



In der Loge unter dem Traumreich
Ein Streifzug durch die Geschichte des Hörspiels
von J. Monika Walther

Schriftstellerinnen im Gespräch – Eine Dokumentation
Herausgegeben von Elisabeth Roters-Ullrich und Ursula Theißen 1995
Das erste Rheinsberger Treffen

In der Loge unter dem Traumreich

Ein Streifzug durch die Geschichte des Hörspiels

von J. Monika Walther

Der Akt des Schreibens bedeutet utopische Existenz, denn Schreiben ist buchstäblich ein nicht zu verwirklichender Plan. Literatur ist Utopie und Analyse, Vision und erzählte Träume. Verzweiflung und Lust, immer auch Welttheater: Wer schreibt, spinnt die Fäden – bis die Figuren Menschen werden und ihre eigenen Weg gehen, manchmal laufen sie sogar aus den Büchern und Stücken davon.

Der Akt des Schreibens setzt sich über jede Distanz hinweg. Nicht weil die Schreibenden sich um das Unsagbare bemühen, sondern weil sie vom Banalen, Intimen, vom Essen der zu heißen Suppe, vom Pusten und Schlürfen, vom Blick aus dem Zugfenster und Kopfabwenden vom Nachbarn, von dem Seilhüpfen und Räuspern, dem Gewehr putzen und anlegen erzählen, mit dem Wunsch, das Drehen des Riesenrades spürbarer, begreifbarer zu machen. Sich selbst die Welt im Geschichten erzählen erklären.

Das Schreiben geht bis an die Schwelle des Schweigens oder der Geschwätzigkeit. Das Schreiben ist Annäherung, ist der Übergang vom Sichtbarmachen, vom Hörbaren, dessen Dauer die eines Hinhorchens ist, zum Schweigen hin: wie laut ist das; ist die Annäherung vom eigenmächtigen Gedanken zur Eigenmächtigkeit des Ungedachten, von dem wir glauben, dass es gedacht werden könnte. Vor dem wir uns fürchten, in dem wir uns verlieren. Das wir herbeisehnen und keine Worte dann finden.

Wenn ich schreibe, Hörspiele schreibe, will ich nicht rekonstruieren, wie Geschichte, das Leben anderer "eigentlich" gewesen ist, sondern die vergangenen und jetzigen Sprachmuster, Bilder, Träume, Mythen und Szenarien, in denen die Erfahrungen, die Geschichten der Menschen überleben, erkennbar, hörbar

machen. Ich möchte die Geschichtlichkeit von Körper und Sprache, Verkörperungen und Sprachkörpern hörbar machen; die Geschichtlichkeit von Phantasien heute und ihr Zusammenhang mit den menschlichen Fluchtlinien. Ich suche nach den Geschichtsspuren in unserem Leben, nach dem Weg, der von der Vergangenheit in die Utopien führt. Vom Anfang zum Ende, in dem der Anfang wieder beginnt und das Ende zu wissen ist.

Ein Hörspiel wird in Worten geschrieben, die Sprache und Wortlaute sein dürfen, ohne verdoppelnde Beschreibung von Bildern, ohne Querverweise auf Erfahrungen des äußeren Sehens, wissend, dass wir innen und im Kopf drin nur sehen, weil wir Augen haben. Weil wir wissen, wie es aussieht, wenn eine Frau über einen Hof geht: sie kann stöckeln, schlenzen, schleichen, aufrecht gehen, schreiten, abweisend laufen, um Hilfe rennen, schlendern, alle anlächeln, keinen Menschen zur Kenntnis nehmen. Sie kann deutsch gehen oder afrikanisch oder türkisch oder französisch. Aber wie höre ich das? Und auf keinen Fall darf ich schreiben: Eine deutsche Frau geht über den Hof, ohne den Blick von ihrem festen Punkt in der Ferne zu lösen; es sei denn: ich will etwas ganz anderes erzählen, als die Geschichte, dass und wie eine Frau über den Hof geht. Sondern die Geschichte, warum deutsche Frauen so gerne in Interviews sagen, dass sie sich in dieser Zeit nicht mehr alleine in den Wald trauen oder nachts auf die Strasse.

Dramaturgen sprechen über aufgeschriebene Worte, Schauspielerinnen und Schauspieler sprechen Worte, gehört werden Worte und Geräusche, Schall- und Sprachbilder, die nicht illustrieren sollen, nicht auf bildhafte Situationen sich beziehen dürfen. Keine Verdoppelungen der Realität, keine Abbilder durch Worte. Aber entstehen sollen im Kopf der Hörerinnen und Hörer Bilder, spielerische, bildhafte Visionen, akustische Phantasien, die Wirklichkeit und der Mythos hinter der Geschichte.

Maßlose Bilder ohne alle räumlichen und zeitlichen Begrenzungen können entstehen, denn nur die Sprache - als Wörter, Musik, Klang, Schall - gilt. Alle Handlungen finden im Kopf der Zuhörenden statt: alle Interpretationen, alle

Erinnerungen, alle Zeit- und Raumsprünge. Die Ohren hören, der Körper und die Sinne begreifen, erinnern und setzen ein neues Bild der Realität, die in maßloser Weise unrealistisch sein kann, zusammen.

Und vor jedem Wort und Geräusch, jedem Schall ist im Hörspiel die Stille, früher das Rauschen eines Senders, heute das saubere stille Nichts. Das Warten auf eine Ansage, die Erwartung, dass die Stille laut wird, dass eines der Kindermärchen wahr wird, dass wenigstens etwas geschieht. Inzwischen kommt vielleicht die Hoffnung noch hinzu, dass keiner die Stille zuredet.

Günter Eich schreibt: „Im Hörspiel ist ja die Schwierigkeit die Pause, das heißt das Schweigen. (...) das ist für mich eigentlich das Problem und das, was mich beim Hörspielschreiben interessiert, wenn ich darüber nachdenke. Wie bringe ich gewissermaßen die Pause, das Schweigen in das Sprechen hinein. (...) und ich persönlich glaube, dass man das nur mit der Sprache kann. Man muss eben den Satz finden, der das Schweigen einschließt.“

Dass die Sprache Vortritt vor dem Sinn und dem Ich habe, ist für Walter Benjamin 1929 in seinem Essay *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* ein wichtiger Aspekt surrealistischer Praxis, um deren revolutionäre Möglichkeiten zu diskutieren.

Vielleicht - so Ginka Steinwachs - geht mit der Vertreibung aus dem Paradies ein "Sündenfall der Sprache" einher, bei dem die Sprache ihrer magischen Dimension, also die Dinge und die Natur erkennend und benennend zugleich, verliert und zum bloßen Zeichen wird, zum Medium in der Kommunikation über die Dinge, während die verloren gegangene mimetische Begabung des Menschen im Laufe der Entwicklung ganz allmählich in Sprache und Schrift hineingewandert ist und in ihnen das vollkommene Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten geschaffen hat. In diesem Spiegelkabinett dieser in Ähnlichkeiten entstellten Welt irren wir herum. ¹ Ein Gedanke.

Das Hörspiel lebt von unseren Erinnerungen und von unserem Bildgedächtnis, wobei es nicht um ein Gedächtnis d e r Bilder geht oder um eine Erinnerung in

und mit Bildern, sondern die Struktur der Erinnerung selbst ist in einen Bildraum hineinverlagert.

In den jüdischen Kulturtraditionen wird der Unterschied zwischen Gedächtnis und Geschichtsschreibung aufgehoben, das heißt die Konstruktion von Geschichte wird mit der Erinnerungsarbeit identisch. Das Bild vom Gewesenen ist Effekt der Erinnerung: Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. ²

Am Material der Sprache kommen im Augen-Blick oder Hör-Moment unerwartete, ungewollte und unbewusste Ähnlichkeiten der in den Ähnlichkeiten entstellten Welt zum Vorschein. Allein der Sprache den Vortritt zu lassen, kann bedeuten, sich den Bewegungen und Gesetzmäßigkeiten der Lautbewegungen, den unwillkürlichen Bedeutungen oder den Bildern und der Syntax des Traums zu überlassen. Und Hin-Hören. Das Gleichgewichtsorgan und das differenzierte Unterscheidungsvermögen des Ohr siedelt am gleichen Ort. Fünfhundert Unterschiede in der Sekunde nimmt das Ohr wahr.

Die Handlung des Hörspiels ist nicht das, was vor einem Mikrofon, in einem schalltoten Raum, in einem Manuskript stattfindet, letztlich nicht einmal das, was eine Schriftstellerin, ein Autor denkt und schreibt, sondern das, was sich bei allen an der Produktion eines Hörspiels Beteiligten: Schauspielerinnen und Regisseuren, Tonmeisterinnen und Cuttern und bei den Hörern an Bildern herstellt.

