

Autor: Hörburger, Christian.

Titel: Geschichte des Hörspiels.

Quelle: Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 3.
Tübingen 1996. S. 1573- 1584.

Verlag: Max Niemeyer Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Christian Hörburger

Hörspiel

Hörspiel (engl. radio play, radio drama, listening play, sound play; frz. radio drame, théâtre radiophonique, littérature radiophonique; ital. radiodramma, radiocommedia).

A. Def. - B. Theoretische Aspekte. - C. Geschichte.

A. Definition

H. umreißt im Kontext des öffentlich- rechtlichen und des privaten Rundfunks und im Sortiment der Verlage ein fiktionales oder non- fiktionales akustisches Ereignis, das mittels elektromagnetischer Wellen von einem Sender (Rundfunkanstalt) zu einem Empfänger (Hörer) abgestrahlt werden kann. Hörspielrealisationen entstehen ebenfalls im besonderen Umfeld von Schulen, Experimentalstudios der Industrie und von speziellen Werkstätten der Musiker und Komponisten, Autoren, Sprecher und Schauspieler. Technische Voraussetzung des Hörspiels ist die Umwandlung von Schallenergie in elektrische

Energie. «Mit dem Eingang ins Mikrofon wird das Schallereignis herausgenommen, herausgelöst aus seiner natürlichen Umgebung, in elektrische Spannungen umgewandelt und damit in verschiedener Weise verfügbar und modellierbar gemacht. Es wird ein neuer Aggregatzustand erreicht, der, ästhetisch-dramaturgisch gesehen, eine völlig neue Darstellungsebene eröffnet.»¹ Die Mündlichkeit ist in aller Regel konstitutiv für das H. Die in ihm zur Geltung kommenden verschiedenen Formen der Rede (Dialog, Monolog, Streit, Klage, Bericht) lassen sich einmal semantisch-linear interpretieren, gleichwohl basiert die Wirkung ganz entscheidend auf der sinnlich-affektiven Wirkung im realisierten und gesprochenen H. Lautstärke, Intonation, Rhythmus und Dynamik des Sprechers sind im Kontext einer bislang kaum ausdifferenzierten Rhetorik des Hörspiels zu berücksichtigen. Bei der Dramaturgie des inszenierten und kunstvollen Sprechens handelt es sich oft um nachahmende Rede, eine Nachahmung von Wirklichkeitsebenen, Lebenssituationen oder von Gefühlswelten.

Das H. kann wenigstens vier verschiedene Textfassungen oder Realisationen unterscheiden:

1. Das Autorenmanuskript, das dem Sender oder der Realisationsstätte als Vorlage zur Produktion dient.
2. Das Sendemanuskript. Es berücksichtigt bereits Absprachen und Hinweise für die Regie, den Toningenieur, den Komponisten und die Schauspieler (Sprecher).
3. Die auf Band oder anderen Tonträgern gespeicherte Aufnahme selbst, sofern nicht ausdrücklich eine Live-Sendung vorgesehen ist.
4. Gegebenenfalls die Transkription nach der realisierten Sendung, die für eine weitere Druckfassung bestimmt sein kann.²

Obwohl unmittelbar mit der Ausstrahlung des gesprochenen Worts verbunden, versteht sich H. auch als das Zusammentreffen signifikanter akustischer Signale (oder Pausen), das sich auch außerhalb einer semantisch decodierbaren Nachricht

1 W. Klippert: Elemente des H. (1977) 15.

2 vgl. A. P. Frank: Das englische und amerikanische H. (1981) 21.

ereignen kann. Musik, Geräusch und Ton, jenseits menschlicher Sprechsignale, sofern sie im Kontext des Sendeplatzes „Hörspiel“ eingebunden sind, können als H. definiert werden. Zum akustischen Ausdrucksmaterial des H. zählen das gesprochene Wort als Handlungs- und Nachrichtenträger und als Klangkörper. Es werden Sinneseindrücke vermittelt, begriffliche Denotationen eröffnet oder konnotative Spannungsfelder evoziert oder in der musikalisch disponierten Hörspielkomposition neu chiffriert. Das Wort ist im H. in aller Regel durch die menschliche Stimme selbst oder auch z. B. einen Synthesizer vermittelt und fungiert dort als komplexes Laut- und Stimmereignis. In der menschlichen Stimme artikuliert sich über das H. auch „Vorsprachliches“ (Lachen, Schreien, Jammern) und wird zum Instrument der engeren Verlautbarung des Wortes. W. WONDRAATSCHEK definiert freilassend: «Ein Hörspiel muß nicht unbedingt ein Hörspiel sein, d. h. es muß nicht den Vorstellungen entsprechen, die ein Hörspielhörer von einem Hörspiel hat. Ein Hörspiel kann ein Beispiel dafür sein, daß ein Hörspiel nicht mehr das ist, was lange ein Hörspiel genannt wurde. Deshalb ist ein Hörspieltext nicht unbedingt ein Hörspieltext.»³ H. HEISSENBÜTTEL umriß 1968 die Diskussion um den Begriff H. mit dem Hinweis, man solle «die Mehrdeutigkeit des deutschen Worts Hörspiel als ein Zeichen dafür nehmen, daß die Sache Hörspiel, die mit diesem Wort benannt werden soll, immer noch etwas nicht Festgelegtes ist.»⁴

