

Autor: Döhl, Reinhard.

Titel: Theorie und Praxis des Hörspiels.

Quelle: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Stationen der Mediengeschichte. 26. Jg., Nr. 103/1996. Stuttgart/Weimar 1996. S. 70- 85.

Verlag: J. B. Metzler Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Reinhard Döhl

Theorie und Praxis des Hörspiels¹

Es ist bekannt, daß die Geschichte des Hörspiels von unterschiedlichen theoretischen Ansätzen und Hoffnungen begleitet wurde. Dabei gilt nicht nur der sprichwörtliche Widerspruch von Theorie und Praxis, sondern das Begriffspaar läßt sich auch umdrehen. Helmut Heißenbüttel hat dies zum Beispiel versucht in einem Aufsatz, den er »Hörspielpraxis und Hörspielhypothese«² überschrieb. Auch mir scheint es vernünftig, vor der Erörterung von Hörspieltheorien zunächst nach der Praxis, genauer: nach den nichtliterarischen bzw. den medialen Bedingungen des Hörspiels zu fragen.

Zu diesen *nichtliterarischen Bedingungen*³ rechne ich, daß für das Hörspiel keine literarische, keine künstlerische Notwendigkeit bestand. Daß es vielmehr aus einem künstlichen Bedürfnis heraus entwickelt wurde, da man in einem

1 Gekürzte und für den Druck durchgesehene Fassung des Vortrags *Teorie a praxe rozhlasových her (Hörspieltheorie und Praxis)* auf dem vom Goethe-Institut, Prag, dem Tschechischen und Westdeutschen Rundfunk veranstalteten Symposium »Hra se slyšitelným. Aspekty německé rozhlasové hry«, 22.- 24. Februar 1994.

2 *Akzente*, Jg. 16, H. 1, 1969, S. 23- 29.

3 Zu diesem Aspekt ausführlicher in: *Wirkendes Wort*, Jg. 32, H. 3, 1982, S. 154- 179.

neuen Medium auch glaubte, eine diesem Medium angemessene Literatur verbreiten zu müssen.

Da dieses neue ein Schall verbreitendes Medium war, war seine Literatur von anderen Bedingungen bestimmt als die traditionelle Buch- und Leseliteratur. Ein vor dem Mikrophon gelesenes oder (wie im Anfang auch versucht) agiertes Theaterstück war noch kein Hörspiel. Auf der anderen Seite machte das neue Medium, da einkanalig, den kulturhistorischen Schritt von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit keinesfalls rückgängig, obwohl in diese Richtung zum Beispiel mit improvisiertem Erzählen durchaus experimentiert wurde. Was für die neue Gattung Hörspiel in jedem Fall notwendig wurde, war ein geeignetes Manuskript, eine Partitur, die die Bedingungen einer Realisation berücksichtigt.

Diese Bedingungen sind zunächst technischer Natur: Aufnahme und Übertragung. Die Geschichte des Hörspiels ist auch eine Geschichte seiner technischen Möglichkeiten. Entsprechend wurden und werden neue Errungenschaften und Möglichkeiten nicht nur funktionsmäßig diskutiert, sondern - soweit möglich - dem Hörer in den einschlägigen Zeitschriften und Programmheften mitteilt oder in Sendungen auch experimentell vorgeführt: So 1929 die Erfindung eines »Echoraums«, oder schon ein Jahr vorher die Möglichkeit, Aufnahmen in hinreichender Sendequalität auf wachsbeschichteten Platten, später mit Hilfe von Tonfilmstreifen aufzuzeichnen, was ja die Möglichkeit einer Repertoirebildung bot, die für uns heute eine Selbstverständlichkeit ist.

Besonders intensiv beschäftigte sich die Hörspieldiskussion mit dem Mikrophon. Hier forderten die Rundfunkpraktiker ein Hörspiel, das *aus den Gegebenheiten des Mikrophons und allein für das Mikrophon* geschrieben sein sollte.⁴ Daß und wie dies auch auf Seiten der Autoren bedacht wurde, kann ein Zitat belegen. 1927 hatte Oskar Möhring im Rahmen eines Preisausschreibens ein Sensations- und Katastrophen- Hörspiel, „Sturm über dem Pazifik“, eingereicht mit der Anmerkung:

⁴ So Alfred Braun 1929 in *Hörspiel*, in: Hans Bredow [Hg.]: *Aus meinem Archiv*, Heidelberg: Vowinkel 1950, S. 149- 151, hier S. 149.

Ich habe mir, als ich mein Hörspiel schrieb, vorgestellt, auf der fahrenden »Beringeria« stände versteckt eine alles hörende Sendeanlage, und irgendwo säße ein Mensch an einem Empfänger und hörte den Ablauf des Geschehens, der Worte und Töne an Bord des Schiffes. Unsichtbar schrecke ein fern abrollendes Schicksal diesen Hörer, den eine unerhörte Spannung zum Hören zwingt. Er legt den Hörer [= Kopfhörer, R.D.] erst fort, wenn der Nachrichtenfunk sachlich die vollendete Katastrophe meldet.⁵

Dreierlei ist an diesem Zitat bemerkenswert. Zunächst die Doppelfunktion des Mikrophons, das erstens dem Hörer die Illusion vermittelt, Ohrenzeuge einer Katastrophe zu sein. Zweitens ermöglicht es - denn in den Schiffskabinen spielt sich eine wechselvolle Spionage- und Liebesgeschichte ab - die Illusion eines Lauschangriffs auf die Intimsphäre der Passagiere, einen akustischen Voyeurismus, der ein spezielles Kapitel der Hörspielgeschichte füllt. Drittens ist die Verbindung des Hörspielgeschehens mit der sachlichen Meldung des Nachrichtenfunks von besonderem Interesse. Denn Nachrichtenfunk war das neue Medium ja sowohl in seinem Selbstverständnis wie im Erwartungshorizont der Hörer, die sich in einer ersten Hörerumfrage an zweiter Stelle des Programms *Tagesneuigkeiten* gewünscht hatten.

Wenn Möhrings Hörspielmanuskript am Schluß eine Meldung des Nachrichtenfunks vorsieht, zitiert er praktisch das Rundfunkprogramm. Ein solcher Reflex auf das Rundfunkprogramm war hörspielgeschichtlich immer wieder konstitutiv, daß sich sagen läßt: Wenn sich das Programmangebot an den Hörerwünschen orientiert, dann spiegelt auch das Hörspiel in seiner Rücksichtnahme auf das Programm diese Hörerwünsche indirekt wider.

War der Hörer zuerst an Operette, Oper und Schauspiel interessiert, entsprach der Rundfunk diesem Interesse - zunächst noch reproduktiv - mit seinen »Sendespielen«. Als er dann versuchte, ein rundfunkeigenes Spiel zu entwickeln, blieb diese Bindung an das Programm, entsprach das Angebot an Sensations- und Katastrophenspielen z.B. dem Hörerinteresse an Tagesneuigkeiten, wobei sich das Hörspiel nach zunächst fingierten Sensationen immer mehr konkreten sensationellen Ereignissen zuwandte, dem Eisenbahnunglück in Bellinzona zum

⁵ Zit. nach Schmitthenner, Hansjörg: »Erste deutsche Hörspieldokumente«, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 26, H. 2, 1978, S. 229ff, hier S. 232.