Es sind die Erinnerungsbilder der Zuhörenden, die das Hörspiel als Medium zum Funktionieren bringen. Jedes Wort, jeder Laut, jede Stille löst ein Bild mit einer Geschichte, ein vergangenes, erinnerndes und ein utopisches Bild aus. Während jeder Sekunde eines Hörspiels können Jahre und Leben vergehen und alle Räume durchquert werden, ohne dass wir das Knattern eines Dieselmotors als Geräusch benötigen, die Beschreibung eines Autos oder die gesprochene Erinnerung an eine Autofahrt.

Das Hörspiel ist an keine Zeit gebunden und an keine Darstellung, an keinen Sinn und keine Gegenstände, deshalb kann im Hörspiel alles erzählt werden, alles stattfinden, auch jede Übertreibung.

Beim Hören können wir unsere Sinne hingeben. Wenn wir mit dem Denken beginnen, hören wir nicht mehr. Dann interpretieren wir. Dann hören wir unsere Gedanken und die Vermischung mit dem Gehörten.

Eines der ersten französischen Hörspiele *Maremoto* von Germinet und Cusy beginnt:

Mary: Jack! Jack, was ist denn geschehen?

Jack: Die Lampen sind ausgegangen.

1. Stimme: Verdammt, jetzt ist das Licht ausgegangen.

Und BBC sendet als erstes Hörspiel am 15. Januar 1924 *A Comedy of Danger* von Richard Hughes: Die Schachtbeleuchtung in einem Bergwerk fällt aus.

Richard Hughes verzichtet konsequent auf Bilder und Vortäuschungen.

Die Voraussetzung des Hörens ist es, die Leere, die Stille gelten zu lassen. Und: den scheinbaren Mangel an bunten Bildern und Videoclips, diesen Verlust zu akzeptieren. Die Sprache, der Schall ist die Geste, ihre Bedeutung ist eine Welt, die wir erschaffen, während wir hören. Unser - kritisches - Gedächtnis ist der Schauplatz für das Hörspiel. Unser Körpergedächtnis ist Teil des Hörspiels.

Das Genre Hörspiel begünstigt jede Flucht, die Aufhebung aller Gesetze, jede Phantasie und alle Maßlosigkeiten. Jahre sind Sekunden, die Räume überbrückbar, die Stimmen von gestern und heute sprechen mit Menschen, die noch nicht gelebt haben. Die analoge oder digitale Technik des Mediums, das Genre ermöglicht alles.

Das Hörspiel ist ein übertriebenes, maßloses Medium, ohne Scham und Grenzen, mit visionären Orten, die an keine Räume gebunden sind und mit Stimmen, die keine Körper benötigen. Das Hörspiel ist maßlos, weil es eine Sammelstelle von Defekten, von Lücken; und von Verlusten ist.³

Im Hörspiel sitzt der Text im Kopf fest, ohne den Personen durch die Glieder zu fahren. Die Stimme, ohne die Bekleidung des Körpers, ohne den Begleitschutz

der Mimik hängt buchstäblich in der Luft. Nicht die Stimmbänder sind ihr Herkunftsort, sondern ein Labor, in dem man Stimmen nachahmt, abrichtet und zu etwas verleitet. Schreibt Gisela von Wysocki.

Das Studio dient nicht dazu, wahrhaftiges Leben zu erzeugen, sondern Verfälschungen zu erzielen, im schlimmsten Fall das Falsche, Ähnliche und Verfälschte nachzuahmen, dies sind dann die miserablen und phantasielosen Hörspiele, in denen ein Hund bellt, wenn jemand von einem Hund spricht, wo der Regen plätschert, wenn eine sagt, dass es regnet, aber in diesem Beispiel stimmt dann auch schon der Text, die Geschichte nicht, wenn Atmosphäre, Orte, Situationen durch Geräuschkarikaturen dargestellt werden.

Ein wütendes Gesicht ist nicht zu hören, theatralische Gesten auch nicht und Schläge erst dann, wenn ein Körper getroffen wird. Nicht das Ausholen zu einem Schlag ist zu hören, nicht die Angst in den Augen zu sehen. Die Sprache ist verfremdet und körperlos. Der Text ist raumlos, die Geschichte muss ohne Gestik und Körper erzählt werden. Und doch geht eine Frau über den Hof, schlenzt oder schleicht, rennt oder stapelt mit ihrem Gang hoch hinaus und würdigt keinen eines Blickes. Das ist zu hören. Und auch, ob sie Hosen trägt oder einen weiten Rock, ein enges Kleid, ob Seide oder verklebte Kunstfasern.

Weil das Hörspiel keine Körper, keine langen Nasen, keine Schminke benötigt, - und doch werden die Schauspieler gelegentlich geschminkt, in Seidenstoffe gekleidet und ihnen lange Nasen angeklebt, damit sie wissen, wie das mit den langen Nasen ist -, kann im Hörspiel alles geschehen, können die Menschen in den Hörspielen Leben und Reden führen, von denen wir träumen. Im Medium Hörspiel kann alles Denkbare und Unmögliche aus nächster Nähe gehört und erlebt werden, ohne Berührungängste dem Unbewussten gegenüber, ohne die Gefahr des Absturzes und der Distanzlosigkeit. Jede Flucht und jede Ankunft gelingt, ohne Erklärungsnot, ohne die Erfindung eines realen Rettungsankers. Das Hörspiel ist phantastisch und maßlos. Also ist die Geschichte des Hörspiels auch eine Geschichte der Phantasien, der an die politischen und gesellschaftlichen Zustände gebundenen Phantasien von Autorinnen und Autoren.

Der Anteil des Hörspiels an der Entstehung und Förderung von Literatur ist wesentlich, denn als Genre bietet das Hörspiel das weiteste literarische und mediale Experimentierfeld, dessen Grenzen nur durch die Politik der Sender und Geschmack der Dramaturgien gesetzt werden: Es gibt Kurzhörspiele, Kriminalhörspiele, Mundarthörspiele, Kinderhörspiele. Es gibt Soaps und interaktive Lauschangriffe, Serien und Bearbeitungen. Es gibt die experimentellen Hörspiele, die Ars Akustika, Klangkunst und Audio Art: Sprache, Musik, Geräusch dienen als Material für Kompositionen. Nicht mehr Figuren- und Handlungsbezogen, sondern die Sprache und ihre Verwendungsweisen, das akustische Material sind das Thema selbst.

„das neue Hörspiel präsentiert sich nicht mehr in erster Linie als Literaturgattung, in der eine tragende Handlung akustisch illustriert wird, sondern, im allgemeinsten Sinn, als ein Hörereignis, in dem alle Schallphänomene, ob laute, Wörter, Geräusche oder Klänge, prinzipiell gleichwertig sind: verfügbares Material...die Gleichwertigkeit der Schallphänomene annulliert die Grenze zwischen Musik und Literatur“, schreibt Gerhard Rühm.

Jürgen Becker: „Früher, in den fünfziger Jahren, war das Hörspiel eine literarische Gattung, so wie es die Erzählung gibt, das Gedicht und das Theater. Ich meine aber, dass zum Hörspiel nicht unbedingt eine literarische Vorlage gehört, sondern dass Hörspiel alles sein kann, was man hörbar machen kann. Mit Geräuschen und Musik, mit Verbindung all dieser Instrumente. Ich kann mir vorstellen, dass ein Komponist oder ein Rundfunkmann, ein sehr guter Techniker, Hörspiele machen kann, die absolut nichts mehr mit Literatur zu tun haben.“ Es geht um das Experimentieren von Sprache und Technik, die Infragestellung von Sprache und Sprachgebrauch durch Collagen, Sprachzertrümmerung, die eine Reduktion der Sprache auf das Geräusch bewirkt und im Schallspiel die Grenze zur 'musique concrete' erreicht und um die Verfremdung der künstlichen Spielsituation bis hin zur Verwendung des dem Feature nahestehenden O-Tons. Die Geräusche können Kompositionen sein und kompositorische Funktion haben. Es gibt O-Ton-Hörspiele, O-Ton-Collagen. Und es gibt das literarische Hörspiel

in allen Formen, traditionell und verfremdet, poetisch und als Schallspiel. All diese sehr unterschiedlichen radiofonen Formen des Hörspiels erzählen Geschichten. Es geht immer um das Erzählen von Geschichten. Und ein Traum ist, dass die Geschichten – gleich wie kompliziert sie sind – klar und einfach erzählt werden, was das Schwerste ist.

