Sprüche beherrscht als nur den seinigen.<sup>75</sup> Dem aufgeweckten Zuhörer wird jedoch ein Hinweis zum Mit-Kombinieren gegeben.

Alle Dialogsequenzen sind so abgemischt, daß diese über einen mal mehr, mal weniger zu hörenden Hintergrund angelegt sind, so daß der Eindruck von größerer Lebendigkeit der Szenen entsteht. Der „Super-Papagei“ besticht durch eine sehr große Genauigkeit in der dialogischen Abstimmung der Sprecher untereinander und in der geräuschhaften Ausgestaltung der „Schauplätze“. Diese Akribie in der Inszenierung ist durch die exklusiven Produktionsbedingungen wohl erst möglich geworden:

„Ich würde mal sagen, niemand hat soviel Studiozeit zur Verfügung gekriegt wie ich. Ich hätte 200, 500, 800 Stunden im Studio arbeiten dürfen – das hätte niemand verboten. Oder wenn wir etwas gemacht hatten, was einem nicht so richtig gefiel, das ging dann in die Tonne, wurde neu gemacht.“<sup>76</sup>,

so Heikedine Körting-Beurmann. Zudem bildet die Stille, in welche der Erzähler des öfteren hinein spricht, durch das „Grundrauschen“ der Geräuschkulissen einen erheblich größeren Kontrast.

Die Erkenntnisse dieser Arbeit in ihrer Gesamtheit betrachtend, lassen sich direkte und indirekte Komponenten feststellen, welche den Erfolg der „Drei ???“ aus-

---

<sup>73</sup> Interview im Anhang, S. 30

<sup>74</sup> Siehe Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript, S. 21

<sup>75</sup> *Ib.*, S. 19ff.

<sup>76</sup> Interview im Anhang, S. 34

machen, wobei nicht alle genannten Gesichtspunkte in dieser Arbeit explizit ihren Ausdruck finden. Zunächst seien die indirekten Komponenten genannt:

- Die technische Entwicklung Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre war soweit gediehen, daß es möglich war, die Musikkassette samt Kassettenrecorder als kinderfreundliches Medium anzubieten.
- Miller International hatte durch seine Marktpolitik, Tonträger auch außerhalb des Fachhandels zu niedrigsten Preisen zu verkaufen, die Möglichkeit, ein hohes Maß an Präsenz bei den potenziellen Käufern zu erreichen und somit Marktführer zu werden.
- Die gesellschaftliche Entwicklung nach dem 2. Weltkrieg verlief derart, daß der Anteil an berufstätigen Müttern rapide anstieg, so daß Kinderhörspiele als Mittel, Kinder zu beschäftigen, immer mehr in Frage kamen.<sup>77</sup>
- EUROPA hatte den Vorteil, in eigenen Studios Hörspiele aufzunehmen mit dementsprechend mehr Zeit, diese zu bearbeiten.<sup>78</sup>

Hier wird deutlich, daß Miller International und EUROPA aus einer wirtschaftlichen und produktionsbedingten Überlegenheit auf ein sicherlich auch durch die soziale Situation gefördertes, großes Kaufinteresse gestoßen sind.

Direkte Komponenten des Erfolges der „Drei ???“ können so benannt werden:

- EUROPA hat sich mit seinen Eigenproduktionen aus dem Kanon herkömmlicher Stoffe für Kinder- und Jugendhörspiele gelöst. Wie in der Darstellung über die Entwicklung des Kinder- und Jugendhörspiels schon angedeutet, bestanden solche Hörspiele oft aus Märchenvorlagen.
- Der inhaltliche Reiz der „Drei ???“ liegt in der Spannweite: vom Grundmuster herkömmlicher Kriminalstorys – es gilt Verbrechen und Gangster aufzuspüren – bis hin zu Anleihen aus Mystik und Okkultismus („Die drei ??? und der magische Kreis“, „Die drei ??? und die singende Schlange“). Hierbei spielen die spannungsfördernden, assoziativen Titel sicherlich auch eine Rolle („Die drei ??? und der Teufelsberg“).
- Die Charaktere der Hauptfiguren Justus Jonas, Peter Shaw und Bob Andrews sind so angelegt, daß Schablonenhaftigkeit vermieden wird: Man vermißt den strahlenden Helden unter den drei Detektiven. Die „Drei ???“ werden als fehlbare Hobby-Ermittler dargestellt,<sup>79</sup> was in einem hohen Maße identifikationsfördernd wirken kann. Wer ist nicht wie Peter Shaw irgendwann von einem hochgestochen daherschwätzenden Justus Jonas genervt?<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Funk-Hennigs, S. 179f.

<sup>78</sup> Siehe Interview im Anhang, S. 34

<sup>79</sup> Lambert, S. 1

<sup>80</sup> Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript, S. 19

- Das Design der deutschen „Drei ???“-Ausgaben ist im Vergleich zu denen im Ausland und auch zu anderen deutschen Jugendbuch- oder Hörspielserien wirklich einmalig.<sup>81</sup>
- Wie in dieser Arbeit versucht wurde zu verdeutlichen, ist die Verwendung der Hörspielmusik ein besonders gelungenes Beispiel für die äußerst geschickte Einbettung der Musik ins Hörspielgeschehen.
- Die Musikauswahl des „Super-Papagei“ kann man wegen der Bandbreite von Spät-Romantik bis 70er-Jahre-Pop als sehr eigenwillig bezeichnen. Vielleicht liegt es aber genau an dieser Spanne, daß die „Drei ???“ auch häufig gerade wegen ihrer Musik immer noch gehört werden.