Beispiel, der Tragödie des Luftschiffs »Italia« oder der Flugzeugüberquerung des Ozeans durch Charles Lindbergh.

Versucht derart das Hörspiel dem Aktualitätsanspruch des Rundfunks zu genügen, versucht es andererseits Programmschwerpunkte für seine Zwecke sich nutzbar zu machen, z.B. in zahlreichen Versuchen, Musik und Hörspiel zu verbinden oder Musik im Hörspiel zu thematisieren. Oder auch in dem Versuch, den Interessen bestimmter Hörergruppen entgegenzukommen.⁶

Wenn das Rundfunkprogramm den Hörerwünschen zu entsprechen versucht und für das Hörspiel Ähnliches geltend gemacht werden kann, wundert es nicht mehr, wenn der Hörer immer wieder auch im Hörspiel selbst als fiktive Stimme hegeget. Diese Stimmen sollen dem Hörer in spielerischer Form demonstrieren, daß er den Programmverantwortlichen als Empfänger des Programms durchaus gegenwärtig ist. Zugleich thematisieren diese Stimmen die einem Massenmedium eigene Antinomie von individuellem Hörerwunsch und Programmkompromiß für ein Massenpublikum. Darüberhinaus scheint sich in diesen Hörerstimmen aber auch das Dilemma des einkanaligen Kommunikationsprozesses zu spiegeln, bei dem - anders als im Theater oder bei einem Vortrag - die Rückwirkung von Zuschauer- bzw. Zuhörerseite ausbleibt, so daß man sich gleichsam als Nothelfer einen künstlichen Hörer ins Spiel abstrahiert.

Wo der Hörer nicht als fiktive Stimme anzutreffen ist, läßt er sich in An- und Absagen aufspüren, wird er konkret gefordert in Hörspielen, die ihm die Aufgabe der Lösung zuweisen. Direkt z.B. in Kriminalhörspielen, bei denen er an der Entlarvung der Täter mitwirken soll. Indirekt in Hörspielen, die ihn zum Prozeßzeugen machen und ihm als solchem die Möglichkeit einer eigenen, auch abweichenden Urteilsfindung bieten. In den 70er Jahren hat der Westdeutsche Rundfunk sogar mit »Hörerspielen« experimentiert.⁷

⁶ Die Geschichte und Ausformungen des Kinderhörspiels, eines Hörspiels für Kinder bieten hier zum Beispiel ein umfangreiches, bis heute nicht ausgeschöpftes Material. Vgl. Dürre, Konrad: »Der Kinderfunk - ein Freudenquell für unsere Kleinen«, in: Bredow (wie Anm. 4), S. 138- 141; ferner die Titelnachweise in: Rosenbaum, Uwe (Hg.): Das Hörspiel. Eine Bibliographie, Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1974, S. 287f.

Neben dem Wunsch nach Nachrichtenvermittlung spielt natürlich der Unterhaltungsanspruch des Hörers bei der Programmplanung des Rundfunks eine größere Rolle. Und auch hier fügt sich das Hörspiel von Anfang an in seiner Weise ein im Spielen mit trivialisierten Genres, in Familienserien, Kurzhörspielen oder immer wieder in der Thematisierung des Sports, sei es das Catchen, das Boxen, das Tennisspiel, die Leichtathletik.⁸

Unter den nichtliterarischen Bedingungen des Hörspiels spielt schließlich noch die Zensur eine besondere Rolle. Sie kann als direkte Zensur Hörspielproduktionen oder -sendungen unterbinden, wie dies im Falle der *Geschichte vom Franz Biberkopf* geschah.⁹ Eine solche funkexterne Zensur gibt es heute in Deutschland nurmehr in abgeschwächter Form, wenn z.B. Rundfunkräte Einfluß auf das Programm nehmen. Nach wie vor gibt es eine Art Selbstzensur durch die Programmrichtlinien der einzelnen Rundfunkanstalten, aber auch innerhalb der einzelnen Hörspieldramaturgien, die nicht zuletzt bestimmt sind von einem subjektiven Vorverständnis, was Hörspiel zu sein habe. Wenn auch nicht Zensur, so doch gravierende Eingriffe liegen dann vor, wenn Dramaturgen oder Regisseure Manuskripte über ein normales Maß hinaus verändern, was zu sinnentstellenden Verstümmelungen, ja sogar dazu führen kann, daß eine Vorlage bei der Produktion in ihrer Absicht umgedreht wird. So hat Ernst Hardt 1931 mit Rücksicht auf die Hörer den in einem Arbeitslosenhörspiel vorgesehenen tragischen Schluß ins Happy End gewendet,

7 Vgl. Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel 0- Ton*. Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 [es 705]. - Vgl. ferner Brechts Vorstellungen vom Produktivmachen des Rundfunks in »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, in: *Gesammelte Werke Bd 18*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967] und Heißenbüttels Einwände in der Sendung »Gespräch Helmut Heißenbüttel - Klaus Schöning«, WDR III, 2.7.1970.

8 Speziell der Fußball scheint es Hörspielautoren angetan zu haben, dem Franzosen Jean Thibaudeau z.B. oder den Deutschen Ludwig Harig, Ror Wolf oder Ferdinand Kriwet, die z.T. recht radikale Experimente zu diesem Thema veranstaltet haben.

9 Vgl. Hymmen, Friedrich Wilhelm: »Das authentische »Alexanderplatz«- Hörspiel nie gesendet«, in: *epd. Kirche und Rundfunk* Nr 94, 29.11.1980, S. 1ff.; Hörburger, Christian: »Nachtrag zu einer hörspielgeschichtlichen Sensation«, in: *Funk- Korrespondenz* Nr. 51, 18.12.1980, S. 14f.; Diller, Ansgar: »Nachtrag zum »Nachtrag zu einer hörspielgeschichtlichen Sensation««, in: *Funk- Korrespondenz* Nr 1/2, 7.1.1981, S. 15f. - Zur philologischen Problematik siehe ferner Döhl, Reinhard: »Hörspielphilologie?«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 26, 1982, S. 498ff.

hat Arnolt Bronnen in Berlin das Kunststück fertig gebracht, aus Fred von Hoerschelmans »Flucht vor der Freiheit« einen »Weg in die Freiheit« zu bahnen.

Gehe ich jetzt zur frühen deutschen *Hörspieltheorie* über, muß ich vor allem die Namen Richard Kolb, Alfred Döblin, Arno Schirokauer, Bertolt Brecht und Walter Benjamin nennen.¹⁰

Ich werde mich bei diesem Überblick immer wieder auf Helmut Heißenbüttel beziehen, der Ende der 60er Jahre das bis dahin die Hörspieldiskussion bestimmende »Horoskop des Hörspiels« von Richard Kolb durch ein neues Hörspielhoroskop ersetzte, in dem er - ohne es zu wissen - vieles von dem wieder aufgriff, was um 1930 an hörspieltheoretischen Ansätzen bereits vorhanden, hörspielgeschichtlich aber in Vergessenheit geraten war - nicht zuletzt bedingt durch die Zäsur des Nationalsozialismus.