Hörspiele werden in Zeitungen besprochen, auch wenn immer wieder von einzelnen Programmverantwortlichen eine verminderte Akzeptanz beschworen wird, um Sendeplätze frei zu bekommen für den inzwischen geübten Softmusik-Wortmix, aber öffentliche Hörspielaufführungen zeigen das große Interesse der Hörer, und auch die vielen Übernahmen der unterschiedlichsten Verlage mit Audioprogrammen. Seit den 70er Jahren werden Kinder mit Kinderhörspielkassetten groß, das hat geprägt. Das Hörerinteresse ist messbar da und die Programmverantwortlichen vergessen oft, obwohl sie es doch besser wissen müssten, dass ein Hörspiel in einem Sendegebiet (also ohne Übernahmen und Wiederholungen) in der Regel Zuhörer hat im fünfstelligen Bereich. Das ist sehr viel. Dafür werden die Schriftstellerinnen, die Autoren eher kärglich abgefunden. Obwohl die öffentlich-rechtlichen Sender ja auch den Auftrag der Förderung, indirekt des Mäzenatentums haben.

Während immer neue Programme mit diversifizierten Zielgruppen unter öffentlich-rechtlicher Regie entstehen, nehmen in den kulturellen Bereichen die Kooperationsbestrebungen bis hin zu einem national produzierenden Sender zu. Noch sieht diese Entwicklung nach einem Konzentrationsprozess mit offenem Ende aus, aber die Zielrichtungen sind klar. Monika Klostermeyer (NDR) beschreibt sie deutlich: „Weniger Honorarkosten durch geringe Sendeaufschläge (zwischen 0 und 25 Prozent) in erweiterten Sendegebieten, Reduzierung der Produktion und (...) Abbau von Planstellen in den Redaktionen. Der Gefährdung von Programmplätzen wird mit Einschränkung der Programmvielfalt und der Programmautonomie begegnet. Neue technische Verfahren (Stichwort ‚Digitalisierung‘) sollen die Produktionsdauer verkürzen.“⁴ Die Digitalisierung aller technischen Prozesse ist inzwischen in den Studios eingeführt, genutzt für

die Möglichkeiten des Radios wird sie oft genug nicht, weil Stellenabbau und Zeitvorgaben wichtiger sind. So ermöglicht sie im Tagesgeschäft eine Reihe von technischen Schlampereien.

Wie so oft wird der Druck von den Sendern vornehmlich nach außen und unten weitergegeben, an die Autoren, Regisseurinnen, Schauspieler, an die Freiberufler. Die Angestellten, die Dramaturgien in den Sendern verwalten die Phantasie der Hörspielschaffenden in der Regel unter Zeitnot, Gespräche zwischen Autoren und Regisseuren werden die Ausnahme. Monika Klostermeyer: „Die Dramaturgen in der Radiomanege ratlos - oder eingedeckt mit Verwaltungsarbeit und PR-Strategieplanung. Taktieren nach innen und Konkurrieren nach außen.“⁵

Statt sorgfältig erarbeiteter Originalhörspiele und sorgfältig bearbeiteter Literatur breiten sich Bearbeitungen beliebiger Qualitäten aus. Da werden nicht selten kulturelle Ressourcen und Phantasien verschleudert, zugunsten einer einheitlichen Wort- und Musikfarbe in den öffentlich rechtlichen Sendeanstalten, die mit dieser Leistung einige Urteile des Bundesverfassungsgerichtes zur Gebührenfestsetzung nicht mehr rechtfertigen. Sorgfältige Text- und Regiearbeit, vor allem Zusammenarbeit von Schriftstellern, Regisseuren, Komponisten, Tonmeistern, Schauspielern und Dramaturgen in weiblicher und männlicher Form, die Entwicklung neuer medienspezifischer Ästhetik, neuer Inhalte und Nutzung der Techniken als literarische Möglichkeiten, alles kurzum, was die Profession des Hörspielmachens in der Geschichte dieses Mediums auszeichnet, ist immer wieder in Gefahr auf der Strecke zu bleiben und wird nur von einigen wenigen engagierten Dramaturginnen und Programmgestaltern ermöglicht und dort entstehen dann auch sehr gute Bearbeitungen der Weltliteratur, dort fördern diese Bearbeitungen die Arbeit von Schriftstellerinnen und Autoren.

Die Anfänge des Genre Hörspiel sind bei denen zu finden, „die bald schon von der Entwicklung des Rundfunks und der Planung seines Programms ausgeschlossen wurden, bei den Hörerinnen und Hörern. In den Schützengraben des ersten Weltkrieges (...) ist der Rundfunk zum ersten Mal in Gebrauch

gekommen; die englischen und ebenso die deutschen Soldaten haben ihn sich da und dort zu Unterhaltungssendungen ausgebaut." ⁶

Die organisatorischen Voraussetzungen für einen öffentlichen Rundfunk in Deutschland und dazu gehört auch die Aufhebung des aus politischen Gründen erlassenen Verbotes des privaten Rundfunkempfangs, schafft Hans Bredow, der auch maßgeblich an der rundfunktechnischen Entwicklung beteiligt ist.

Am 29. Oktober 1923 nimmt als erster der von Bredow geplanten neun Landessender die "Radiostunde AG" im Berliner Vox-Haus ihren regelmäßigen Sendebetrieb auf. 1924 gibt es bereits eine Million Rundfunkteilnehmer. Die Finanzierung des Rundfunks soll durch einen monatlichen, von der Post erhobenen Beitrag den öffentlichen und unabhängigen Charakter der einzelnen Landessender, die 1925 im Reichsrundfunkverband, ab 1. März 1926 in der Reichsrundfunkgesellschaft (RRG) zusammengeschlossen sind, gewährleisten.

Neben Musiksendungen wird von Anfang an auch das gesprochene Wort in das Programm einbezogen: Nachrichten, Vorträge, Gedichtrezitationen, Lesungen - und Sendespiele. Das erste Stück, das die selbständige Abteilung Schauspiel aufführt, ist *Wallensteins Lager* in der Regie von Alfred Braun. Es ist noch die Zeit der oft schlechten Nachahmungen des Schauspiels in Schallräumen, aber das Sendespiel entwickelt sich rasch aus der Theaterimitation zur später viel beschworenen radio-eigenen Kunstform, die sich ästhetisch der Literatur, dem Film, der Musik, heute der Ars Akustika verpflichtet.

Am 29.6.1924 führt der Frankfurter Sender *Lancelot und Sandarein* auf, ein Hörstück, das nicht die fehlende Bühne mit Geräuschen kompensiert, sondern die Worte nutzt, um bei den Hörern die berühmte „innere Bühne“ ⁷ entstehen zu lassen. Zwei Monate später bringt der Stuttgarter Sender das Eisenbahnhörstück *Erster Klasse* von Ludwig Thoma, indem die Geräusche, naturalistisch eingesetzt, einen akustischen Film, ein Hörbild entstehen lassen. ⁸

Die ersten Hörspiele, die in Deutschland gesendet werden und die nach Auffassung der Forschung diesen Namen auch verdienen, sind Hans Flechs

Zauberei (24.10.24 vom Frankfurter Sender) und Rolf Gunolds *Spuk* (21.7.25 vom Breslauer Sender).

Für diese, für viele Hörspiele der Weimarer Republik wie zum Beispiel Johannsens *Brigadevermittlung*, (das erfolgreichste deutsche Hörspiel der Weimarer Republik überhaupt), Wolfs *Krassin rettet Italia* und Cocteaus Telefonstück *La Voix Humaine*, in denen weniger mit Stimmen, als vielmehr mit akustischen, technischen Möglichkeiten gearbeitet wird, gilt, dass die Anstrengung der Phantasie des Hörers durch die ausführliche Beschreibung der Situation überflüssig gemacht wird. Das Hörspiel wird als Schauspiel für Blinde begriffen: die Hörspiele dieser Zeit funktionierten nach einer realistischen Abbild-Ästhetik, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr gültig ist. Dennoch scheint der Blinde noch immer als der prädestinierte Hörspielkonsument zu gelten, denn die wichtigste Auszeichnung für ein Hörspiel in Deutschland ist seit 1951 der Hörspielpreis der Kriegsblinden.

Bis 1928/29 gibt es mehr "Sendespiele", also Bearbeitungen nach vorhandenen Vorlagen, als originär für die Zwecke und Bedingungen der Rundfunkaufführung geschriebene Hörspiele. Wobei es um den Literaturbegriff des Hörspiels immer unnötigen Streit gibt – bis heute. Denn um zu begreifen, was Hörspiel kann, ist vom elektroakustischen Medium und den Elementen Ton und Geräusche, Wort und Stimme, von Schallräumen, Schall und Mikrofonen ausgehen⁹ und nicht von Gattungen der Literaturgeschichte und erst recht nicht von Film- und Fernsehspielen.