Die Musik im H. beansprucht traditionell eine zentrale Rolle, doch ist ihr Gewicht von sehr unterschiedlicher Qualität.⁵ Die szenische Betonung des H. durch Musik als Untermalung und Gliederung inhaltlicher oder zeitlicher Abläufe, wie sie zumindest bis in die sechziger Jahre zu beobachten ist, scheint aufgehoben zu sein. Stattdessen hat sich seit Ende der siebziger Jahre ein freies musikalisches

3 W. Wondratschek: Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels, Co-Produktion WDR/BR/HR/SR, Sendung: 6.11. 1969.

4 Heißenbüttel: Horoskop des H., in: K. Schöning: Neues H., Essays, Analysen, Gespräche (1970) 19.

5 vgl. C. Timper: Hörspielmusik in der dt. Rundfunkgeschichte (1990); E. Schoen: Musik und H., in: Rundfunk- Jahrbuch (1930) 133- 135.

Hör- und Hörspielereignis in Deutschland etablieren können, in dem das Wort, in Gegenströmung zur bisherigen Hörspieltradition, gelegentlich eine beiläufige oder untergeordnete Rolle spielen kann.

Der Begriff >H.< existiert schon vor der Entstehung des Unterhaltungsrundfunks und damit auch außerhalb des Massenmediums selbst. F. NIETZSCHE schreibt in „Also sprach Zarathustra“ (1885) von einem Klangphänomen H.: «Es war aber ein langer vielfältiger seltsamer Schrei, und Zarathustra unterschied deutlich, dass er sich aus vielen Stimmen zusammensetzte: mochte er schon, aus der Ferne gehört, gleich dem Schrei aus einem einzigen Munde klingen. Da sprang Zarathustra auf seine Höhle zu, und siehe! welches Schauspiel erwartete ihn erst nach diesem Hörspiele!»⁶ Nietzsche verwendet das Wort für eine unbestimmte Häufung von Stimmen, die aus der Ferne erklingen. Der Begriff benennt akustische Zusammenhänge und Wahrnehmungen, ohne damit bereits das heute geläufige H. in seiner engeren medienspezifischen Form zu umreißen.⁷

Nietzsches Hinweise verdeutlichen nach P. M. Meyer «die Differenz zwischen dem Vernommen- Sein des Klangphänomens und dem Vernommenen, als dem Bild, das ihm vom Hörer zugeordnet wird und einer anderen Ordnung angehört als das wirkliche Klangphänomen, das dadurch nicht vernommen sein muß, sondern lediglich Projektionsfläche eigener Phantasien oder strategischer Operationen werden kann, die die Phantasien kanalisieren.»⁸ Der Begriff des <H.> im Rundfunk hat sich seit 1924, dem Beginn des europäischen Unterhaltungsrundfunks, immer wieder gewandelt. Es ist ein akustisches Ereignis, das anders als das Theater, Fernsehspiel oder die geschriebene Literatur, eine akustische Emotion, eine lineare oder nicht- lineare Geschichte im Zeichensystem des Klangs und der Pausen vermittelt. Die Verwendung der

6 F. Nietzsche: Sämtl. Werke, Krit. Studienausg. (KSA), hg. von G. Colli, M. Montinari (1980) Bd. 4, 346.

7 vgl. D. Hasselblatt: H. bei Nietzsche und Lessing, in: ders.: Rundfunk und Fernsehen (1958) 391f.; J.- E. Berendt: Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt. (1985).