Im Zusammenwirken all dieser Komponenten soll natürlich nicht die Tatsache untergehen, daß gerade die Musik es gewesen ist, die für Millionen von Kindern und Jugendlichen unvergeßlich geworden ist. Vermutlich waren die „klassischen“ Musikeinlagen bei den „Drei ???“ sogar der Erstkontakt mit solcher Musik. Insgesamt erstaunt das recht hohe Bildungsniveau, das gerade der „Super-Papagei“ vom Hörer abverlangt und das in keiner Weise die jungen Hörer damals zu überfordern schien. Vermutlich ist es aber genau die Komplexität der Handlung und letztlich auch der Musik, die das Interesse an den „Drei ???“ der damaligen Hörer über deren Jugend hinaus wachgehalten hat.

---

<sup>81</sup> Auf der Internetseite <http://www.rocky-beach.com/cover> lassen sich die Cover verschiedener internationaler sowie der deutschen Ausgaben vergleichen.

## **Anhang:**

Ein Interview mit dem „schreienden Wecker“

Interview mit Frau Heikedine Körting-Beurmann und Herrn Prof. Dr. Andreas Beurmann

Diese Interview wurde am 22. 11. 2002 in Hamburg aufgezeichnet.

Nicolas Haaf (NH): Meine erste Frage bezieht sich darauf, wie Sie dazu gekommen sind, Kinderhörspiele zu produzieren. Das ist ja nicht so eine ganz alltägliche Sache.

Prof. Dr. Beurmann (B): Ich bin ja der Firmengründer mit einem Freund zusammen und wir haben hier sehr viel Musik gemacht – klassische Musik, Pop-Musik, Rockmusik und Unterhaltungsmusik, die war damals sehr erfolgreich. Naja, auf jeden Fall, habe ich dann eine Marktlücke entdeckt: Kindergeschichten. Ich kannte die Produktionen von der Deutschen Grammophon. Da dachte ich, das können wir besser machen, und dann sind wir da eingestiegen, und das ging eigentlich ziemlich schnell von Anfang an gut los.

NH. Wann fing das ungefähr an?

B: '65 war das.

NH: Das war die Zeit, in der die ersten Kinderhörspiele entstanden sind?

B: Ja, richtig. Und zwar zuerst habe ich Märchen gemacht.

Frau Körting-Beurmann (KB): Im Prinzip waren das Lesungen, also das, was man heute wieder macht.

B: Nein, nein, richtige Hörspiele schon, von Anfang an. Allerdings, das Erste, was ich gemacht hatte, waren Lesungen mit Hans Paetsch. Gleichzeitig sind wir dann voll eingestiegen in die Kinderproduktionen und haben Hörspiele gemacht – Märchenhörspiele, Karl May, usw. Dann hatte ich das große Glück, meine jetzige Frau kennenzulernen, damals waren wir nett befreundet. Sie hat gesehen, was für Sachen ich so machte.

KB: Und dann haben wir das zusammen gemacht (lacht).

NH: Und Sie, Frau Körting, waren auch von Anfang an dabei mit den Hörspielproduktionen?

KB: Nein, nicht von Anfang an. Also, ich habe erst '69 meinen Mann näher kennengelernt, und eigentlich so seit '70, '71 habe ich dann richtig mitgemacht. Anfänglich habe ich Geschichten geschrieben oder umgeschrieben, welche dann zum Teil auch umgesetzt wurden. Dann habe ich mich immer mehr hineingedrängt und vieles selber mit übernommen.

B: Lassen Sie mich ruhig sagen, Sie hat es auch am Besten gemacht!

NH: Und wann haben Sie Ihr erstes Hörspiel produziert?

KB: Also, mein allererstes Hörspiel ... Ich meine, das war '69, '70: Die kleine Seejungfrau aus Andersens Märchen.

NH: Wie sieht denn Ihre Rolle als Produzentin aus? Wie funktioniert das eigentlich, wenn Sie ein Hörspiel produzieren?

KB: Also, damals war ja mein Mann der Produzent, ich war erst mal Schreiber, Hörspielschreiber, und später Regisseur. Und da habe ich natürlich bestimmte Maßgaben gekriegt. Also, einerseits sollten die Kinderhörspiele durchaus dramatisch, spannend, humorvoll werden, andererseits sollten sie auch irgendwie erzie-

herisch wirken. Insofern mußte ich folgendes beachten: nur schönstes Hochdeutsch; nur schöne Musik; die Szenen, insbesondere für kleinere Kinder, sollten nicht länger als drei bis fünf Minuten sein – das sind bestimmte Zyklen, nach denen die Kinder dann eine Ausruhphase brauchen.

NH: Da gibt es richtige Vorgaben?