Aus der Diskussion um den Literaturbegriff des Hörspiel entwickelt sich der normative Begriff der Inneren Bühne, wie ihn Erwin Wickert und Richard Kolb verwendet haben, damit ist gemeint, dass sich das eigentliche Geschehen des Wortkunstwerkes Hörspiels emotional im Innern des Hörers abspiele, was gegen Ende der Weimarer Republik zur Verinnerlichung und zur Ablehnung alles Realistischen, vor allem auch zur Überspielung der technischen Voraussetzungen im Hörspiel führt, sich in den fünfziger Jahren endgültig durchsetzt und erst

aufgrund kritischer Überlegungen in der BRD zur Konzeption des Neuen Hörspiels führt.

Im traditionellen Hörspiel der fünfziger Jahre existiert Wirklichkeit nicht außerhalb der Sprache: Stimmen, Geräusche, Musik unterstützen die Vorstellungskraft des Hörers, ohne jedoch ein Eigengewicht zu erlangen. Inhaltlich beschränken sich viele dieser traditionellen Hörspiele auf die Vermittlung innerer Vorgänge und benutzen als radiogerechtes Stilmittel den inneren Monolog. Die gesellschaftliche Realität findet im Hörspiel nicht statt, auch nicht ihre Abbildung.

„Die Sprache des Hörspiels muss prall sein von suggestiver Zwingkraft, von Seele, von zitterndem, knirschendem Gespanntsein auf das, was kommt. Nur so vermag sie, durch das Ohr des Hörers hindurch in ihm eine Handlung, eine Welt, ein Spiel lebendig aufzubauen, Gegenwart und Wirklichkeit werden zu lassen.“

Bis weit in die sechziger Jahre bleibt diese Konzeption des Hörspiels als verinnerlichendes und imaginatives Wortkunstwerk die bestimmende Richtung des Hörspielschaffens und seiner theoretischer Bestimmung. Bis in die Wortwahl gleichen sich viele Äußerungen Schwitzkes, eines alle Zeiten überdauernden Hörspieltheoretiker, denen der frühen Hörspieltheoretiker, einschließlich Richard Kolb, der die Konzeption für das nationalsozialistische Hörspiel entwickelte: Schwitzke: „Der Mensch wird (im Hörspiel) auf das Sprechen reduziert: in seiner Fähigkeit, durch Sprache individuelle Wirklichkeit hervorzubringen, liegen alle jene Eigenschaften, die ihn von der übrigen Kreatur unterscheiden.“¹⁰

Klaus Schöning schreibt 1969 in seiner Abrechnung mit dieser bis dahin dominierenden Hörspielkonzeption: „Die Geschichte des deutschen Hörspiels ist von seinen deklarierten Musterbeispielen her die Geschichte der inneren Bühne und der ebenso radikalen wie sublimen Ausnutzung des technisch-akustischen Mediums im Sinne dieses Postulats. Das psychologische Ergebnis beim Hörer: erfolgreiche Verinnerlichung. Die Amputation der äußeren Optik wurde ersetzt durch eine totale Inanspruchnahme der inneren Optik.“¹¹ Die These ist zu wagen, dass nicht erst 1927 die Phase der ‚Verwortung‘ des Hörspiels einsetzt,

nachdem zuvor mit der Technik experimentiert wird: Experimentelle Geräuschkörspiele, Geräuschsinfonien. Von Anfang an ist die Tendenz vorhanden, die neuen technisch-akkustischen Möglichkeiten des Mediums Rundfunk beiseite zu schieben zugunsten einer auf Verinnerlichung zielenden Vorstellung von Hörspiel. Ab 1960 setzt eine Bewegung ein, die mit Knillis zwölf Forderung nach einem „totalen Schallspiel“¹² beginnt und Ende der sechziger Jahre im „Neuen Hörspiel“ manifest wird. Denn die Montage ist die eigentliche Sprache der akustischen Kunst, ebenso wie die des Films: „Eine Wirklichkeit schaffen die künstlich ist, aber sich so der existierenden Elemente bedient, bis sie plausibel wirkt.“

An der Erfindung des Genres Hörspiel beteiligen sich während der Weimarer Republik eine Reihe bedeutender Schriftsteller mit den unterschiedlichsten ästhetischen und politischen Positionen. Besonders aber jene Literaten, die aufgrund ihres gesellschafts-kritischen Engagement, in ihrer Arbeit und Wirksamkeit eingeschränkt sind, setzen große Hoffnungen auf das neue Massenmedium Rundfunk. Die liberale Phase der Weimarer Republik ermöglicht die Entstehung einer sozialkritischen realistischen Hörspielliteratur. Erst ab 1930/31 ist die endgültige Dominanz des auf Verinnerlichung zielenden Hörspiels festzustellen.

Zu den bekanntesten Autoren der Gruppe des demokratisch engagierten Hörspiels gehören Hermann Kesser, Alfred Döblin (*Die Geschichte des Franz Biberkopf*) Hermann Kassack, Arno Schirokauer, Gerhart Pohl, Palitzsch, Ernst Toller, Günther Weissenborn und der junge Berthold Brecht. Sie alle betrachten den Rundfunk als ein Medium der öffentlichen Auseinandersetzungen. Die Tatsache, dass der Rundfunk potentiell die Massen erreicht, erscheint dabei bereits als demokratisches, tendenziell sozialistisches Element. Vertreter der Arbeiterradiobewegung kritisieren diese Position, auch die Brechts, als naiv und opportunistisch. Aber diese Autoren finden mit ihren Hörspielen internationalen Erfolg und etablieren damit das Hörspiel jenseits von Funkbearbeitungen als eigenständiges Genre.

Während das demokratische Hörspiel die zunehmenden politischen Restriktionen des staatlich bestimmten Rundfunks unterschätzt, sehen sozialistisch orientierte Schriftsteller den Rundfunk als „Werkzeug der politischen Reaktion“ an. Autoren wie Friedrich Wolf, Georg W. Pijet, Felix Gasbarra, J.R. Becher, Ernst Ottwalt und Hanns Eisler versuchen mit ihren Hörspielen den Rundfunk zum „direkten Appell an die Millionen als Kampfmittel unserer Zeit“¹³ zu nutzen. Aber kaum eine Hörspielrealisierung dieser Autoren gelingt ohne Kompromisse. Sie wollen literarische Gestaltung und politische Intention nicht trennen.

Es gibt noch eine dritte Strömung innerhalb des sozialkritischen Hörspiels, vertreten durch die Autoren des sozialistisch-utopischen Hörspiels, die mit den Hörern und Hörerinnen in einen wirklichen Kommunikationsprozess treten, sie aus der Konsumentenrolle befreien und aktivieren wollen. Bertolt Brecht, Emil Burri, Elisabeth Hauptmann und Walter Benjamin wollen eine grundsätzliche Veränderung der Kommunikationsstruktur des Rundfunks, heraus aus der Ein-Weg-Kommunikation. Den heute modisch ins Spiel gebrachten interaktiven Rundfunk haben diese Schriftsteller mit ihren Arbeiten und Konzeptionen versucht zu realisieren.

Kein Hörspielautor der Weimarer Republik hat mit seiner Rundfunkarbeit, mit seinen rundfunktheoretischen Vorstellungen eine so grundsätzliche und langfristige Wirkung erzielt wie Bertold Brecht. Ein großer Teil der Autoren und Dramaturgen, die sich in den siebziger Jahren um neue Hörspielformen bemühen, beziehen sich auf Brechts Forderung nach der Umwandlung des Rundfunks in einen Kommunikationsapparat und nach Einsetzung des Hörers in die Position des Produzenten. Auch die von der linken Bewegung der 60er Jahre (in der BRD) beeinflusste Medientheorie nimmt die Auseinandersetzung mit Brechts Radiotheorie auf. Die bekannteste Rundfunkarbeit Brechts ist das Radio-Lehrstück *Der Flug der Lindberghs*. Kurt Weill und Paul Hindemith sind die Komponisten.

Brechts Radiotheorie enthält zwei Elemente und vor allem zwei Hoffnungen: In den ersten Jahren der Rundfunkarbeit fordert er eine Demokratisierung des Rundfunks; ab 1929 verschiebt sich der Akzent auf die grundsätzliche Forderung nach Veränderung der Institution Rundfunk als Teil der Veränderung der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Heilige Johanna der Schlachthöfe kann 1932 in der Begeisterung der Deutschen für den Nationalsozialismus auf den Bühnen nicht mehr durchgesetzt werden; Teile des Textes werden als letzte Arbeit Brechts für den Rundfunk der Weimarer Republik unter der Regie von Alfred Braun, mit Kortner, Busch, Lorre und Helene Weigel gesendet.