Wenn ich wegen seiner weitreichenden Wirkung Kolbs »Horoskop des Hörspiels« an den Anfang stelle, muß ich ihm zugleich eine zweite Hörspieltheorie komplementär an die Seite stellen: Thesen, die Hermann Pongs 1930 in seiner Antrittsvorlesung an der Technischen Hochschule Stuttgart vorgetragen hat.¹¹

Pongs ging von einem Rundfunk aus, der sich »nicht mehr darauf beschränke nur zu senden. was ihm aus dem Vorrat anderer Künste greifbar sei, Musik und Literaturwerke aller Art«, der stattdessen begonnen habe, »sich auf die ihm allein eigentümlichen Mittel zu besinnen, auf sein eigentümliches Material.« Pongs nennt dies den »Materialstil des Rundfunks« und vergißt auch nicht, darauf hinzuweisen, daß dieser bereits 1924 auf einer Tagung des Reichsrundfunkverbandes gefordert worden sei. Grenzen eines rundfunkeigenen Spiels sind für Pongs ausschließlich gesetzt in den technischen Gegebenheiten des Rundfunks und der Belastbarkeit des Hörers. der bei zu langen Sendungen ermüde, weshalb ein Hörspiel nicht länger als eine Stunde dauern solle. Des

10 Unberücksichtigt lasse ich in diesem Zusammenhang für die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Hörspiel zentrale Überlegungen von Musikern wie Kurt Weill, die ich in »Musik Radiokunst Hörspiel« ausführlicher dargestellt habe, in: *Inventionen '86. Sprachen der Künste III. Sprache und Musik*, Berlin: Akademie der Künste [...]1986, S. 10- 36.

11 *Das Hörspiel*. Stuttgart: Frommann Verlag 1930.

weiteren war Pongs überzeugt, daß der Rundfunk wie der Film ein »Organ des modernen Kollektivgeistes« - trotz Einzelempfangs fähig sei, ein Kollektiverlebnis zu vermitteln.

Der Rundfunk [...] mit seinem Material von Ton und Wort, das sich an die innere Vorstellungskraft wendet, tritt in unmittelbare Beziehung zur Dichtung und Musik. Jede Musik, jede Art Dichtung, jeden Vortrag, jedes Gespräch, jede tonbegleitende Wirklichkeit kann der Rundfunk senden. Dabei liegt seine eigentümliche Wirkung darin, daß er gleichzeitig an Hunderttausende sendet und doch an jeden Einzelnen, der für sich empfängt. Er verkoppelt eine individuelle und kollektive Aufgabe, er spricht den inneren Sinn jedes Einzelnen an, und er sucht das gleiche Menschliche in Hunderttausenden.

Diese Möglichkeit von Einzelempfang und Kollektiverlebnis - und hier folgt eine Stelle, die man keinesfalls überlesen darf - werde allerdings dadurch entschieden beeinträchtigt, daß die Reichspost das Monopol des Rundfunks hat und alle Themen parteipolitischer und konfessioneller Art verbietet, eine begreifliche Vorsicht, die der Rundfunk aber teuer bezahlt durch die Hemmung seiner wichtigsten Wirkungsmöglichkeit, der politischen, mit dem höheren Ziel der Erzeugung und Stärkung eines überparteilichen Gemeinschaftsgefühls.

Ich gehe auf diesen problematischen Gedankengang Pongs' hier nicht weiter ein und wende mich dem Kolbschen *Horoskop des Hörspiels* zu, das seit 1930 in Einzelaufsätzen, 1932 dann in Buchform erschien.¹² Für Kolb ist Rundfunkhören kein Gemeinschafts-, sondern ausschließlich ein individuelles Erlebnis, das dem Hörer weder Handlung noch Gemeinschaft als Agens vorführe, nicht »den Menschen in Bewegung« sondern »mehr die Bewegung im Menschen« zeige. Durch die Intensität seines inneren Erlebens würden dem Hörer die Stimmen des Hörspiels zu »Stimmen seines Herzens oder Gewissens«, werde »die entkörperte Stimme des Hörspielers [...] zur Stimme des eigenen Ich.« Alles »grob Realistische« sei zugunsten des »Immateriellen, des Überpersönlichen, des Seelischen im Menschen« für das Hörspiel abzulehnen.

Das ist ein theoretischer Ansatz, der dem Hörspiel als Aufgabe zuweist, Illusion zu vermitteln bzw. Identifikationsangebote zu machen. Und diese These eines

¹² Zuerst erschienen als Folge von 6 Aufsätzen 1930 in der Bayerischen Radio-Zeitung, als Buchfassung 1932 in Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Hörspiels der Innerlichkeit hat damals wie in den 50er und 60er Jahren unter Berufung auf Kolb die Hörspielprogramme wesentlich bestimmt. Aber wie schon bei Pongs empfiehlt es sich auch bei Kolb, der nach Machtübernahme durch die Nationalsozialisten Intendant des Bayerischen Rundfunks wurde, genauer hinzuschauen. Und da stimmen denn einige Passagen ebenfalls bedenklich. Etwa, wenn von der »unmittelbaren Einbeziehung des Rundfunkinstruments in den Organismus des Hörers« die Rede ist oder davon, daß durch diese „unmittelbare Einbeziehung« eine »akustische Einheit« entstehe. Oder, wenn dem Hörspiel die Möglichkeit attestiert wird, »Teil einer kommenden Kultur zu werden«:

Die Menschen einander näher zu bringen, ist eine Hauptaufgabe des alles umfassenden Rundfunks und so auch der Hördichtung. Ihr Inhalt kann nicht um eine entnervende, von Geldmache und Zeitgeschrei belastete Aktualität gehen, sondern um die Aktualität aller Zeiten, die des Menschen an sich. Das Hörspiel birgt die Möglichkeit in sich, ein Teil einer kommenden Kultur zu werden. An ihm wird es sich vielleicht einmal zeigen, ob unsere Zeit die moralische Kraft hat, wieder zu den Höhen der Dichtung durchzustoßen und sich wieder aufzuraffen zu einem Glauben an einen höheren Zweck des Menschen. Deshalb müssen sich alle, die mit dem Hörspiel zu tun haben, ihrer hohen Verantwortung bewußt sein. Hier muß ein Weg gegangen werden, der Pionierpfad ist, ein Weg abseits von Tagesgeschrei und allzu billigem Beifall, vorbei am Achselzucken der allzu Zeitbetonten. Da das Hörspiel Realistik nur in sehr bescheidenen Grenzen [zu] vermitteln vermag, es aber andererseits wie kein anderes Kunstmittel imstande ist, uns das Immaterielle näher zu bringen, so verlangt es ein anderes Bekenntnis als das zum Materialismus.

Worte wie »Entspannung«, »Erhebung«, »Erlösung« an anderer Stelle des Horoskops. Formulierungen wie »keine Zeit hat den Glauben an Aufstieg und Erlösung nötiger als die unsrige« lesen sich als Stichworte dieser »kommenden Kultur«. Aber sie wurden so überlesen, wie die Rolle Kolbs im Umfeld des Nationalsozialismus nach dem Kriege verdrängt wurde. Was blieb, war Kolbs These des Immateriellen, des Erhebenden, der Innerlichkeit und ein Hörspiel als Paradigma, auf das sich Kolb und seine Nachfolger stützten: Eduard Reinachers *Der Narr mit der Hacke* mit seinem immer wieder gerühmten Zusammenklang von lyrischer Sprache und musikalischem Geräusch.