KB: Ja, gab es. Bis dann die großen Erfolge kamen mit den „Drei ???“. Ich würde mal denken, das war meine Spezialität, daß wir wirklich das Ganze dramaturgisch durchgespielt haben.

NH: Das soll heißen?

KB: Das soll heißen, wir haben nicht mehr nur einen Erzähler die spannenden Sachen sagen lassen. Z.B. bei einer Aktion sagte der Erzähler: „... rannten die drei ... und verfolgten den Mann ...“ Da fing unsere Spezialarbeit an: Wir sind selber durchs Haus gerannt. So haben wir praktisch alles durchgestaltet. Das ist das, was so mühsam ist. Die Sprachaufnahmen sind ja gar nicht so problematisch, das Problematische ist dann, das Hörspiel so hinzukriegen, daß man wirklich sagen kann: „Augen zu, Ohren auf, Film ab!“

NH: War das eine Sache, die insgesamt neu war, daß man konsequent eine Geräuschkdramaturgie gemacht hat?

KB: Ja, ich denke mal, das war neu. Ich habe das vorher nie so gekannt. Wir haben früher englische und französische Sachen besorgt, die haben sich sowieso im Wesentlichen, fast bis heute, aufs Vorlesen beschränkt, was heute das Hörbuch ist. So war das bei anderen Firmen auch. Es gab nachher immer mehr, die es auch in dem Stil versuchten, aber ich würde mal denken, das war zuerst unsere völlig eigene Geschichte.

NH: Das war die Sache, die mit den „Drei ???“ Ende der Siebziger begann?

B: Da waren erst mal noch „Hui-Buh, Das Schloßgespenst“; „Die Hexe Schrumpel-dei“, ich weiß nicht, ob Sie das kennen.

NH. Also, „Hui-Buh“ kenne ich noch. Ich bin ja mit diesen Hörspielen groß geworden.

KB: Die sind ja auch wieder auf den Markt gekommen. Aber das ist dann auch das klassische Hörspiel eben: Erzähler, Szene, Erzähler, Szene ...

NH: Verstehe. Wie entsteht denn so ein dramaturgisches Konzept von einer Hörspielproduktion?

KB: Also, es ergibt sich einmal aus dem Stoff selber: Das Buch gibt natürlich die Geschichte vor. Früher gab es ja nicht so viele technische Mittel – da haben wir wirklich Tage und Nächte alles durchgespielt, und dann haben wir natürlich auch gleich Musiken dazu gemacht. Also, viele Geräuschkdramaturgien sind ja mit Musiken untermalt, um sie dramatisch zu machen.

NH: Und wie sieht das heutzutage aus? Sie haben ja schon quasi eine richtige Tradition ...

KB: Ich mache es im Wesentlichen immer noch so. Ich bin immer mal wieder zurückgehalten worden – inzwischen gibt es ja auch andere Eigentümer ... Wir haben mal Versuche in die Richtung des gelesenen Buchs gemacht, aber das ist nicht mein Ding. Ich habe es ja auch von Schauspielern zum Teil bestätigt bekommen, wie von Peer Schmidt damals: Der legt sich, hat er mir mal gesagt, mit Perry Rhodan auf die Couch, mit Kopfhörern, und hat das Gefühl, das Ganze spielt auch, wie im Kino.

B: Die Konkurrenz hat es ja dann auch nachgemacht: Die hat unsere Sachen total übernommen, sogar unsere Besetzungen, soweit ist das gegangen.

KB: Aber es ist witzigerweise nie im Ausland gemacht worden. Es gab dieses Hörspielphänomen in der übrigen Welt nicht. Also das, was es bei uns vor 25 Jahren gab, und was jetzt wieder aufgelebt ist. Und ich denke mal, das liegt daran, daß zu der Zeit die Mütter in Deutschland ihre Kinder noch nicht so viel haben fernsehen lassen. Und dann kam der Umstieg von der Schallplatte auf die Kassette, da hat jede andere Firma den 1½-fachen Preis genommen. Mein Mann hat sofort den gleichen Preis wie bei den Schallplatten durchgesetzt, obwohl die Kassette damals viel teurer in der Herstellung war. Und dann gab es Kassettenrecorder, und jedes Kind hatte seine zehn Kassetten.

B: Wir haben uns dann auch noch ins Ausland begeben. Wir haben Frankreich gemacht, Dänemark, Italien, Holland – auf Schweizerdeutsch sogar.

NH: Was waren denn das genau für Hörspielfolgen, auch die bekanntesten?

KB: Nein, das waren im wesentlichen Märchen, Kindergeschichten. Also, die Fragezeichen, TKKG oder unsere Gruselgeschichten, die haben wir nie für ein anderes Land gemacht, außer für den deutschsprachigen Raum.

NH: Darf ich noch eine Frage zu der Produktionsweise stellen, also das ist mehr ein – sagen wir mal – „work in progress“ ...?

KB: Das ist Intuition!

NH: Es entsteht während der Produktion?

KB: Ja.

NH: Also, es ist nicht so, daß Sie sich von vornherein das alles genau im Kopf ausmalen?

KB: Doch! Wenn man ein Manuskript schreibt, ist im Manuskript schon minutiös angegeben, wie es sein soll.