Die Entwicklung des Hörspiels ist von Anfang an bis heute mit theoretischen Modellen und Konzeptionen verbunden. So liefert Walter Benjamin mit seinen Funkarbeiten, seinen Hörmodellen auch eine sehr komplexe theoretische Auseinandersetzung mit diesem Medium. 1932 formuliert Richard Kolb (am 19.4.1933 übernimmt er die Intendanz des Bayrischen Rundfunks) die Position, die zum Ausgangspunkt der Hörspielarbeit nach dem Zweiten Weltkrieg wird: „Und das ist die Aufgabe des Hörspiels, uns mehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen.“¹⁴ Emotionale Identifikation tritt damit endgültig an die Stelle der begrifflichen Urteilsbildung (Pongs), also der objektivierenden Distanz des Hörers zum Medium (Schirokauer).

Während der Regierungszeit der Nationalsozialisten (bis 1939) sinkt das Genre Hörspiel unter einen Programmanteil von 0,7 Prozent (von 2,4 Prozent). Der Rundfunk zur NS-Zeit wird nach vielen Entlassungen ab 1930 Schritt für Schritt gleichgeschaltet. Es konstituieren sich NS-Hörerorganisationen. Die neuen Richtlinien für die Programmgestaltung spiegeln die Umwandlung des Rundfunks in ein Instrument zur Führung des Volkes im Sinne nationalsozialistischer Politik und Propaganda wider. Zur Durchsetzung dieser Richtlinien werden den Sendern Staatskommissare zur Überwachung zugeordnet. Der Rundfunk wird zum Verkündigungsmittel, die Intendanten erst nach einer nationalsozialistischen "Schulung" eingesetzt.

Bei Hörspielproduktionen sind keine radikalen Umstellungen nötig, es genügt ein Ausleseverfahren, um die Hörmodelle mit faschistischer Tendenz und die innerlichkeitsbezogenen Stücke im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda funktionsfähig zu machen. Die experimentellen Stücke sozialistischer Autoren so wie die Hörspiele von Döblin, Kesser und auch später Kasack werden vom Goebbels-Ministerium verboten bzw. nicht angenommen; auf experimentelle Formen wie von Brecht und Benjamin konzipiert und realisiert, verzichtet. Die meisten Hörspielautoren passen sich nach 1933 den von der deutschen Gesellschaft gewollten Veränderungen an.

Exemplarisch für die Hörspielentwicklung vom chorischen Sprechstück zum unverhüllten Propagandastück ist bereits das am 31.12.1932 von den Sendern Leipzig, Berlin und Königsberg ausgestrahlte Hörspieloratorium von Ernst Wiechert *Das Spiel vom deutschen Bettelmann*. Überhöhtes heldischen Pathos im Sinne einer faschistischen Reichsidee vertreten Hörspielautoren wie Wiechert, Schwitzke (*Fahne der Jugend, Fahne des Sieges*), Wiesmantel, Ohlischlaeger (*Aller Mütter Sohn*), Brokmeier (*Deutsche Kantate*), Engasser und Euringer (*Deutsche Passion*) u.a. Zu viele schreiben, was sie schreiben sollen. Zu viele wollen dazugehören.

Die Hörspiele einiger Autoren wie Kasack, Kolbenheyer, Paul Ernst, Dwinger, Richard Billinger können für die nationalsozialistische Propaganda benutzt werden, weil die Autoren der Volkstumideologie, der Naturmystifizierung und Schollenidyllik, der faschistischen Mythenbildung verbunden sind.

Diese Namen, die für die Hörspielentwicklung nach 1945 wichtig werden, fallen während des Nationalsozialismus auf: Fred von Hoerschelmann und Günter Eich (*Königswusterhäuser Landbote*), Elisabeth Langgässer, Wolfgang Weyrauch und Peter Huchel. Aber ihre Hörspiele bzw. die entsprechenden Sendereihen werden zunehmend von politischen Programmen verdrängt. Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges tritt die Funktionalisierung des Hörspiels als Instrument nationalsozialistischer Propaganda ohne jede Kaschierung durch die pseudoreligiöse Aura klar zutage. Was jetzt noch an Hörspielen produziert wird,

dient weniger der Ausgestaltung des faschistischen Kultes, als vielmehr der Kriegsführung nach außen und innen: Propagandastücke von zumeist zehn bis zwanzig Minuten Länge geben Verhaltensanweisungen. Die Hörspiele überschreiten die Grenze zum "Schul-" bzw. „Schulungsfunk.“

Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky proklamiert 1940 den Kriegsrundfunk und damit ist der Kreis geschlossen, Rundfunk und Hörspiel dienen wie die frühesten Formen im Ersten Weltkrieg erneut der Beeinflussung eigener oder fremder Soldaten. Im Kessel von Stalingrad kommt es 1943 zu dem makabren und grotesken Höhepunkt dieser Entwicklung, als die noch lebenden und kämpfenden Soldaten die Rundfunkübertragung der ihnen geltenden Trauerfeier, gesteigert zur gestalteten kultischen Handlung, hören.

Viele deutsche Schriftsteller und Schriftstellerinnen emigrieren und versuchen in anderen Ländern weiter zu arbeiten. Die systematische Nachforschung bei den ausländischen Rundfunkanstalten steht bis heute noch aus. Wir wissen von Walter Mehrings Hörspiel aus dem Jahr 1942 *Der Freiheitsender* und *Willy, der Ausreißer* von Peter Martin Lampel (1943). Bekanntere noch ist Anna Seghers' 1937 im flämischen Rundfunk uraufgeführtes Hörspiel *Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* und Bertolt Brechts Hörspiel *Das Verhör des Lukullus*, das von Radio Beromünster ausgestrahlt wird. Unbekannter ist die *Kalifornische Ballade* geblieben, eine Rundfunkerzählung von Ernst Ottwald mit Musik von Hanns Eisler. Die Uraufführung findet 1939 im flämischen Rundfunk in flämischer Sprache unter Mitwirkung von Ernst Busch statt. Deutschsprachig uraufgeführt wird dieses Stück erst am 4.7.1968 im Berliner Rundfunk der DDR. Viele Texte der Emigrierten gehen verloren, viele sind bis heute vernachlässigt, nicht rekonstruiert und bleiben ohne Übernahmen in die Programme der ARD.

In fast allen Freiheitssendern, von Norwegen bis Moskau, in der BBC, in der German-American Loyalty Hour sind Balladen, Satiren und Hörspiele emigrierter Schriftsteller zu hören.

1945 kann nicht an die reiche Tradition der zwanziger Jahre angeknüpft werden, viele Künstler sind emigriert oder tot, Archive zerstört, Manuskripte

verloren. Die Emigrierten kommen zum großen Teil nicht wieder nach Deutschland zurück.

In den Sendern gibt es nach dem Zweiten Weltkrieg eine entscheidende Änderung: in den Studios werden Bandmaschinen benutzt und damit sind die Live-Produktionen überflüssig geworden. Und: die Aufnahme des UKW-Betriebes im Mai 1950 trägt entscheidend zum verbesserten Empfang der Sendungen bei.

Kontinuitäten zur Weimarer Republik hin gibt es vor allem in der Verwaltung und in der Hörspielkonzeption und -theorie: Hans Bredow steht für ein Stück demokratischer Rundfunkgeschichte. 1933 ist er freiwillig von allen Ämtern zurückgetreten, 1947 knüpft er mit seinem Vorschlag zur Errichtung unabhängiger Rundfunkanstalten des öffentlichen Rechts an seine frühere Pionierarbeit an und kommt damit den Vorstellungen der westlichen Alliierten entgegen, die ihr Prinzip der Dezentralisierung der Behörden auch auf den Rundfunk anwenden wollen.

Nach der deutschen Vereinigung von 1990 gibt es Landessender, deren Zahl sich mehr und mehr verringert, da sie inzwischen zwei und mehr Länder versorgen - mit Regional- und Lokalfenstern, einen langsam neu entstehenden nationalen Sender: DeutschlandRadio in Berlin und Deutschlandfunk in Köln sowie das Auslandsradio: die Deutsche Welle. Diese Vielfalt, auch der Regionalstudios ist in Gefahr. Die ARD (die Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands; Gründung am 5. 8.1950) arbeitet an der Bündelung der Aufgaben in fast allen Bereichen.

In den ersten Nachkriegsjahren gibt es eine Vielfalt an Formen und Experimenten in der Hörspielproduktion, vor allem das Feature, allein von Axel Eggebrecht werden 1947 vier Features gesendet, stößt auf großes Interesse bei den Hörern. Als Ernst Schnabel (Chefdramaturg beim NWDR) 1950 zur Mitarbeit an seinen Features aufforderte, meldeten sich 80 000 Hörerinnen und Hörer mit Notizen zu Wort.