An ihm entzündet sich 1968 unter anderem Heißenbüttels Kritik, wenn er anmerkt, daß der Zusammenklang der Sprache mit dem Geräusch nicht etwas sei, »was für die poetische Imaginationsfähigkeit der Sprache charakteristisch wäre«,

daß es sich hier viel eher um »symbolische Versatzstücke« handle, wie sie die Theaterliteratur schon eine Generation vorher verwendet habe.¹³ Und in der Tat ist - auf die Dauer des Hörspiels gerechnet, - der anfänglich in der Verbindung mit den Stimmen so faszinierende Ha-ckenschlag letztlich nichts weiter als das Symbol für verrinnende Zeit, akustische Kulisse, vor der bedeutungsvoll mit Worten agiert wird.

Nicht so häufig wie Kolbs *Horoskop* zitieren Hörspielgeschichte und -theorie aus Alfred Döblins Kasseler Rede »Literatur und Rundfunk« aus dem Jahre 1929.¹⁴

Und sie zitieren mißverständlich, da verkürzt, als Definition:

Es ist mir sicher, daß nur auf ganz freie Weise, unter Benutzung lyrischer und epischer Elemente, auch essayistischer, in Zukunft wirkliche Hörspiele möglich werden, die sich zugleich die anderen Möglichkeiten des Rundfunks, Musik und Geräusche, für ihre Zwecke nutzbar machen.

Anders als bei Pongs und Kolb, die ihre theoretischen Überlegungen anhand von vorliegenden Hörspielmanuskripten und/oder Realisationen entwickeln mußten, haben wir es im Falle Döblins und der folgenden Autoren mit Theorie und Praxis in Personalunion zu tun.

So ließe sich im Falle Döblins *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* auch als praktische Anwendung seiner Kasseler Thesen hören. Bezogen auf das Kasseler Referat erfüllt *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* viele der Döblinschen Forderungen. Erleichtert durch das Collage-Prinzip des Romans enthält die Adaption neben und innerhalb der Dialoge lyrische und epische Elemente in Lied- und Zitatform, spielt die Tageszeitung eine Rolle, ist im Lied vom Schnitter eine populäre Musik mit von der Partie. Und der, gemessen an der komplexen Romanvorlage, eher schlichte, relativ leicht verständliche Hörspieltext ließe sich

13 »Das Horoskop des Hörspiels«, in: Internationale Hörspieltagung vom 21. bis 27. März 1968, veranstaltet von der Deutschen Akademie der darstellenden Künste in Verbindung mit dem Hessischen Rundfunk, Frankfurt a.M. 1968, S. 19-40. - Ferner in: Zur Tradition der Moderne, Neuwied/Berlin: Luchterhand 1972, S. 203-223.

14 Döblins Rede auf der Arbeitstagung »Dichtung und Rundfunk« im September 1929 in Kassel ist im Kontext einer Auswahl der anderen Reden zugänglich in Bredow (wie Anm. 4), S. 311-317.

ohne weiteres mit Döblins Forderung der Rücksichtnahme auf die breite Hörermasse rechtfertigen.¹⁵

Man hat mit einigem Recht Döblins Hörspielvorstellungen eine Theorie der Mischform genannt. Doch muß man - was meist nicht geschieht - hinzufügen, daß Döblin nicht nur an eine literarische Mischform dachte, sondern auch die *Möglichkeiten des Rundfunks* einbezogen wissen wollte, das Nachrichtenmedium ebenso wie *Musik und Geräusche*.

Eine derartige Berücksichtigung des Rundfunks, seiner Möglichkeiten und seines Programms findet sich auch in Arno Schirokauers *Theorie des Hörspiels*, sowie in weiteren, heute oft nur schwer zugänglichen Aufsätzen dieses in Vergessenheit geratenen Hörspieltheoretikers und praktikers¹⁶ [und, wie ich hinzufüge, exzellenten Philologen und Germanisten, der wie viele seiner Generation und Qualität Opfer des Nationalsozialismus wurde].

Für Schirokauer ist das Hörspiel eine offene Form, die sich sämtlicher Möglichkeiten des Wortrundfunks bedienen dürfe:

Der Begriff Hörspiel gestattet jedem, alles, was er will oder kann, darunter zu verstehen. Daher die siebenjährige und nicht sehr ergebnisreiche Auseinandersetzung. Ist Hörspiel das hörbar gemachte Schauspiel? Die Übersetzung des Seelendramas ins Akustische, wodurch es Leibeserbe der attischen Tragödie würde? Muß es vor dem Mikrophon spielen wie das Schauspiel vor dem Parkett? Muß es überhaupt spielen? Oder ist es Zeitung, die statt Buchstaben Stimmen in die Ohren der Hörer druckt? Vermittelt es Erkenntnisse? Dient es der Belehrung und zugleich der Unterhaltung? Waren Lindbergflug - Leben in dieser Zeit - MagnetPol - Wetterkantate - Anabasis - Räuberhauptmann Kokosch Hörspiele? Man sendet unter Stimmen aufgeteilte Aufsätze, hymnische Selbstgespräche, überlegte und festgelegte Streitgespräche, Songs, Zwiegespräche,

15 Ob weitere Streichungen, die der Regisseur Max Bing im Manuskript vorgenommen hat und denen vor allem die Hiob-Parallele zum Opfer fiel, in gleicher Absicht erfolgten, könnte gefragt werden.

16 Erhalten haben sich ein Tondokument (»Der Kampf um den Himmel«) von lediglich 1.05 Minuten Länge, in kaum zugänglichen Drucken die Hörspiele »Magnet-Pol« (Berlin: Fischer 1930), »Der Kampf um den Himmel« (Berlin: Gündel 1931) und eine größere Anzahl Beiträge für Rundfunkzeitschriften. - Erst spät erschienen in der von Helmut Kreuzer herausgegebenen Reihe »Q« [Kronberg/Ts: Scriptor] von Wolfgang Paulsen (Hg.): *Arno Schirokauer: Frühe Hörspiele*, 1976; Karl-Heinz Christ/Helmut Heinze (Hgg.) *Arno Schirokauer. Der Weg zum Pol. Sehnsucht, Opfer und Eroberung*, Heidelberg 1989. Siehe außerdem H. Heinze: »Faktographie romancée - ein erster Blick auf das literarische Werk Arno Schirokauers«, in: Gerhard P. Knapp (Hg.): *Autoren damals und heute*, Amsterdam/Atlanta 1991. 1996 legte Stefanie Gommel an der Univ. Stuttgart die Magisterarbeit »Wer auf Schau spielt, spielt nimmer auf Gehör«. *Arno Schirokauers Hörspielmodelle* vor.

Anrufungen der Elemente, Balladen, Fragegespräche, Auftritte. Hörberichte, Lyriken, Urkunden, Zeugnisse, Belehrungen und Traumdichtungen... das alles gibt es, und es gibt niemanden, der behaupten kann, ein einziger dieser Bestandteile sei für das Hörspiel verboten.