8 P. M. Meyer: Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst (Wien 1993) 72.

menschlichen Stimme galt lange Zeit als konstitutiv für das H. Diese Prämisse ist aber seit Anfang der sechziger Jahre durch die Entwicklung reiner Schallspiele ohne semantische Botschaft überholt.⁹ Die Definition und Charakterisierung von <Radio Play> einerseits und <Feature> andererseits rührt aus der angelsächsischen Hörfunktradition und hat besonders im deutschen Sprachraum und in der Hörspieltheorie zu gelegentlich kategorischen Disputen geführt. L. Gilliam, erster Leiter des BBC Features Department, wird die Definition zugeschrieben: «Features handeln von Fakten, Hörspiele von Fiktionen.»¹⁰ Andererseits betont D. Cleverdon: «Von niemandem außerhalb der BBC (und auch nur ziemlich wenigen innerhalb) kann man erwarten, daß er den Unterschied zwischen Hörspiel [radio play] und Feature [radio feature] kennt. Ein Hörspiel ist ein dramatisches Werk, das sich aus der Tradition des Theaters herleitet, aber auf das Radio bezogen ist. Ein Feature ist, generell gesagt, jede Art von ausgestaltetem Programm (also etwas anderes als Kurznachrichten, Berichterstattung von Pferderennen usw.), das den technischen Bedingungen des Hörfunks unterliegt (Mikrofon, Bedienungsfeld, Mitschnitt, Aufnahmetechnik, Lautsprecher).»¹¹

Die Hörspielforschung im engeren Sinn und die Kommunikations- und Medienwissenschaften im weiteren Rahmen haben bislang auf die Untersuchung rhetorischer Aspekte im H. weitgehend verzichtet und das akustische Kunst- und Medienprodukt überwiegend aus der Tradition der Literatur- und Theaterwissenschaft betrachtet. Dabei hätte eine Rhetorik des H. durchaus die Möglichkeit, die Werk- und Wirkungsanalyse des H. voranzutreiben. Neben einer rhetorischen Analyse des Hörgegenstandes und seiner dramatischen und ästhetischen Disponiertheit könnte eine rhetorische Auseinandersetzung mit dem H. vor allem auch Aspekte der elocutio und der (rein) akustischen Zeichensysteme berücksichtigen. Das H. als Subsystem im Rundfunk war international bis nach

dem Zweiten Weltkrieg Gegenstand phänomenologischer Betrachtungen. H. und seine weiteren akustischen Derivate wurden vorwiegend als Varianten des Bühnendramas ausgeleuchtet, der primär literaturwissenschaftliche Ansatz überwog in der Mehrzahl der Untersuchungen.¹²

B. Theoretische Aspekte

Die Begriffe <H.>, <Sendespiel> oder <Senderspiel> kamen in Deutschland nach der Einführung des Unterhaltungsrundfunks zunächst konkurrierend in Anwendung. Das erste dichterische Wort dürfte am 3. 11. 1923 von P. IHLE im deutschsprachigen Radio gesprochen worden sein. Er trug das <Seegespenst> von Heine vor. Im weiteren Verlauf beförderte H. S. von HEISTER eine systematische Scheidung von <Sendespiel> (im Rundfunk gesprochene Theatertexte oder schlichte szenische Lesungen, beispielsweise Schillers <Wallensteins Tod>, 3.1. 1925, oder <Die Braut von Messina>, 10. 11. 1925) und H. im engeren Verständnis als medienspezifische Radiokunst im Sinne einer ars sui generis, mit eigener radiophoner Dramaturgie und Sprache.¹³ Auf der richtungsweisenden «Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk», die im September 1929 die <Sektion Dichtkunst> der Preußischen Akademie der Künste und die Reichsrundfunkgesellschaft¹⁴ zur näheren Standortbestimmung von Literatur und Rundfunk ausrichtete, war es vor allem A. DÖBLIN, der den Ist-Zustand der Radiokunst beklagte: «Was der Rundfunk an Theaterspielen sendet, sind Reproduktionen von der Art des Schwarzweißdrucks, der von einem farbigen Bild

12 vgl. E. Breiting: Rundfunk und H. in den USA. 1930- 1950 (1992) 11.

13 vgl. H. S. von Heister: Zur Frage des Sendespiels, in: Der Deutsche Rundfunk (1924) H.32, 1779; ders.: Das H. Klangraum - Akustische Kulisse, in: Der Deutsche Rundfunk (1925) H. 16, 993f. ders.: Nochmals: Das H., in: Der Deutsche Rundfunk (1925) H. 40, 2541.; A. Soppe: Der Streit um das H. 1924/25 (1978).