NH: Also, da steht auch drin, wenn eine Tür aufgeht ...

KB: Atmen, Schritte, Tür auf, Durchgehen ... Atmosphärenänderungen.

NH: Das machen Sie dann?

KB: Das machen wir dann. Inzwischen habe ich ja auch Mitarbeiter.

NH: Und arbeiten Sie dann auch ganz konkret mit den Autoren der Romanvorlagen zusammen?

KB: Ja. Also bei Hitchcock ging es natürlich nicht, das ging ja direkt über den Kosmos-Verlag. Aber bei Kosmos sind ja jetzt einige der Autoren aus der Generation der Hörspielhörer, wie z.B. André Minninger und André Marx, und die schreiben inzwischen Bücher, und mit denen habe ich natürlich direkten Kontakt. Manche Autoren richten ihre Sachen gerne für Hörspiele ein, und wir machen das dann gemeinsam. Einige haben auch gar keine Zeit und sagen: „OK, kommt, nehmt einen bewährten Bearbeiter“.

NH: Und wie ist es mit der Musikauswahl für Hörspiele, wie wird die getroffen?

B: Ja, also, das habe ich am Anfang hier nun alles selbst gemacht – und jetzt teilweise auch noch. Ich hatte ursprünglich mal den edukativen Faktor im Kopf.

NH: Das soll heißen?

B: Das soll heißen, wir versuchten Musik – sprich klassische, romantische Musik – von höchster Qualität einzusetzen. Ich habe ein Riesen-Archiv dafür, alles selbst aufgenommen mit großen Orchestern, eigentlich in der ganzen Welt.

KB: Also, bei Märchen, da gibt es z.B. den Hochzeitsmarsch. Das ist für die damals kleinen Kinder die „Dornröschenmusik“ gewesen, das hat sich dann im Kopf festgesetzt.

NH: Kann man sagen, es gab schon damals ein bestehendes Archiv an Auswahlmöglichkeiten?

KB, B: Ja.

NH: Und wie funktioniert das dann, wenn Sie ein Hörspiel haben und Musik dazu kommen soll, haben Sie schon vorher im Kopf, welche Musik wohin soll?

B: Ja, zum größten Teil schon; ich meine, Sie wissen es ja selbst als Musiker: Man hat da also – ich weiß nicht – mindestens zehn- oder zwanzigtausend Stücke im Kopf. Dann weiß man sofort: Bumm, bumm, bumm, bumm, bumm! Das kommt rein, so kann man das machen.

KB: Und dann paßt man es aber an. Was ganz erstaunlich ist: zu Hans Paetsch, da paßte jede Form von Musik. Der hatte eine solche Stimme, das ging nie gegen den Rhythmus. Ein sehr guter Sprecher, wie heute Mackensy; da kann man eine noch so schöne Musik aussuchen – und sie paßt nicht! Sie geht gegen den Rhythmus.

NH: Wie meinen Sie das: „gegen den Rhythmus“?

KB: Also, das heißt, es gibt Sprachmelodien, da paßt sich eine Musik an ...

B: Da gibt es Sprecher, die haben keine musikalische oder musische Sprache, da paßt einfach keine Musik, da paßt kein Rhythmus rein.

KB: Bei „She-Ra“ oder solchen Serien, da hat sich mein Mann aus vielen, vielen Musikteilen einzelne „Bobbies“ gemacht: „Das ist der Löwe, das ist die Prinzessin, das ist das, das ist das, das ist das ...“

NH: Quasi leitmotivisch?

KB: Das ist leitmotivisch!

B: Á la Richard Wagner in modern!

NH: Ist das bei jeder Hörspielserie so ähnlich?

KB: Letztlich ja. Wenn man weiß, daß man eine Serie macht – bei Einzelproduktionen ist das etwas anderes – dann macht man sich erst einmal ein richtiges Konzept: „Die Sternchen kriegen das, die Wichtel das, die Monster das ...“ Und dann muß man natürlich beim Überspielen und Einspielen auch noch sehen, daß es auch wirklich so paßt, wie man sich es vorgestellt hat.

NH: Sie greifen immer wieder auf ein schon bestehendes Musikarchiv zurück oder lassen Sie auch mal Sachen konkret schreiben?

KB: Ja, immer noch.

NH: Titelmelodien wahrscheinlich auch.

KB: Titelmelodien – aber auch Musiken, die einfach zum Stil eines Hörspiels passen.

B: Wir haben große Orchester engagiert, die London Philharmoniker, für Kindermusiken, für Hörspielmusik – das hat keine Firma gemacht. Wir haben Musik schreiben lassen und dann spielen lassen – in wahnsinnig teuren Aufnahmesitzungen. Sie können sich vorstellen, was das kostet – ein 100- bis 150-Mann-Orchester. Wenn man unsere jetzige Musik nimmt, da sind gewisse Schwierigkeiten bei der Einpassung für die Sprecher: diese Schlagzeuggeschichten „tsch-tsch-tsch“ (imitiert Schlagzeug) liegen so in dem Sprachbereich drin, daß es sehr schwierig ist, da etwas zu erfinden, um es auseinanderzuhalten. Dagegen: Kontrabässe, Celli, Bratschen – die passen wunderbar zu jeder Sprache. Aber sobald da „tsch-tsch-



tsch“ hereinkommt, kann man es nicht mehr unterlegen. Man kann es zwar als Zwischenmusik einsetzen, was wir dann ja auch machen, aber wenn es unter Sprache gelegt wird, dann ist es sehr schwierig.