Wenn Heißenbüttel 1968 sein Horoskop schließen wird: »Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Das gilt auch für das Hörspiel«, hat auch er sich, ohne allerdings von ihr zu wissen, diese Position Schirokauers zu eigen gemacht.

Aber damit ist Schirokauers Rolle in der Hörspieldiskussion erst zum Teil erfaßt. In immer neuen Ansätzen versuchen seine Aufsätze sich der rundfunkeigenen Gattung zu nähern und sie zugleich von der traditionellen Literatur abzusetzen, wenn er zum Beispiel zwischen »Rundfunktheater« und traditionellem Theater unterscheidet und für das erstere die »Mittel des Epos« reklamiert, für das Hörspiel fordert, es habe »epische Formen auszubilden«, wobei sich hier Querverbindungen zu Döblin und Brecht ziehen ließen.

Eine besondere Rolle in Schirokauers Überlegungen spielen die Hörsituation und der Hörer, der gegenüber einem Theaterbesucher Störungen und Ablenkungen unterschiedlichster Art ausgesetzt sei und schon deshalb eine »literarische Darbietung [...], die nach Art des dramatischen Spiels eine Folge beziehungsvoller Szenen, von denen jede neue alle vorhergehenden voraussetzt, enthält, [...] gar nicht [...] konsumieren« könne.

Was Schirokauer vorschwebte, war eine »Wortkunst für eine Millionen zählende, unvorgebildete, indifferente Hörermasse«. Deshalb war für ihn bereits alles, was über eine rein musikalische oder nachrichtenvermittelnde Sendung hinausging, auf dem Wege zum Hörspiel. Wobei das Hörspiel, da vom Wort ausgehend, nicht dem Musik übertragenden sondern dem Nachrichten verbreitenden Programm zuzurechnen sei.

Da der Rundfunk im Gegensatz zur Bühne nicht mit Menschen, sondern mit Stimmen wirkt, vertritt das Wort, das durch das Mikrophon dringt, hier etwa die Rolle des gedruckten Zeitungswortes. [...] Der Lautsprecher ist keine Bühnenrampe, sondern eine akustische Zeitungsseite.

Ein solcher Hörspielprospekt setzt sich deutlich von den Vorstellungen Pongs', von der Konzeption Kolbs ab. Er läßt sich den Überlegungen Döblins vergleichen

und nähert sich zugleich den theoretischen Ansätzen Bertolt Brechts und Walter Benjamins.

Wesentlich günstiger als bei Schirokauer sieht die Quellenlage bei Bertolt Brecht aus, der auf seine Weise die Hörspielgeschichte mit konturiert hat, indem er zum Beispiel mit Alfred Braun zusammen in Berlin Shakespeares *Macbeth* und *Hamlet* für die Funkbühne adaptierte. Doch war er hier durchaus auch in eigener Sache tätig. Schon Jahre vor der Sendung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* inszenierte der Westdeutsche Rundfunk *Mann ist Mann*.

Von dieser Inszenierung haben wir zwar keine Aufzeichnung. Erhalten haben sich aber eine Reihe von Fotos, die während der Sendung, die damals live erfolgte, heimlich von den agierenden Sprechern geschossen wurden. Sie sind 1929 im *Jahrbuch des Westdeutschen Rundfunks* veröffentlicht und kommentiert worden und bieten so einen instruktiven Einblick in die damalige Sendepraxis.

Überhaupt ist die Zusammenarbeit Brechts mit dem Westdeutschen Rundfunk in der Person Ernst Hardts komplexer als allgemein bekannt. Zu ihr gehört, um damit zu Brechts originären Rundfunkarbeiten überzuleiten, 1927 auch das Angebot eines »wirklichen Sendespiels«.

Ich habe [schreibt Brecht an Hardt] ein solches skizziert, es heißt »Die Geschichte der Sintflut« in naiver Art. Es gehen ziemlich moderne Großstädte dabei unter! Aber es ist sehr schwer, so etwas zu schreiben, wofür man keine Gewähr der Verwendung hat und sogar im besten Fall, nämlich wenn es aufgeführt wird, lächerlich wenig bekommen kann. (Was wohl auch daher kommt, daß der Rundfunk noch kein Repertoire mit Wiederholungsmöglichkeiten hat. Solch ein Stück müßte man jedes Jahr an einem bestimmten Tag aufführen.) Obwohl ich sowohl in Berlin wie in Breslau sehr gute Verbindungen habe, möchte ich doch zuerst fragen, ob Sie in Köln eine Möglichkeit für so etwas schaffen können. Es müßte eine große Sache sein, die erste dieser Art, es könnte eventuell sogar die »Kölner Sintflut« heißen.

Über die Pointe hinaus, daß Brecht sich beinahe in die Reihe der Autoren von Sensations- und Katastrophenhörspielen eingereiht hätte, ist dieser Brief vor allem interessant wegen seines Hinweises auf die schlechte Honorierung von Hörspielmanuskripten und wegen seiner Forderung einer Repertoirebildung. Diese zwei Gesichtspunkte sind im gleichen Jahr auch Gegenstand eines offenen Briefes an den Intendanten des Berliner Rundfunks, in dem Brecht außerdem die

Einrichtung von Rundfunkstudios fordert, da es »ohne Experimente einfach nicht möglich« sei, die - wie er es nennt - »Apparate oder das, was für sie gemacht wird, voll auszuwerten«.

Diese »Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks« werden von der Forschung Brechts »Radiotheorie« zugerechnet, einer Theorie freilich, die sich aus den Rundfunk- und Hörspielerfahrungen des Autors entwickelte. Wichtigste Station wurde dabei 1929 die Uraufführung des *Lindberghflugs* und dessen Diskussion mit ihren Folgen, zu denen ich auch die oft separat behandelte Darmstädter Rede *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* aus dem Jahre 1932 rechne, da sich Brecht in ihr ein weiteres mal auf die Aufführung des *Lindberghflugs* bezieht.

Brechts *Lindberghflug* wurde 1929 im Rahmen der Baden-Badener Musikwochen mit Musiken von Kurt Weill und Paul Hindemith uraufgeführt. Regie führte Ernst Hardt, die musikalische Leitung hatte Hermann Scherchen. *Der Lindberghflug* war eine Auftragsarbeit und sollte zusammen mit anderen als »originales Klang-Hörspiel« die Möglichkeiten des Rundfunks nutzen und demonstrieren. Die damals - mit Ausnahme des Bayerischen Rundfunks - über alle Sender übertragene Baden-Badener Aufführung hat sich als Tondokument nicht erhalten. Ebenfalls nicht eine zweite Aufführung 1929 unter Otto Klemperer. Erst von der dritten Aufführung, 1930 in Berlin, besitzen wir eine Aufzeichnung. Sie ist wiederum vom Dirigenten der Uraufführung geleitet und kann so einen wenn auch indirekten Eindruck dieser hörspielgeschichtlich wichtigen Rundfunkarbeit vermitteln.