Die bekanntesten Nachkriegshörspiele sind Borcherts *Draußen vor der Tür* und Eichs *Träume*. Beide Hörspiele überwältigen durch ihre Sprache und setzen sich sehr kritisch mit der Nachkriegszeit auseinander. In beiden Hörspielen wollen die Autoren die Hörenden zu einer Identifikation mit dem Heimkehrer bzw. mit den Träumenden bewegen. Der Hörer soll emotional aufgerüttelt und verändert werden. „Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt“ wird zu einem der meistzitierten Verse Günter Eichs.

Moralische Erschütterung und ein pathetischer Aufklärungswillen mischen sich in diesen beiden sehr emotional aufgebauten Hörspielen. Heute werden in der Hörspielrezeption beide Stücke als zeitbedingt eingeordnet.

Der sehr selbstkritische Günter Eich nähert sich mit seinen beiden letzten Hörspielen *Man bittet zu läuten* von 1964 und *Zeit und Kartoffeln* von 1971 der Konzeption des Neuen Hörspiels. Günter Eich ist mit seinen ungefähr fünfzig Hörspielen, in erster Linie ein Hörspielautor.

Die Anfangs der sechziger Jahre von Eich selbst und auch von Kritikern konstatierte Anfälligkeit der Eichschen Hörspiele für irrationale Interpretationen und die im selben Zeitraum sich entwickelnde Hörspiel-Ideologie von den einsamen Hörern, denen sich im Reich der Stimmen magische Räume und Bühnen öffnen, speisen sich aus derselben Quelle: Eich hat ursprünglich seine Hörspiele als ein Instrument zur Erziehung konzipiert, mit einem Appellcharakter, mit der Aufforderung „an der Verwirklichung einer human-sozialistischen Gesellschaft mitzuarbeiten“¹⁵; was bleibt, wird beschrieben als „poetischer Raum des absolut, vorsprachlichen Seins“¹⁶, gemeint ist, dass Eich den Hörern zumutet im „Unscheinbarsten das Weltgeheimnis zu finden.“ Damit wird Eich klassische Gültigkeit zuerkannt und doch wenig begriffen, von dem, was Hörspiel kann.

1962 erscheint bei Fischer ein Taschenbuch mit den Hörspielen *Knöpfe* von Ilse Aichinger, *Die Zikaden* von Ingeborg Bachmann, *Klopfzeichen* von Heinrich Böll, *Der Tiger Jussif* von Eich, *Herrn Walsers Raben* von Hildesheimer (1954 erhält er den Hörspielpreis der Kriegsblinden für sein viertes Hörspiel *Prinzessin*

Turandot) und *Grenzgänger* von Jan Rys. Diese sechs Hörspiele sind die ersten, die ich mit siebzehn Jahren gelesen habe. Heinrich Böll beginnt sein Hörspiel mit dem Satz: „Manchmal erwache ich mitten in der Nacht und warte auf ein Klopfzeichen.“

1958 erhält Ingeborg Bachmann den Hörspielpreis der Kriegsblinden für ihr Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. In der Rezeption gilt dieses Hörspiel als ein typisches Beispiel für den Hörspieltyp der verinnerlichenden Imagination. Im Gegensatz zur Kritik und Rezeptionsgeschichte¹⁷ empfinde ich weder die Hörspiele der Bachmann noch die von Ilse Aichinger als irrational und unerklärlich; für mich bleiben sie analytische gesellschaftskritische Hör-Spiele, die uns - wie in den *Knöpfen* am Beispiel der Knopfsortiererinnen - auf phantastische Weise erklären, warum so vieles in der Gesellschaft ist, wie es ist. Und dass die Zustände auch andere sein können. Mich verwundert es, dass das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* von Ingeborg Bachmann ein Auslöser wird für Wolf Wondratschek und Jürgen Becker die Frage zu diskutieren: „War das Hörspiel der Fünfziger reaktionär?“¹⁸

Ja, die Hörspielentwicklung insgesamt steht in einer reaktionären Tradition, Konzeption und Rezeption sind bildungsbürgerlich konservativ, aber die Texte von Bachmann und Aichinger sind keine Beispiele für Innerlichkeiten. Schon lange vor dem Entstehen des Neuen Hörspiels hat Ilse Aichinger im *Besuch im Pfarrhaus* (1961) ein Spiel aus Stimmen komponiert, eine Polyphonie gegenwärtig gemacht.

Heißenbüttel, der eine wichtige theoretische und literarische Rolle in der neueren Hörspielgeschichte einnimmt, sagt über die Hörspiele von Ilse Aichinger: „Gerade die Reden, die am rätselhaftesten erscheinen, bewältigen das Konkrete, die konkrete Verstörung und Zerstörung, die Verzweiflung, den Tod.“(1961)

Zum Hörspiel der sechziger Jahre gehören auch Autoren wie Dieter Wellerhoff und Wolfgang Weyrauch, Hans Kaspar, Margarete Jehn und Richard Hey, Peter Hirche, der DDR-Autor Rolf Schneider, dessen Hörspiele auch im Westen gehört

und ausgezeichnet werden, Christa Reinig, die 1964 anlässlich der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises in der BRD bleibt und die innerlichen Denk- und Hörketten sprachlich als eine der ersten zerreißt.

Mit der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden 1968 an Friederike Mayröcker und Ernst Jandl für ihr Hörspiel *Fünf Mann Menschen*, einem Spiel, in dem die Möglichkeiten der Stereophonie, - zum Beispiel der Raumvorstellungen nicht durch sprachliche Vermittlung, sondern durch die technischen Möglichkeiten dargestellt werden - schon vom Text her genutzt werden, in dem die Autoren exemplarisch Sprach- und Wandlungsvorgänge zeigen. Die Entscheidung der Jury wird damals als progressiv bezeichnet, als Abwendung von den „literarischen Treibhausgewächsen“ (Funkkorrespondenz vom 3.4.1969). Zu den Hörspielen von Friederike Mayröcker zählen noch die Hörspiele *Botschaften von Pitt* (1969) und *Der Tod und das Mädchen* (1976).

Klaus Schöning vom WDR ist es, der das Neue Hörspiel auf den Begriff und in die Diskussion bringt. Seinem Buch *Neues Hörspiel* (1970) stellt er Aufsätze von Kurt Schwitters, der schon 1924 für eine „phonetische Poesie“ plädiert, und Bertolt Brecht voran. Klaus Schöning ist es auch, der als einer der ersten für die Ars Akustika Sendepunkte institutionalisiert: Mauricio Kagel und John Cage, Sara Hopkins werden mit ihren Stimm- und Klangreisen über alle Sprachgrenzen hinweg bekannt. Musik als Hörspiel entspricht dem Hörspiel als Musik.

Die formalen Experimente im Hörspiel, die Vielfalt der Gattung, die Nutzung der technischen Möglichkeiten im Hörspiel prägen in den siebziger Jahren die neuen Hörspielkonzeptionen, die ohne den Einfluß Tardieus, des „Nouveau Roman“ und die Hörspiele französischer Schriftsteller und Schriftstellerinnen wie Nathalie Sarraute und Buton nicht zustande gekommen wären. Autoren wie Heißenbüttel, Wondratschek, Dieter Kühn, Urs Widmer, Franz Mon, Ludwig Harig, Max Bense, Gerhard Rühm, Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, der Regisseur Heinz von Cramer (*Ketzer-Chronik, Maldoror, den alten Ozean grüßend*), Kriwet (*Radioball*) schaffen in Text und Realisation Gegenpositionen zum traditionellen Hörspiel und bestimmen die Hörspielentwicklung bis Mitte

der achtziger Jahre. „Das Neue Hörspiel ist in seiner Tendenz antiirrationalistisch, sprachkritisch und spielerisch.“¹⁹ Das letzte Charakteristikum bezieht Klaus Schöning vor allem auf die phonetischen Elemente, während die sprachkritische Seite der Hörspiele im Einbeziehen des täglich Gesprochenen - es gibt in den siebziger Jahren viele O-Ton-Hörspiele-, des Jargons, der Werbeslogans, der Redewendungen, der vervielfältigten gedruckten Meinung zum Ausdruck kommt. Antiirrationalistisch ist die Kombination verschiedener Elemente, die Collagenformen, die Einbeziehung der modernen Musik als ein Verständigungs- und Ausdrucksmittel, die Interpretationen der Sprache. Dieses Neue Hörspiel verlangt aktive und neugierige Hörer, die begreifen, dass die Sprache, die Ausdrucksmöglichkeiten durch die Gesellschaft beschädigt sind. Die bewusste Demontage von Handlungen und Personen rücken die Hörer in eine fragende Distanz, während das traditionelle Hörspiel diese Distanz überwinden will. So die Darstellung in der Hörspieltheorie und Hörspielgeschichte.