KB: Also, meistens ist es so, daß wenn man mit dem Komponisten zusammensitzt, mit einem Musiker oder direkt mit einer Band, dann kriegen die eigentlich immer das komplette Manuskript und versuchen dann selber zu fühlen, was richtig sein könnte. Manchmal paßt es dann, manchmal nicht so sehr. Dafür hat man dann halt ein Archiv. Ein solches Archiv setzt sich zusammen aus, wie gesagt, der ganzen Klassik über Popmusik, Rockmusik bis hin zur Sologitarre, Mundharmonika, bis zum Nagelklavier – aus allem. Und auch aus selbstgebastelte Sachen. Also, sehr viel haben wir auch immer selber gemacht, indem man musikalisch alles mißbraucht hat – ob man nun in die Klaviersaiten Picker hineinwirft – was man jetzt mit Synthesizern schön machen kann; oder auf Gitarrensaiten gequitscht, das haben wir früher gemacht, diese ganzen Gruselgeräusche ...

B: ... mit mechanischen Musikinstrumenten ...

KB: ... oder wir haben uns für Karl May hingestellt und haben Indianer imitiert ...

B: ... die Gesänge! Teilweise haben wir auch Originale genommen aus der Library of Congress, da gibt es ja mindestens 80 Aufnahmen aus der Zeit um 1900 von originalen Indianergesängen, wunderschöne Sachen teilweise.

KB: Naja, und dann braucht man ja auch Sachen wie Turmbläser oder dies oder das.

NH: Haben Sie das Archiv auch nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet – wie z.B. nach Gruselhörspielen?

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

NH: Nach ihrer dramaturgischen Einsetzbarkeit?

KB: Das ist schon wichtig, ansonsten fällt es auch schwer, darauf zuzugreifen.

NH: Welche Funktion hat Musik innerhalb des Hörspiels für Sie? Ist das ein ganz wichtiger Bestandteil, oder ist das mehr so ein Beiwerk?

KB: Musik ist total wichtig. Also, wenn ich z.B. etwas mit Geräuschen mache, irrsinnig fleißig daran arbeite, eine Sauarbeit habe, dann ist das noch lange nicht so effektiv wie irgendeine passende Musik. Und so schön ist dann das Zusammen gemischte, daß man längere Phasen ohne Sprache mit einem kleinen bißchen Geräusch gestalten kann – also, es gibt nichts Intensiveres als Musik. Musik ist mindestens so wichtig wie die Stimme des Hauptsprechers. Das sieht man ja auch bei den Fragezeichen, wie da die Hörer reagierten: das Geschimpfe und Gemeckere, als wir die Fragezeichen eine Weile nicht mehr so auf den Markt bringen konnten, wie früher. Sie hatten sich so an diese Musik gewöhnt, die war im Ohr – das war für sie unverständlich. Das dauerte auch eine Weile, bis wir neue Elemente hatten

NH: Sie haben gerade die „Drei ???“ erwähnt. Haben Sie eigentlich mit dem Erfolg gerechnet, daß die Serie so einschlägt, daß das so ein Kult wird?

KB: Das kann man eigentlich gar nicht.

B: Das gab es ja vorher gar nicht, das war nicht vorraussehbar in diesem Sinne.

KB: Doch, ein bißchen. Wir hatten ja in der Zeit, als wir mit den Fragezeichen anfangen, schon Millionenverkäufe an Kinderliedern und anderen Geschichten. Und damals hatten wir ein bißchen diesen Nimbus im Kinderbereich. Aber die

feineren Familien, die sagten: „Naja, das ist die sogenannte Billigschallplatte“, obwohl sie selber welche besaßen und auch gern hatten. Und ich hatte das Gefühl, daß wir mit den „Drei ???“ den Einstieg in diesen Jugend-High-Price-Bereich hatten. Sie wurden zwar nicht zum high-price verkauft, sondern zum low-price, aber mindestens von der Qualität des high-price – weil es eben die Story von Hitchcock war und auch mit einer irrsinnig tollen Besetzung herauskam.

B: Und das war übrigens eine ganz generelle Sache von mir und unserer Firma: daß trotzdem, obwohl wir ja billig verkauften – 5 Mark kostete damals eine LP – die Qualität absolut das Beste sein mußte. Die Grammophon war ja immer das hohe Vorbild mit 32 Mark pro LP.

NH: Was, damals?

B: Damals, ja.

NH (ungläubig): Was?

B: Ja, sicher.

KB: Die hatten schon solche Preise wie heute.

B: Wir wollten diese Qualität für 5 Mark haben. Wir haben die Qualität für 5 Mark herausgebracht. Wir haben die besten Orchester, die man sich vorstellen kann, die besten Dirigenten, die besten Solisten gehabt. Und es ist dann allmählich vom Markt sehr anerkannt worden.