Was die Rundfunkhörer der Baden-Badener Uraufführung nicht hören konnten, sahen die Besucher: ein Bühnenarrangement, an dessen Zustandekommen der Autor wesentlich beteiligt war. Auf der Bühne waren nämlich der Rundfunk (der Apparat) und der Hörer plaziert. Vor Chor und kleinem Orchester stand ein Schild »Das Radio«. Und über dem an einem Tisch vor dem Mikrofon sitzenden Sänger des Lindberghparts hing ein Schild »Der Hörer«. Im Hintergrund war während der ganzen Aufführung auf einem Prospekt zu lesen:

Um Ablenkungen zu vermeiden, beteiligt sich der Denkende an der Musik (hierin auch dem Grundsatz folgend: tun ist besser als fühlen) indem er die Musik mitliest und in ihr fehlende Stimmen mitsummt oder im Buch mit den Augen verfolgt oder im Verein mit anderen laut singt.

Im Entwurf einer Einführung, die vor der Baden-Badener Aufführung gesprochen bzw. verlesen werden sollte, ist dieses Arrangement wie folgt erläutert:

Sie sehen also auf der Bühne auf der einen Seite den Rundfunk placiert, auf der anderen Seite den Hörer und Sie werden sehen, daß Rundfunk und Hörer hier gemeinsam das Werk aufführen, sich also gegenseitig sozusagen in die Hände spielen und zwar so, daß der Rundfunk alles das dem Hörer ins Haus liefert, was der Hörer selbst schwer erzeugen kann, was er aber braucht, um seinen Part aufführen zu können. Was den Hörer betrifft, so übernimmt er den Hauptpart, nämlich jenen Part, der geeignet ist, ihn zu erziehen. Beim Lindberghflug spielt er den Lindbergh.

Am Schluß dieses Entwurfs findet sich dann noch der bemerkenswerte Abschnitt:

Damit Sie sich den pädagogischen Wert vorstellen können, den Wert, den eine solche Kunstübung für den Staat besäße, stellen Sie sich etwa vor, daß die Knabenschulen mit dem Rundfunk zusammen solch ein Werk aufführten.

Konsequenterweise hat Brecht ein Jahr später für den Druck den ursprünglichen Titel *Lindberghflug* in *Flug der Lindberghs* geändert und sein Spiel als »Radiolehrstück für Knaben und Mädchen« ausgewiesen. Gelehrt werden sollte ein anderer Gebrauch des Radios, seine Verwandlung »aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat«, wie Brecht es 1932 in seiner Rede *Über die Funktion des Rundfunks*¹⁷ formuliert.

Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen.

Nichts anderes hatte 1929 auch Brechts Versuchsordnung in Baden-Baden zeigen wollen. Als »Beispiel einer möglichen Übung [...], den Rundfunk als Kommunikationsapparat zu benutzen«, zitiert sie denn auch die Darmstädter Rede, als »Modell für eine neue Verwertung [der] Apparate«. Man müsse nur die »theoretischen Erkenntnisse der modernen Dramatik auf den Rundfunk«
des Hessischen Landestheaters in Darmstadt, Darmstadt, Juli 1932 (Auszug).

übertragen. Denn »die epische Dramatik mit ihrem Nummerncharakter, ihrer Trennung der Elemente, also des Bildes vom Wort und der Wörter von der Musik, besonders aber ihre belehrende Haltung hätte für den Rundfunk eine Unmenge praktischer Winke.«

Brechts Forderungen waren und blieben, wie er selbst sah, Utopie. Mit »moderner«, mit »epischer«, die Elemente trennender Dramatik hatte schon Scherchens dominant musikalische Realisation von 1930 nurmehr wenig zu tun. Und 1932 stand, wie das Schicksal der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* belegt, auch das Theater nicht mehr zur Verfügung.

In der Literatur über Walter Benjamin werden zwar immer wieder Arbeiten der Exilzeit ausgelegt, die sich mit dem Kunstwerk ohne Aura befassen. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ist sogar zu einem quasi geflügelten Wort geworden. Übersehen wird aber meistens, daß es auch eine praktische Seite dieser theoretischen Essays gibt: Walter Benjamins eigene Rundfunkerfahrungen, die sich in rund einhundert Beiträgen unterschiedlichster Art im und zum Rundfunkprogramm niederschlagen hat.

Angesichts dieser Beiträge bekommt eine überlieferte Bemerkung Benjamins, der Hörer habe immer recht, ihr besonderes Gewicht; vor allem dann, wenn man Benjamins Rundfunkarbeit nicht als Brotarbeit herabstuft, sondern in ihrer wirklichen Bedeutung erkennt: als einen immer wieder ansetzenden Versuch, im neuen Medium die Trennung zwischen Ausführendem und Publikum“ aufzuheben, d.h. den Hörer durch ihn fesselnde Sendungen vom gedankenlosen Konsum des Unterhaltungsfunks abzulenken und ihn zu einem vernünftigen Gebrauch des Rundfunks als eines volkstümlichen neuen Kommunikationsinstruments anzuhalten.¹⁸

Der Anfang von Benjamins Rundfunkarbeit läßt sich mit 1929 datieren. In einem »Gespräch mit Ernst Schoen«, dem Nachfolger von Hans Flesch in Frankfurt, interessieren drei Punkte vor allem.

— Jg. 2, 1932, S. 284f —

1. Gut bekannt waren Benjamin die Hörspiele mit Musik, die 1929 in Baden-Baden vorgestellt wurden, und hier vor allem der *Lindberghflug*.
2. Benjamin teilt Schoens Skepsis gegenüber einer »forcierten Suche nach dem literarischen Hörspiel«, er ist vielmehr an einem Lehrstück interessiert, an »unliterarischen, stofflich und sachlich bestimmten Hörspielen«, wobei man zunächst an »eine Folge von Mustern und Gegenmustern der Verhandlungstechnik - >Wie nehme ich meinen Chef?<« - denkt. »Es ist«, heißt es im »Gespräch«, »Schoen gelungen, gerade für diese Seite seiner Tätigkeit das Interesse Bert Brechts zu gewinnen, der ihm hier zur Seite stehen wird.« [Ich ergänze, daß es beim bloßen Interesse Brechts geblieben ist, so daß Benjamin selbst später in seinen »Hörmodellen« diese Idee zu realisieren versucht. Titel des ersten »Hörmodells«: *Wie nehme ich meinen Chef?*.]
3. zitiert das »Gespräch« zustimmend Schoens Konzept, im Programmangebot »das Mannigfaltigste auf gute Art sich zueinander finden« zu lassen. »Jedem Hörer was er haben will«, zitiert Benjamin die »Losung« Schoens, »und noch ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen)«. Eine »Losung«, die mit Benjamins Diktum vom Hörer, der immer recht habe, ebenso korrespondiert wie mit seiner späteren Forderung, man müsse dem Hörer »die Gewißheit« vermitteln, »daß sein eigenes Interesse einen sachlichen Wert für den Stoff selbst besitze«.

Ein Jahr später hat Benjamin in einer Besprechung der Druckfassung des *Lindberghflugs* sowie des beigegebenen Brechtschen Kommentars allgemein für die Rolle der Dichtung festgehalten:

Nicht Erneuerung wird proklamiert: Neuerungen sind geplant. Die Dichtung erwartet hier nichts mehr von einem Gefühl des Autors, das nicht im Willen, diese Welt zu ändern, sich mit der Nüchternheit verbunden hat. Sie weiß, die einzige Chance, die ihr blieb, ist: Nebenprodukt in einem sehr verzweigten Prozeß zur Änderung der Welt zu werden.