14 vgl. W. B. Lerg: Rundfunkpolitik in der Weimarer Republik, in: H. Bausch (Hg.): Rundfunk in Deutschland, Bd. 1 (1980) 252ff.; H. Pohle: Der Rundfunk als Instrument der Politik (1955) 47ff.

genommen ist.»¹⁵ Sendespiele und Übertragungen seien nicht Kunst, sondern nur «Abklatsch oder Kunsttorso oder der Bericht von Kunst», gab der Romancier zu Protokoll, forderte gleichzeitig eine Radiokunst mit Hilfe der «wirklichen Literatur zu entwickeln» und gab zu bedenken, daß der Unterschied zwischen Epik und Dramatik im Rundfunk aufhöre. «Es ist mir sicher, daß nur auf eine ganz freie Weise, unter Benutzung lyrischer und epischer Elemente, ja auch essayistischer, in Zukunft wirkliche Hörspiele möglich werden, die sich zugleich die anderen Möglichkeiten des Rundfunks, Musik und Geräusche, für ihre Zwecke nutzbar machen.»¹⁶ BRECHT forderte 1927 in seinen <Vorschlägen für den Intendanten des Rundfunks> das Radio im Sinne einer umfassenden Revolutionierung zu «eine[r] wirklich demokratische[n] Sache zu machen.»¹⁷ Die Konkretion dieser Überlegungen war folgenreich für seine eigene Hörspielarbeit, vor allem für sein akustisches Modell <Der Lindberghflug> (27. 7. 1929), das die Rollenteilung von <Sender> und <Empfänger> kritisch hinterfragte und in der konzertanten BadenBadener Aufführung dialektisch aufhob. «Dem gegenwärtigen Rundfunk soll der "Ozeanflug"¹⁸ nicht zum Gebrauch dienen, sondern er soll ihn verändern. Die zunehmende Konzentration der mechanischen Mittel sowie die zunehmende Spezialisierung in der Ausbildung - Vorgänge, die zu beschleunigen sind - erfordern eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent.»¹⁹ Brechts kleine «Radiotheorie» - von ihm nur

15 A. Döblin: Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden (1930) 13f.

16 ebd. 15.

17 B. Brecht: Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks, in: B. Brecht Werke, Bd.21 (1992) 215.

18 Brecht hat den Titel des H. in zunehmend kritischer Distanz zur historischen Figur Lindberghs mehrfach geändert: <Lindbergh> (1929), <Der Lindberghflug> (1929), <Der Flug der Lindberghs> (1930), <Der Ozeanflug> (1950); vgl. N. Schachtsiek-Freitag: Bertolt Brecht's Beitrag zur Gesch. des dt. H., in: Brecht Heute. Brecht Today. Jb. der Internationalen Brecht- Gesellschaft 2 (1972) 174ff.; C. Hörburger: Das H. der Weimarer Republik. Versuche einer kritischen Analyse (1975) 324ff. P. Groth, M. Voigts: Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie 1927- 1932, in: Brecht- Jahrbuch 1976, hg. von J. Fuegi u.a. (1976) 9ff.; P. Groth: H. und Hörspieltheorien in der Weimarer Republik (1980).

19 B. Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 18 (1967) 125f.

in einer Randnotiz als solche apostrophiert - ist in der Nachfolge von dem Germanisten, Hörfunkkritiker und Hörspielautor A. SCHIROKAUER nachdrücklich verfolgt worden. Er proklamierte ganz im Sinne Brechts 1931 ein episch-didaktisch disponiertes H.: «Es stellt nicht dar, sondern stellt klar. Es arbeitet nicht mit Suggestionen, sondern mit Argumenten.»²⁰ Der Arzt, Bühnenautor und Hörspieldichter F. WOLF, ebenfalls der sozialistischen Tradition verpflichtet, forderte 1929 eine materialgerechte Radio-Komposition «rein funkischer Eindrücke und Geschehnisse». Immer müsse das Thema «typisch funkisch behandelt werden, querschnitthaft durch eine ganze Zeit, durch eine ganze Epoche, und nicht in bühnenmäßigen langen Dialogen.»²¹ Eine didaktisch-pädagogische Zielsetzung verfolgte zur selben Zeit u. a. W. BENJAMIN mit einer ganzen Reihe von «Hörmodellen», die praktische <Lebenshilfe> für den Hörer offerierten. Stücke unter dem Titel >Wie nehme ich meinen Chef?> oder <Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin?> (beide 1931) «blieben im Rahmen der gegebenen technischen und organisatorischen Möglichkeiten des Rundfunks, ohne jedoch gleich dem System entgegenzukommen», konstatiert Schiller-Lerg.²² Die Tradition einer sozialistischen Hörfunk- und Hörspieltheorie wurde durch den nationalsozialistischen Rundfunk nachhaltig und folgens schwer unterbrochen, und erst H. M. ENZENSBERGER knüpfte 1970 in seinen marxistisch disponierten Überlegungen zu einem «emanzipatorischen Mediengebrauch» an, ohne dabei freilich die Theorien der Weimarer Republik wieder an ohne das Rundfunkmodell durch neue akustische Versuche (H.) in diesem Sinne erprobt zu haben.²³ Enzensberger proklamierte: «Der Autor hat als Agent der Massen zu arbeiten.