Oder anders und mit Wondratschek gesagt: „Die Story *Paul fährt mit einem LKW von München nach Hamburg* muss nicht bedeuten, dass der LKW-Fahrer Paul eine literarische, stimmige, festgefügte Figur ist: Paul ist nicht die Summe der Sätze über Paul. Über Paul lassen sich Sätze sagen, die mit ihm nichts zu tun haben. Paul ist auch etwas anderes.“²⁰

„Alles ist möglich. Alles ist erlaubt“, sagt Helmut Heißenbüttel 1968 auf der Internationalen Hörspieltagung in Frankfurt. Und Kurt Weill träumt 1925 schon von den „Möglichkeiten absoluter Radiokunst“. Musiker wie Weill, Hindemith, Egk, Eisler begleiten viel spontaner als Schriftsteller die technische Entwicklung des Rundfunks und seiner Möglichkeiten. Inzwischen komponieren Autorinnen und Autoren ihre Texte nach musikalischen Prinzipien, Musikerinnen experimentieren in den Hörspielstudios und die Aufgaben zwischen Dramaturgen, Autoren und Regisseuren können konvergieren, es könnte die herkömmliche Aufgaben- und Arbeitsteilung im Rundfunk im Brechtschen Sinne überwunden werden, wenn nicht dagegen die

wachsende Bürokratisierung der Sender und Produktionen stünde, der Kostendruck, die Zeitnot, die Achtlosigkeit gegenüber Kunst in den Sendeanstalten. Die Grenzen dessen, was an Hörspielen realisiert wird, kann sehr viel weiter hinausgeschoben werden: so ist es nicht begreifbar, wenn eine Schriftstellerin wie Marlene Streeruwitz, die ihr Hör-Spiele, Stimmspiele selbst realisieren will und den Beweis ihres Könnens längst geliefert hat, jahrelang keinen Platz in den großen Rundfunkstudios und Programmen findet. Erst als sie unübersehbar präsent ist mit ihrem Werk in den Feuilletons, kann sie einige Stücke realisieren. Es sind wie überall in der Gesellschaft immer die Machtspiele der Lümmel, die das Hörbar- und Sichtbarwerden von neuen Entwicklungen erschweren.

Hörspiel ist ein akustisches Spiel zu den technischen Bedingungen des Rundfunks. Stellen Schriftstellerinnen und Autoren ihre Texte zur Verfügung, müssen sie sich auf die Bedingungen dieses Genres einlassen. Der Hörfunk bzw. Dramaturginnen und Regisseure müssen sich einlassen auf Texte und Entwicklungen, auf Diskussionen und Phantasien, daran aber beginnt es zu mangeln. Das Genre Hörspiel hat es nicht verdient, von Autoren und Redakteuren gleichermaßen als ein Nebenschauplatz der Literatur behandelt zu werden. Erzählungen, Theaterstücke, berühmte Literatur können nicht beliebig im zweiten Durchlauf zum Hörspiel „umgearbeitet“ werden. Es gibt die Ästhetik des Hörspiels, das Phantastische des Hörspiels: Alles ist möglich, aber unter den Bedingungen des Genres. Doch da sind auch noch die Bedingungen der Bürokratie der öffentlich-rechtlichen Sender, die sich mehr und mehr von ihrer Aufgabe entfernen und so agieren, als müssten sie es den Privaten gleichtun.

Die Umstrukturierung der Programme, die fortwährende Aufgeregtheit um Sendeplätze, Hörerquoten, unablässige Programmreformen, die Behauptung von Intendanten, das Hörspiel sei tot, das regional angebundene Hörspiel sei überholt, obwohl gerade letzteres in den vergangenen Jahren Entwicklungen in Inhalten und Formenvielfalt nachgeholt hat und deshalb inzwischen auf ein großes Hörerinteresse stößt, all diese eher im Verwaltungsbereich anzusiedelnden

Bestrebungen, die sich keineswegs am Hörerinteresse orientieren, sondern eher an Karriereinteressen und den möglichen zukünftigen Machtstrukturen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk, führen zu formalen und inhaltlichen modischen Vereinheitlichungen, teilweise auch unter dem Vorwand der Kosteneinsparungen. So verlieren sich inzwischen die Hörspiele bei einigen Sendern als Wortbeitrag in Nachmittagsmagazinen, Programmhefte von Hörspielabteilungen müssen eingestellt, zumindest reduziert werden. Hörspielhörer müssen sich die Sendeplätze der Hörspiele jedes halbe Jahr neu suchen, was natürlich auch zu Hörerverlusten führt, obwohl gleichzeitig auf Nebenmärkten festzustellen ist, dass Hörbücher mit Hörspielen und Bearbeitungen - auch kleiner Produktionsfirmen - gekauft werden.

Die Bürokratie der Sender, die in den letzten Jahren gezwungen sind, ihre Betriebskosten wahrzunehmen, beginnen aus ökonomischen Gründen die Produktionen in private Studios zu verlagern und den Autoren anzutragen, doch gleich fertige Produktionen anzubieten, so dass der Sender nur noch ja oder nein sagen muss, kauft oder nicht einkauft und keinen sonstigen Aufwand mehr hat in Sachen Studioarbeit, Regie und Schnitt und Stellen abgebaut werden können. Dank der digitalen Technik – auch das ein Ansinnen der Redaktionen, teilweise freudig von Autoren aufgenommen – können kleine Dialogstücke selbst am Computer angefertigt, und – das trifft vor allem die Featureautoren – das Originaltonmaterial zumindest als Rohschnitt vorbearbeitet werden, ohne Bezahlung natürlich, obwohl das dem Sender jeweils einige Stunden Studiozeit mit Cutter und Tonmeister erspart. Technisch ist dies möglich, aber ein Schriftsteller ist keine Tonmeisterin. Es ist zu hören, mit welchem Können und wie mit der Technik gearbeitet wird.

Möglich wäre, dass Autorinnen und Autoren sich zusammenschließen und ähnlich den Autorenverlagen technisch einwandfreie Produkte dem Markt anbieten, aber auch dann müssen sie professionelle Regisseure und Dramaturgen einbeziehen, denn nichts wird dadurch besser, weil man alles selbst macht und dilettiert.

Eine neue Richtung im Hörspiel, die vieles aufnimmt, was in der Weimarer Republik schon zu hören ist, hat sich um Hartmut Geerken an der Folkwang Schule entwickelt: Das interaktive Hörspiel als nicht-erzählende Radiokunst: Hörspiel als Raum-Kunst, so Hartmut Geerken, aber wer nachhört und nachliest, stellt fest, dass auch das interaktive Hörspiel Geschichten erzählt. Was auch sonst!

Das Ende der DDR hat im öffentlich-rechtlichen Rundfunk viele Veränderungen, auch Konzentrationen mit sich gebracht. Dass Chancen vertan wurden, ist oft schon analysiert worden.

Nach Meinung vieler westdeutschen Hörspieltheoretiker gibt es ein Hörspiel der DDR nicht, dementsprechend fehlt auch die Auseinandersetzung und die Kenntnis vom Können einzelner Hörspielregisseure und -regisseurinnen und der sorgfältigen Arbeit der Dramaturgen und auch einiger Verlage, besonders zu nennen ist der Henschel-Verlag in Berlin.

In der ersten Phase nach Faschismus und Krieg dominiert in der DDR nicht das Originalhörspiel, sondern die Funkfassung epischer und dramatischer Werke deutscher und ausländischer Literatur, die während des Nationalsozialismus verboten waren.

In den Fünfziger Jahren -1949 wird die Deutsche Demokratische Republik gegründet und 1959 fand die erste Bitterfelder Konferenz statt - nehmen zwar die Originalhörspiele zu, aber die Gesamtproduktion geht zurück und die Eingriffe der Literaturpolitik, die in diesem Genre weniger als in anderen Gattungen an die Arbeit der zurückkehrenden Emigranten anknüpfen kann, sind spürbar: unrealistische Vereinfachungen, optimistische Lösungen um fast jeden Preis und eher simplifizierende Perspektiven, obwohl in den selben Jahren die Geschichtsthematik sehr weit gespannt wird. Die Dramaturgien bemühen sich um junge Autorinnen und Autoren und verfolgen sehr konsequent die Hinwendung zum Gegenwartshörspiel.