Wenn Benjamins Kritik dabei die Rangfolge einer pädagogischen vor der politischen und vor der poetischen Wirkung aufstellt, müssen wir diese Folge aber auch für ihn selbst geltend machen. Und wir dürfen - wie schon in Falle Brechts - auch die praktischen Rundfunkarbeiten in unsere Überlegungen einbeziehen.

Die einzige Rundfunkarbeit Benjamins, die sich als Tondokument erhalten hat, ist ein »Hörspiel für Kinder«, *Radau um Kasperl*. Zur leichteren Verständnis darf ich

vor Einspielung des Dokuments den Inhalt skizzieren, wobei ich Roland Rall folge.¹⁹

Kasperl wird von seiner Frau auf den Markt geschickt, um einen Fisch zu kaufen. Unterwegs begegnet ihm Herr Maulschmidt, der Sprecher des Rundfunks, der den »erfahrenen, berühmten Freund der Kinder« unbedingt vor das Mikrophon bringen möchte. Kasperl sträubt sich und fürchtet sich davor, benutzt dann aber doch die günstige Gelegenheit, seinem Freund Seppl über das Radio ordentlich die Meinung zu sagen. Im einsetzenden Tumult flieht Kasperl, die Verfolgungsjagd führt ihn an all die beliebten Stätten des Kinderlandes, auf den Bahnhof, den Jahrmarkt, in den Zoo, wo er schließlich in die Enge getrieben wird - und zu Hause in seinem Bett verletzt erwacht. Dort hatten die Rundfunkleute in der Zwischenzeit unbemerkt ein Mikrophon installiert, Kaspers Tiraden mitgeschnitten und kamen ohne dessen Wissen und Mithilfe nun doch an ihr Ziel. Mit 1000 Mark Honorar wird er versöhnt. Auf diese Art wird Kasperl in die Arbeitsweise des Rundfunks eingeführt seine Frau hat zum ersten Mal gesehen, wie ein Tausender ausschaut«.

Zweierlei ist bemerkenswert. Der parallele Anfang zu Brechts *Mann ist Mann*: denn auch Galy Gay ist »eben aus der Haustür gegangen, um auf Veranlassung seiner Frau einen Fisch einzukaufen«. Bezeichnenderweise handelt es sich in beiden Fällen um eine *Flunder*. Dabei stoßen Gay auf Soldaten, die ihn brauchen können, Kasperl auf einen Reporter, der ihn für ein Interview braucht. Allerdings anders als Gay, »der nicht nein sagen kann«, sträubt sich Kasperl zunächst erfolgreich gegen das Ansinnen.

Das zweite vorab Bemerkenswerte an Benjamins Hörspiel ist die Doppeldeutigkeit des Titels. Denn der *Radau um Kasperl* ist einmal natürlich der Lärm, der Tumult, der durch sein Verhalten ausgelöst wird. Es ist aber auch der Radau der Wirklichkeit, der ihn umgibt. Als Erster, Zweiter, Dritter Radau etc. sind denn auch im Manuskript handschriftlich die Geräuscheinspielungen notiert. Und die sollten in der Frankfurter Ursendung von den zuhörenden Kindern identifiziert werden.

Übrigens sind Kasperls Erlebnisse in diesem Hörspiel, wie schon der Titel sagt, mit Radau verbunden. Die Kinder werden gebeten, zu erraten, was die hierbei auftretenden Geräusche bedeuten und ihre Meinung darüber dem Südwestfunk mitzuteilen.

Entsprechend lautete der ursprüngliche Hörspieltitel auch etwas anders, nämlich: »Kasperl und der Rundfunk, eine Geschichte mit Lärm«. Regisseur der Ursendung war Benjamin selbst, und sie war mit 19.45 bis 20.45 zu einer für Kinder recht späten Zeit placiert, rechnete also auch den erwachsenen Zuhörer mit ein.²⁰

Wenn Benjamin für sein Hörspiel eine den Kindern wohlvertraute Spielfigur, wohlvertraute Spielplätze wählt, wird es leichter, die zweite Absicht des Hörspiels zu verfolgen: nämlich Einsichten in den Apparat zu ermöglichen.

So enthält das Hörspiel in der Figur des Rundfunksprechers mit dem bezeichnenden Namen *Maulschmidt*, in dessen Ansinnen an Kasperl, im Akt des heimlichen Installierens eines Mikrophons zugleich Kritik am Weimarer Rundfunk und seine Gepflogenheit, alles, was Rang und Namen hatte oder auch nicht, vor das Mikrophon zu zerren. Es zeigt, etwa in der Beschimpfung Seppls über das Radio, ferner, wie man einen Apparat, in diesem Fall das Mikrophon, gewissermaßen in Verkehrung seiner zugewiesenen Funktion gebrauchen kann. Und es stellt schließlich, wenn sich Kasperl mit 1000 Mark für den Eingriff in seine Intimsphäre versöhnen läßt, auch noch die Figur des Kasperl in Frage.

Indem das Hörspiel den Apparat, der es eigentlich erst ermöglicht, durchsichtig macht, zielt es auf Schärfung des kindlichen (aber auch erwachsenen)

²⁰ Leider haben sich als Tondokument nur zwei Sequenzen einer Kölner Inszenierung erhalten, in denen auf den »Radau« verzichtet wird.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Rechteinhabers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme weiterverarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Hörerbewußtseins, auf kritischen Umgang. Damit löst *Radau um Kasperl* in seiner Verbindung von Vergnügen (am Radau, der Verfolgungsjagd, den Wortspielen) und Nutzen (Durchsichtigmachen des Apparats) fast beispielhaft ein, was Schoen für die Frankfurter Rundfunkarbeit als »Losung« ausgegeben hatte: »Jeden Hörer, was er haben will, und noch ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen).«

So wie hier die Kinder, hat Benjamin mit anderen Spielen versucht, auch den erwachsenen Hörer ins Rundfunkprogramm mit einzubeziehen, und zwar in einem Experiment, das am 3. Januar 1932 vom Frankfurter Sender veranstaltet wurde.

Wie schon in *Radau um Kasperl*, in dem Benjamin mit den Echospiele an das barocke Echogedicht anschloß, griff er für die »Funkspiele« auf ein literarisches Gesellschaftsspiel des Barock zurück, das Harsdörffer in seinen *Frauenzimmersgesprächsspielen* als »Wörterzuwurf« beschrieben hat. Leider hat sich von diesen mit Hörern für Hörer improvisierten »Funkspielen« kein Tondokument erhalten, doch läßt sich anhand der Vorankündigung und Kritik ein ungefähres Bild entwerfen. Angekündigt wurden die »Funkspiele« in der „Südwestdeutschen Rundfunkzeitung“:

Eine Art von literarischem Gesellschaftsspiel vergangener und musischerer Zeiten gleichzeitig, fein verborgen, ein nicht unnützes psychologisches und pädagogisches Experiment bringt am Sonntagabend eine Veranstaltung, die unter dem Titel »Funkspiele« von Dr. Walter Benjamin geleitet wird. Einem Kind, einer Frau, einem Dichter, einem Journalisten, einem Kaufmann als Menschentypen, die beliebig erweitert werden könnten, werden eine Reihe von unzusammenhängenden Stichwörtern vor dem Mikrophon vorgetragen. Sie haben zugleich mit dem Veranstalter die Aufgabe zu lösen, diese Wörter in kurze, zusammenhängend geformte Geschichten zu übersetzen.