20 A. Schirokauer: Der Kampf um den Himmel, H. in acht Teilen (1931) 6; vgl. ders.: Frühe H., hg. von W. Paulsen (1976).

21 F. Wolf über Rundfunk und H. Aus einem Gespräch mit dem Verfasser von «Cyankali» von K. Walter, in: Schwäbische Thalia der Stuttgarter Dramaturgischen Blätter (1929) Nr. 24, 4.

22 S. Schiller-Lerg: W. Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis (1984) 202; vgl. Dt. Rundfunkarchiv (Hg.): Tondokumente des deutschsprachigen H. 1928- 1945 (1975); F. Hiesel: Repertoire 999. Literaturdenkmal-H., 2 Bde. (Wien o.J.); H. Schmitthener: Erste dt. Hörspieldokumente, in: Rundfunk und Fernsehen 26 (1978) 229- 249; R. Döhl: Nichtliterarische Bedingungen des H., in: Wirkendes Wort 32 (1982) H.3 154- 179.

Gänzlich verschwinden kann er erst dann in ihnen, wenn sie selbst zu Autoren, den Autoren der Geschichte geworden sind. »²⁴

Einer der wenigen Hörspielautoren, die sich mit rhetorischen Fragestellungen in der Pionierzeit des H. explizit beschäftigten, war H. KESSER. Er verwies auf «rhetorische Kompositionsgesetze», die im H. noch zu entwickeln seien. «Das Rhetorische, Polemische und Politische steckt noch in den Anfängen. Der rhetorische Stil eignet sich in hervorragender Weise für das Radio-Drama, weil er - Rede gegen Rede, Front gegen Front! - der Inbegriff von Kampf und Konflikt werden kann.»²⁵ Er favorisierte dabei auch den Monolog im Rundfunk, «wenn dem Monologisierenden als Gegensatz eine andere Welt gegenübersteht.»²⁶ H. Pongs betonte 1930 ein «inneres seelisches Stimmenerlebnis»²⁷ des Hörgeschehens im Rundfunk und bereitete aus hörspieltheoretischer Sicht die Indienstnahme des H. als introspektiven oder meditativen Hörvorgang am Radioapparat vor, eine Sicht, die sozialistische Spielarten des Hörgeschehens tendenziell ebenso ausschloß wie das Vordringen in eine experimentelle Akustik, die z. B. F. Bischoff als literarischer Leiter der Schlesischen Funkstunde Breslau ermöglichte. Die Betonung eines transzendentalen Hörtraumes, letztlich das «Einswerden des Wortes mit seinem Gegenstand»²⁸, bestimmten in der Umbruchzeit zwischen 1930 und dem nationalsozialistischen Rundfunk die maßgebliche Hörspieltheorie. R. Kolb reklamierte 1932 die «Verinnerlichung des Wortes»²⁹ für das H. Die Aufgabe der Radiokunst sei, «uns mehr die Bewegung im Menschen, als die

23 H. M. Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20 (1970) 159ff.; vgl. Enzensbergers H. <Der Tote Mann und der Philosoph> (WDR 1978) <Untergang der Titanic> (BR/SDR 1979), <Wohnkampf> (WDR 1982).

24 H. M. Enzensberger: Kursbuch 20 (1970) 186.

25 H. Kesser: Bemerkungen zum Hör-Drama, in: Die Sendung (1931) Nr. 29, 554

26 ebd. 555.

27 H. Pongs: Das H. (1930) 9.

28 ebd. 13.