KB: Genau, das Publikum hat es besser gefunden als die Presse. Oder z.B.: Da haben mich die Lehrer alle niedergemacht und gesagt: „Bah! Billigproduktionen – die hauen das so zusammen!“ Und ich würde mal sagen, niemand hat soviel Studiozeit zur Verfügung gekriegt wie ich. Ich hätte 200, 500, 800 Stunden im Studio arbeiten dürfen – das hätte niemand verboten. Oder wenn wir etwas gemacht hatten, was einem nicht so richtig gefiel, das ging dann in die Tonne, wurde neu gemacht. Das ging in anderen Firmen nicht. Die buchten ein Studio – 2 Tage, 3 Tage, 5 Tage Studiokostenzeit. Mein Mann hat seine Studios immer selber gebaut, und dann haben wir eben so lange an den Aufnahmen gefeilt, bis sie fertig waren. Wir haben unverhältnismäßig fleißig daran gearbeitet – ja gut, Fleiß alleine nützt nichts, wenn die Story nicht stimmt, die Musik nicht stimmt, die Geräusche nicht stimmen, die Sprecher nicht stimmen, da kann ich so fleißig sein, wie ich will. Aber ich denke mal, daß die Kinder, die das damals gehört haben, schon mitgekriegt haben, daß es minutiöser war. Also, wenn man jetzt z.B. „Am Morgen vorgelesen“ nimmt – das hört man sich vielleicht zweimal oder dreimal an. Einmal will man das spannende Thema haben, einmal will man vielleicht die Machart haben. Aber die Hörspiele, die haben die Kinder früher hundertmal oder mehr gehört, weil immer etwas darin versteckt war. Ach, und was haben wir früher waschtonnenweise Post gekriegt, Manuskripte und Musiken zugeschickt gekriegt! Jeden Tag Berge von Kinderkassetten, Bilder zu den Kassetten. Also, ich denke mal, daß diese vielen kleinen Sachen, aus denen sich die Hörspiele zusammensetzen, einfach tiefer ins Hirn, tiefer ins Gefühl gehen als andere. Insofern sieht man ja jetzt auch, daß bestimmte Sachen sehr erfolgreich geworden sind, und bestimmte Sachen nicht wieder aufleben. Gerade in der Zeit der „Drei ???“, als der Boom so hoch war, da wurde ja massenhaft produziert – aber da fehlt dann manchmal doch das entsprechende Detail, die Liebe, die sorgfältige Stoffauswahl. Da wurde alles genommen, was im Fernsehen berühmt wurde, was es als Buchserie gab. Und ich

denke, das ist bei den „Drei???“ nicht ganz dasselbe – es ist einfach eine besondere Güte darin.

NH: Sie haben vorhin erwähnt, Sie wollten mit wenig Geld mit den high-price Produkten mithalten. Wie äußert sich denn die Qualität eines High-Price-Produktes eigentlich genau?

B: Da wollen wir erst einmal anfangen bei der Fertigung, da gibt es überhaupt keine Unterschiede. Wir haben die modernsten Maschinen, teilweise bessere Maschinen als Telefunken oder die Grammophon. Wir hatten immer das Neueste aus den USA gekauft. Das Mittel kam einfach daraus zustande, daß wir diese Serien mit großen Stückzahlen verkauften. Wir haben nicht viel daran verdient, aber weil wir diese Stückzahlen verkauften, waren wir trotzdem in der Lage, dieses alles zu beschaffen.

KB: Also, man kann zu dem High-Price-Bereich der Kinder sagen: Die Märchen sind ja alles urheberrechtsfreie Geschichten, da haben wir also lizenzfreie Stoffe bearbeiten können. Und die „Drei ???“ hatten ihrerzeit einen sehr hohen Preis, der an die USA und an Deutschland, an den Verlag, bezahlt werden mußte, also eigentlich gemessen an dem Preis, zu dem sie verkauft wurden, viel zu hoch. Aber dadurch, daß die verkauften Stückzahlen das wieder auffingen, war das machbar. Zuerst war das also wie mit den Karl May Stoffen, an die jeder herankommen konnte, und die wurden auch von allen gemacht, während es die Fragezeichen ja nur von EUROPA gibt.

NH: Sind Sie damals mit dem Buchverlag in Verhandlung getreten, oder war es der Buchverlag, der an Sie herantrat?

KB: Nein, wir waren zuerst dran. Also, mir war als allererstes das Buch „Der schreiende Wecker“ in die Hände gefallen. Den Wecker habe ich ja dann auch selber geschrien.

NH: Ach was.

KB: Ja, alle Monster habe ich immer selber gemacht. Blacky, der Papagei, bin ich.

NH: Den Schrei habe ich noch im Ohr. Das ist doch verrückt: Es gibt viele Leute, denen ich von der Arbeit erzählt habe, und die können alle die Melodien von damals vorsingen.

B: Das zeigt, wie oft es gehört wurde. Wir kennen viele Kinder, die können das total auswendig. Die haben das bestimmt hundertmal gehört.

KB: Waren Sie denn zufällig mal bei dem Vollplaybacktheater?

NH: Ja, war ich.