Die Hörer waren aufgefordert, die Leistungen der Mitspieler nach Punkten zu bewerten, aber auch sich selbst vom Spiel zum Spiel anregen zu lassen. Wissen wir auch über die Ergebnisse der »Funkspiele« selbst nichts weiter, lassen die Hörerzuschriften indirekt durchaus Schlüsse zu. So lauten zwei Ergebnisse des Wörterzuwurfs *Kiefer, Ball, Strauß, Kamm, Bauer, Atlas*:

Unter der Kiefer / Mit zitterndem Kiefer, / In rosa Atlas / Blätter... im Atlas, / Eilt dann zum Ball / Da kommt von Schnee ein Ball: / »oh weh, mein Strauß, / Das gibt 'nen Strauß!« / Sie droht mit dem Kamm, / Hoch schwillt ihr der Kamm: / Wärs du in 'nem Bauer, / Du nichtsnutziger Bauer!«

Unter der Kiefer lag ein aufgeschlagener Atlas, daneben ein Ball und ein Blumenstrauß, noch nicht zusammengebunden. Ein Beweis, daß Vater, Mutter und Kind aufgestört worden waren, als vom Kamm des Gebirges der Bauer um Hilfe rief.

Walter Benjamin hat diese »Funktspiele« offensichtlich nicht wiederholen können, so blieb es bei einem Ansatz, aus dem sich in der Praxis sicher manches hätte entwickeln lassen. Aber schon die wenigen noch zu sichernden und indirekten Spuren verraten etwas von dem Anspruch Benjamins, von dem Anregenden einer Aufgabe, die ohne Wertcharakter (Brecht) eine Spielbereitschaft und ein Lerninteresse zielte, die zu selbständigem, spielendem Lernen anregen wollte, und zwar so, daß auch der Lehrende vom Lernenden Anregung erhielt.

Daß Walter Benjamin den Hörer von Anfang an nicht nur als Adressaten einrechnete, hat seinen Grund sicherlich auch darin, daß er die »Veröffentlichungsart« Rundfunk stets für »eigentlich volkstümlich« und »volksbildnerischen Zwecken entsprechend« einschätzte. So war es nur konsequent, wenn er einem Teilabdruck seines Hörspiels *Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben* den kurzen Essay über *Zweierlei Volkstümlichkeit* voranstellte, der grundsätzlichere Einsichten formulierte und einen Hörspieltypus umriß, der seither allenfalls in den Radio-Essays Arno Schmidts noch einmal vergleichbar begegnet. Sein Hörspiel, so war er überzeugt, stelle in Opposition zur praktizierten Vermittlung einen neuen, einzig gangbaren Weg der Popularisierung dar.

Was nun das Literarische im besonderen betrifft, so ist ihm mit kunstgewerblich aus Lesefrüchten und Werk- und Briefstellen aufgeäumten sogenannte Gesprächen ebensowenig gedient, wie mit der zweifelhaften Kühnheit, Goethe oder Kleist vor dem Mikrophon die Sprache des Verfassers der Niederschrift zu leihen. Und weil das eine so fragwürdig ist wie das andere, gibt es nur einen Ausweg: es mit den wissenschaftlichen Fragen unmittelbar aufzunehmen.

Dieser »Ausweg« war möglich geworden, weil der Rundfunk das »Verhältnis von Wissenschaft und Volkstümlichkeit« grundsätzlich gewandelt hatte. Vollzog sich

früher die »volksmäßige Darstellung [...] in Formen der wissenschaftlichen«, wobei „Popularisierung« wesentlich ein Akt des »Auslassens« war, gab »volksmäßige Darstellung« demnach praktisch alles »aus zweiter Hand«, hatte der Rundfunk »diese Sachlage tiefgreifend gewandelt«.

Wie Döblin oder Brecht unter anderen Voraussetzungen, erkannte Benjamin auch hier spezielle Möglichkeiten des Rundfunks. War Döblin der Romancier, Brecht der Stückeschreiber, Schirokauer der Praxis und Theorie verbindende Philologe, so war Benjamin der wissenschaftliche Kritiker, der erkannte, daß »Popularisierung« im Rundfunk und mit seiner Hilfe keine »untergeordnete Technik« mehr bleiben mußte:

Kraft der technischen Möglichkeiten, die er eröffnete, an unbegrenzte Massen sich zu gleicher Zeit zu wenden, wuchs die Popularisierung über den Charakter einer wohlmeinenden menschenfreundlichen Absicht hinaus und wurde zu einer Aufgabe mit eigenen Form- Artgesetzen.

Was Benjamin hier »eigene Form- Artgesetze« nennt, meint eine »gänzliche Umgestaltung und Umgruppierung des Stoffes aus dem Gesichtspunkt der Popularität heraus«. Es gehe nicht mehr darum, das Interesse des Zuhörers »mit irgendeinem zeitfälligen Anlaß« zu ködern, um ihn dann doch nur an einem gleichsam ins neue Medium verlagerten »Bildungslehrgang« teilnehmen zu lassen, vielmehr müßten »Umgestaltung und Umgruppierung [ihm] die Gewißheit [geben], daß sein eigenes Interesse einen sachlichen Wert für den Stoff selbst besitzt, daß seine Fragen, auch wenn es vor dem Mikrofon nicht laut wird, neue wissenschaftliche Befunde erfragen.«

Indem Benjamin den Hörer aber an den Rundfunk rückbindet, der einzelnen Sendung die Rückwirkung zuordnet, bezieht er die radikale Gegenposition zu einem Hörspiel- wie allgemein Rundfunkverständnis, wie es etwa gleichzeitig von Kolbs *Horoskop des Hörspiels* verbreitet wurde. War für Kolb die Vermittlung ein wesentlich einseitiger Vorgang mit dem Ziel zum Beispiel, die Stimmen des Hörspiels für den Hörer »zu Stimmen seines Herzens oder Gewissens, [...] die entkörperte Stimme des Hörspielers [...] zur Stimme des eigenen Ich« werden zu lassen, will Benjamin das Feedback. Erst im Feedback, durch das Feedback ändert

sich das »Verhältnis zwischen Wissenschaft und Volkstümlichkeit« grundlegend. »Denn«, so Benjamin, »hier handelt es sich um eine Popularität, die nicht allein das Wissen mit der Richtung auf die Öffentlichkeit, sondern zugleich die Öffentlichkeit mit Richtung auf das Wissen in Bewegung setzt.« Das entspricht einerseits durchaus Brechts Auffassung, der Rundfunk habe die Interessen der Hörer interessant zu machen, »den Hörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen.« Aber während Brecht im Grunde das Unmögliche fordert, versucht Benjamin in Theorie und Praxis das Mögliche. Und er hat dies bis zu seiner Emigration und seinem Freitod im Exil in einer Breite versucht, die ich allenfalls andeuten konnte.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.