Die Folge ist eine andere als politisch erwartet, aber kulturpolitisch doch initiiert: Das Hörspiel der DDR macht in den sechziger Jahren einen qualitativen Sprung in die Gegenwart.

Rudolf Leonhard, 1950 in die DDR übergesiedelt, knüpft an seine in der Weimarer Republik entstandenen Hörspiele an und verkörpert die Verbindung des neuen Hörspiels mit denen aus der Zeit vor dem Faschismus. Zu nennen sind unbedingt Maximilian Scheer, Karl Georg Egel, Berta Waterstradt, Rentsch und Rücker, Rolf Schneider - und Walter Karl Schweickert mit *Herhören, hier spricht Hackenberger!*, einem Monologhörspiel.

Zur selben Zeit, als in der BRD traditionelle sprachkünstlerische Hörspiele ohne Realitätsbezug entstehen, Hörspiele, die eher auf eine Transzendierung der Realität abzielen, gelingt es in der DDR, das Wort zum alleinigen Handlungsträger zu machen, ohne den Bezug zur Realität aufzugeben oder nach innen auszuweichen. Das Hörspiel Schweickerts setzt Maßstäbe, die bis heute nicht übertroffen, selten erreicht werden.

Die DDR-Dramaturgie bemüht sich besonders darum, den Bereich des Alltags und des Arbeitslebens in die Hörspielthematik zu integrieren. Da sich aber das Kollektiv der akustischen Erfassung entzieht, wird das Geschehen weitgehend durch die Reflexion der Hauptbeteiligten ersetzt, dadurch entwickelt sich ein Hörspieltypus, in dem Gespräche, Diskussionen und geistige Auseinandersetzungen dominieren. Die Hörer werden in diese ineinander verwobenen Gesprächs- und Hörkreise einbezogen und zur ständigen Auseinandersetzung gezwungen.

Gegen Ende der fünfziger Jahre und nach Diskussionen über den Realismus in der Literatur gewinnt die Hörspielproduktion in der DDR an immer größerer Bedeutung, künstlerisch und gesellschaftlich. Autoren wie Inge und Heiner Müller, Werner Bräunig, Brigitte Reimann und Siegfried Pitschmann folgen dem Bitterfelder Weg, aber in Auseinandersetzungen mit sich und dem Publikum. Heiner Müller: „Die neue Literatur kann nur mit einem neuen Publikum entwickelt werden.“²¹ Die meisten der Hörspiele oder Diskussions- und

Reflexionshörspiele in den sechziger und siebziger Jahren wollen keine Antwort auf gesellschaftliche Fragen geben, sondern Probleme zur Diskussion stellen - ohne zu harmonisieren. Eine Trennung wie im Westen nach E- und U-Literatur existiert in der DDR nicht, dies spiegelt sich auch in den theoretischen Ansätzen der Hörspielforschung wider, wie überhaupt eine Nähe zu den ersten Jahren des Hörspielschaffens in der Weimarer Republik festzustellen ist.

Eine Frage bleibt in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Hörspiel in der DDR immer eine sehr wichtige. Peter Gugisch hat sie treffend formuliert in seiner Arbeit über das Gegenwartshörspiel der Deutschen Demokratischen Republik: „Wie und in welchem Umfang kann Wirklichkeit im Hörspiel wiedergespiegelt werden?“²² Die erste Antwort von Autoren wie Schneider und Bieler ist das realistische Problemhörspiel, die zweite Antwort kommt von Autoren wie Arnim Müller, *Die blaue Muschel*, wobei anders als in der BRD die Poesie nicht die gesellschaftliche Realität aussperrt, von Günter Kunert, Stefan Hermlin, Marin Stephan, *Ich will nicht leise sterben*, Erich Schlossarek, *Der Tadel* und Wolfgang Kohlhaase, dessen Hörspiel *Grünstein-Variante* in der Regie von Günther Rückert 1977 den Prix Italia erhält. Und sowohl den Hörerpreis als auch den Hörspielkritikerpreis 1977 erhält Joachim Priewe für *Nachtkonferenz oder Wie beginnt ein Regenguß*.

Schriftstellerinnen und Schriftsteller der BDR und der DDR werden heute auf sehr grundsätzliche Weise gezwungen, sich mit gesellschaftlichen Realitäten auseinander zu setzen, zumindest mit der des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und zumindest wenn sie für Funk und Fernsehen arbeiten, denn die offenen und unterschwelligen Angriffe auf das öffentlich-rechtliche Mediensystem sind auch ein Angriff auf demokratische Traditionen und auf eine dem Gemeinwohl und der Offenheit verpflichtete Kultur. Im Bereich des Hörspielschaffens bedeutet dies die Gefährdung der föderalen Vielfalt und Einflüsse, was ohne Frage auch eine existenzbedrohende Minderung der Honorare beinhaltet und – dies bedeutet immer weniger Möglichkeiten zu ästhetischen und inhaltlichen Experimenten, Weiterentwicklungen und Auseinandersetzungen mit dem Genre Hörspiel und

allen an der Produktion von Hörspielen Beteiligten. Jede Autorin, jeder Autor sollte sich in den Sendern und Dramaturgien, bei den Regisseurinnen und Regisseuren Bündnispartner suchen. Und – einen Hof suchen, durch den eine Frau schlendert oder schreitet oder schlenzt oder rennt und zu hören ist, wie der Stoff reibt oder knistert.

Die Zeit ist danach. In den Logen unter den Traumreichen.

Anmerkungen

1. Balcon sur le rêve, Hörspiel von Robert Arnaut
2. Walter Benjamin: Schriften, Bd. II, S. 209; 1955
3. Walter Benjamin: Schriften, Bd. 1, S. 577
4. vgl. Gisela von Wysocki: Das Hörspiel begünstigt eine Maßlosigkeit. Rede am 23.5.93 im Theater am Turm, Frankfurt.
5. Monika Klostermeyer in „Kunst und Kultur“ 8/94
6. ebenda
7. H. Schwitzke: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte, S. 20
8. vgl. W. Klippert, S. 7 in: Elemente des Hörspiels, Stuttgart 1977
9. vgl. Wilmann, in: Der Deutsche Rundfunk 1925/40/2544
10. vgl. Schwitzke, in: Das Hörspiel, S. 434
11. Klaus Schöning (Hrsg), Neues Hörspiel. Texte, Partituren, Frankfurt 1969, S. 12
12. vgl. Knilli, Das Hörspiel, S.15-19
13. vgl. Walter Benjamin, Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit. In: Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt, 1931/32, Nr. 16, S. 184
14. vgl. Richard Kolb: Das Horoskop des Hörspiels, S.41, 1932.
- 15.vgl. H. Schafroth, S.74
16. vgl. Märki, S. 95; 1974
17. vgl.J.M.Kamps, Aspekte des Hörspiels, S.493 und F. Knilli, Deutsche Lautsprecher, S.74 zu Peter Hirches Stimmendialog »Die seltsamste Liebesgeschichte der Welt«»18. vgl. Merkur 1970, Heft 262
19. K. Schöningh, Hrsg.: Neues Hörspiel Texte Partituren, 1969, S. 15
20. W. Wondratschek, Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels, Hörspiele, München 1971, S.320
21. H. Müller: Gesichten aus der Produktion 1, 1975, S.61
22. Peter Gugisch: Hörspiel und Wirklichkeit, in: NDL 13, 1965, H.6, S. 148

Zweite überarbeitete Fassung 2004

Erste Veröffentlichung 1995 in „Schriftstellerinnen im Gespräch. Eine Dokumentation.“ Herausgegeben von Elisabeth Roters-Ullrich und Ursula Theißen im tende Verlag.

Der Band dokumentiert den 1. Literarischen Salon der Schriftstellerinnen aus Ost und West in Rheinsberg 1995.

Diesem ersten Rheinsberger Forum gehen diese Tagungen voraus:

Schriftstellerinnen in NRW - Bestandsaufnahme und Entwicklung von Perspektiven - März 1993 im Künstlerdorf Schöppingen

I. bundesweiter Kongress der Schriftstellerinnen im Schriftstellerverband - Oktober 1993 im Künstlerdorf Schöppingen

Fachtagung für Kinder-und Jugendbuchautorinnen - November 1993 im Europäischen Übersetzerkollegium Straelen

Symposium - Perspektiven der Hörspielarbeit für Schriftstellerinnen aus NRW - Dezember 1994 im Europäischen Übersetzerkollegium Straelen

© J. Monika Walther

www.jmonikawalther.de

Mail JMonikaWalther@aol.com

Mobil 0173 6767767

Telefon: 02590-1618

Fax (PC): 02590-4749

Fax immer: 040-3603 602542

Neustraße 28

48249 Dülmen-Hiddingsel