KB: Das war doch irre, was die Leute alles wußten! Ich wurde ja einmal zufällig herausgefischt auf die Bühne – nicht, weil die mich erkannt hätten – und da gab es so ein Preisspiel. Also, da hätte ich, obwohl ich es ja selber produziert habe, längst nicht alles beantworten können, was die Fans wußten.

NH: Es war also damals Ihre Idee, die „Drei ???“ ins Programm zu nehmen?

KB: Ja, und wir haben dafür auch lange gekämpft. Wir haben über zwei Jahre gebraucht, bis wir überhaupt an die Rechte herangekommen sind. In den USA hielt Random House die Rechte, und es war sehr, sehr spröde und schwierig, in Verhandlungen zu kommen.

NH: War das die erste Jugendbuchserie, die Sie ins Programm nahmen?

KB: Nein, vorher hatten wir schon ganz viel mit Schneider gemacht. Mit Franz Schneider selber hatte mein Mann eine gute Freundschaft. Also, „Hanni und

Nanni“, das waren auch alles Lizenzbücher, auch schon nicht ganz billig: Die Fragezeichen haben das aber noch getoppt.

NH: Was meinen Sie genau, was die „Drei ???“ von anderen Serien unterscheidet, daß sich der Erfolg so lange gehalten hat? Die Produktionsweise haben Sie schon erwähnt ...

KB: Ich denke mal, durch die Themenwahl, insbesondere bei den ersten Folgen – und jetzt auch wieder ein bißchen. Als die ersten Folgen in Deutschland geschrieben wurden, finde ich, ist es abgefallen. Da waren die Fragezeichen auch eine ganze Weile nicht so erfolgreich. Und hat vielleicht der Verlag zu sehr auf TKKG geschickt. Da fingen die mit Geschichten an, die man auch in der Zeitung lesen könnte. Die Stoffwahl bei den Fragezeichen, auch dieses Mitmachen, dieses Mitraten – es sind für mich immer noch die schönsten Folgen, wo man Teile von Gedichten kriegt und sie Stück für Stück zusammensetzen kann. Ich denke schon, daß die Themenwahl ein Grund für den Erfolg ist, und dann auch mein Glück, doch einen Super-Treffer gemacht zu haben mit der Besetzung von Justus Jonas, Peter Shaw und Bob Andrews, die einfach als Kinder schon hinreißend waren und sich dann auch in ihrer Art und Weise weiterentwickelt und gut gehalten haben. Da ist bei allem auch immer ein bißchen Glück dabei. Als ich damals die ersten Bücher in die Hände kriegte, fand ich, daß es so etwas noch nicht gegeben hatte.

NH: Das war Ihnen schon damals klar, daß das etwas ganz Besonderes ist?

KB: Das war ganz klar. Das war einfach besser vom Niveau her. Aber eben nicht nur ein Niveau, was jetzt z.B. nur eine bestimmte upper class anspricht, sondern auch alle anderen. An der Fanpost kann man das auch sehen. Also, wahnsinnig, wie die Kinder das anregt, mitzudenken, Fehler zu suchen! Viele Fehler sind ja drin! Dann muß ich immer sagen: „Das haben wir extra gemacht!“ Z.B. beim „Super-Papagei“, wo das Nummernschild 3-1, 1-3 vorkommt. Einmal heißt es 1-3, und einmal heißt es 31, und einmal heißt es 13. Und das haben mindestens 1000 Kinder geschrieben: „Du hast da einen Fehler gemacht!“ – bis heute. Den haben wir dann später korrigiert. Aber die Kasette, die auf dem Markt ist mit dem Fehler, die ist viel wertvoller.

NH: Das glaube ich.

KB: Sie werden ja zu Preisen gehandelt, das ist unglaublich.

NH: Die Entscheidung, das Cover der Buchvorlage zu übernehmen, wurde bewußt getroffen?

KB: Ja, ganz bewußt. Wenn man diese Bücher in den USA sieht, die „Three Investigators“, die sind ja grottenlangweilig! Also, ich würde mal denken, ein ganz großer Erfolgspunkt, daß unsere Fragezeichen so anziehend wurden, ist eben die Malerin, Aiga Rasch. Mit diesem Stil, dem schwarzen Rahmen, und den dreifarbigem Fragezeichen, also drei unterschiedliche Charaktere – das ist schon toll.

NH: Es gibt ja diese Buchserie und diese Hörspielserie – das sind fast zwei Parallelwelten geworden.

B: Es war uns oft ganz peinlich: Wenn der Verlag auf der Buchmesse in Frankfurt erzählte, was die an Umsätzen gemacht hatten, sind wir ganz still geworden, weil wir mindestens zehnmals so hohe Umsätze hatten.

KB: Ja, das gab nachher tatsächlich ein bißchen Probleme, daß die Verlage nicht so glücklich darüber waren. Die hatten immer so ein bißchen das Gefühl, daß das Buch nicht gelesen wird, weil es die Kasette oder die Schallplatte gab. Das konnte

ich an Kindern, mit denen ich arbeite, feststellen, daß die Kinder gar nicht in der Lage waren, anständig zu lesen.

B: Wie oft haben wir Kinder erlebt, die im Studio saßen und buchstabierten, aber gar nicht wußten, was sie eigentlich gelesen hatten.

KB: Es hat nie so viele Legastheniker gegeben wie in den 80er, 90er Jahren. Naja, aber weil Sie ja über die Musik schreiben: ohne Musik ist das Ganze nicht die Hälfte wert – das ist schon dramaturgisch super-wichtig. Vielleicht ein zusätzlicher Erfolg unserer Geschichte ist, daß mein Mann mir total freie Hand gegeben hat, daß ich aus meinem Bauch heraus entscheiden durfte. Das sind Dinge, die Sie mit einem Computer nicht machen können. Als wir später mehr und mehr wurden, habe ich nicht das Gefühl gehabt, daß irgend etwas besser wurde. Es wurde viel zerredet ... wir haben neue Chefs gekriegt, die gar nicht begriffen hatten, warum unsere Sachen vielleicht so besonders beliebt sind. Und es ist der allergrößte Verdienst meines Mannes, daß wir letztlich machen durften, was wir wollten.

B: Weil es sehr gut war, sonst hätte ich es gestoppt.

KB: Naja, ich denke schon, daß das maßgeblich ist. Und wir haben bis jetzt einen super-herzlichen Kontakt zu allen Schauspielern. Damals, als wir mit den „Drei ???“ gearbeitet haben, da haben die bei uns auch geschlafen, dann waren die mal ein ganzes Wochenende für eine Aufnahme da, wir sind sogar zwischendurch mal segeln gegangen ... Also, den persönlichen Kontakt zu den Sprecher, den Autoren, zu allen Mitarbeitern halten wir für mindestens so wichtig, wie eine gute Geschichte.

NH: Ich bedanke mich für das Gespräch.

## Bibliographie

- Arnold, Heinz Ludwig und Heinrich Detering (Hg.). 1996. Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Döhl, Reinhard. 1992. Das Hörspiel zur NS-Zeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Döhl, Reinhard. 1992. Das Neue Hörspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.). 1984. Meyers Taschenlexikon Musik. Bd. 2. Mannheim [usw.]: Bibliographisches Institut
- Erpf, Hermann. 1959. Lehrbuch der Instrumentation und der Instrumentenkunde. Mainz: B. Schott's Söhne
- Funk-Hennigs, Erika. 1984. Zum massenmedialen Musikangebot im Bereich von Kinderschallplatte und -cassette. Mediendidaktische Konsequenzen für Musikpädagogen. In: Günter Kleinen (Hg.): Kind und Musik. o.O.: Laaber (Musikpädagogische Forschung, Band 5), S. 178–216
- Klippert, Werner. 1977. Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam
- Kulle, Jürgen. 1998. Ökonomie der Musikindustrie. Eine Analyse der körperlichen und unkörperlichen Musikverwertung mit Hilfe von Tonträgern und Netzen. Frankfurt a. M. [usw.]: Peter Lang
- Lambert, Kaja. [1999?]. Hausarbeit über die „Drei ???“. Leipzig. Online im Internet: <http://www.rocky-beach.com/misc/kaja/hausarbeit.pdf>, Stand: 20.11.2002
- Leister, Jessica. o.J. Essay über den film noir. o.O. Online im Internet: <http://people.freenet.de/noirmovie/abhandlung.htm>, Stand: 21.01.2003
- Miller International Schallplatten GmbH. 1986. Die Miller-Story. Das 200-Millionen-Ding. Quickborn: Miller International Schallplatten GmbH
- Motte-Haber, Helga de la. 2002. Handbuch der Musikpsychologie. 3. Auflage. o.O.: Laaber
- Nietzsche, Friedrich. 1976. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. o.O.: Insel
- Pöttinger, Ida. 1992. „Fernsehen darf ich nicht immer, aber Kassettenhören schon.“ Eine Analyse zur Rezeption des Kinderhörspiels und der Versuch, es in seiner vielfältigen Form wieder populär zu machen. Freiburg: [Unveröffentlichte Diplomarbeit]. Online im Internet: [http://www.kreidestriche.de/onmerz/pdf-docs/poettinger\\_diplom.pdf](http://www.kreidestriche.de/onmerz/pdf-docs/poettinger_diplom.pdf), Stand: 20.11.2002
- Schulze, Ralf. 1996. Die Musikwirtschaft. Marktstrukturen und Wettbewerbsstrategien der deutschen Musikindustrie. Hamburg: Kämmerer & Unverzagt
- Schwitzke, Heinz. 1963. Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenhauer & Witsch
- Schwitzke, Heinz (Hg.). 1969. Reclams Hörspielführer. Stuttgart: Reclam

Stachowiak, Aribert. 1993. Gleiche Stelle – Gleiche Welle. Streifzug durch die Geschichte des Rundfunks und des Fernsehens. Frankfurt a. M.: R.G. Fischer

Timper, Christiane. 1990. Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen in dem deutschen Hörspiel 1923 – 1986. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess

Die drei ??? und der Super-Papagei. Hörspielskript. Online im Internet: <http://www.rocky-beach.com/hoerspiel/papagei-script.pdf>, Stand: 20.11.2002