29 R. Kolb: Das Horoskop des H. (1932) 41.

Menschen in Bewegung zu zeigen.»³⁰ Die restaurative Hörspieltheorie einerseits und die offen völkisch-nationalistisch orientierte Rundfunkreform von 1932 andererseits ³¹ eröffneten dem H. eine Perspektive, die den Umschwung zu einem nationalsozialistischen H. ohne Widerstände ermöglichte. Jeder einzelne müsse sich, verkündete Kolb 1933, «um zum Volke zu finden, verinnerlichen. Nichts kann diesen inneren geistigen Prozeß mehr vorwärtstreiben und vertiefen, als gerade das Hörspiel.» ³² In Konsequenz dieser Hörspieltheorie konnte sich eine explizit propagandistisch disponierte Hörspielrhetorik etablieren, in der die persuasiven Techniken im Vordergrund standen, die propagandistische Feier des Nationalsozialismus. Die <H.-Kantaten> im Dienste des Parteiprogramms zählten dazu, das akustische <Thingspiel>, das <chorische H.>, aber auch das propagandistische Kurzhörspiel während des Krieges. Eine weitere Ausformulierung der hörspieltheoretischen Ansätze über Kolb hinaus fand nur begrenzt statt, und es kam die latente Skepsis des Propagandaministers J. Goebbels gegenüber dem H. generell hinzu. Er favorisierte in seinem Propagandakonzept den Spielfilm ganz entschieden und verweigerte dem H. schließlich die institutionelle Protektion. Hörspieltheoretiker wie G. Eckert erblickten dagegen in dem H. nach 1933 ein Instrumentarium zur manipulativen Steuerung der Hörerschaft: «Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man im Hörspiel neben der Nachricht, der Übertragung und dem Hörbericht die wichtigste Form der politischen Führung im Rundfunk erblickt.»³³ Eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Typologie des H. im <Dritten Reich> und seiner Theorie liefert R. Döhl.³⁴

30 ebd. 41.

31 vgl. W. B. Lerg [14] 438ff.

32 R. Kolb: Der Rundfunk, Vermittler der alten und Schöpfer einer neuen Kultur, in: R. Kolb, H. Siekmeier (Hg.): Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur (1933) 75.

33 G. Eckert: Der Rundfunk als Führungsmittel (1941) 136; vgl. W. Wessels: H. im Dritten Reich (1985).

34 R. Döhl: Das H. zur NS-Zeit (1992).

H. Jedele systematisierte 1952 die «produktiven» und «reproduktiven» Aspekte des Mediums Rundfunk und sah im H. die Möglichkeit zur Schaffung eines raumzeitlichen Kontinuums.³⁵ E. Wickert definierte: «Das Hörspiel kann die äußere Zeit der Handlung zu einer inneren umwandeln. Das Hörspiel kann die Handlung assoziativ verbinden, vorantreiben und vertiefen. Die Handlung des Hörspiels spielt auf einer Inneren Bühne.»³⁶ H. Schwitzke sah unter weitgehender Ausklammerung der Vorgeschichte die «Geburtsstunde» des H. mit der Ausstrahlung von G. EICHS <Träumen> (1951) gegeben.³⁷ Die nachdrückliche Betonung eines introspektiven Hör- und Wortgeschehen in der Nachfolge der theoretischen Ansätze von Kolb und Pongs bestimmte die Hörspielforschung Ende der fünfziger Jahre. Doch neben dem traditionellen H. konnte sich in Westdeutschland³⁸ seit Ende der sechziger Jahre eine avantgardistische Hörspielschule etablieren, die, angeregt durch französische Experimente im <Club d'Essai>, den Autoren im Umfeld des nouveau roman und den stereophonen Versuchen, die Entwicklung zum sogenannten <Neuen H.> eröffnete. H. Hostnig umriß 1968 die experimentelle Verfahrensweise, die Ablösung der alten Hörspielmodelle mit der Frage nach den veränderten Intentionen im Neuen H.: «Wenn die Stereophonie das Theatralische des Hörspiels zu seinem Nachteil betont, dann, meine ich, müssten sich ihr doch jene vorhandenen literarischen Modelle zum Versuch anbieten, die nichts mehr abschildern wollen, keine Psychologie, keine Figur, keinen Gedankenverlauf, keine Geschichte, keine innere oder äußere Handlung, sondern allein Sprachliches ins Bewußtsein rücken: Sätze, Wörter, Silben, Laute, Phrasen, Sprichwörter, Sprachfloskeln, Sprechhaltungen.»³⁹ Parallel zur Etablierung der

35 vgl. H. Jedele: Reproduktivität und Produktivität im Rundfunk (msch. Diss. 1952) 95.

36 E. Wickert: Die Innere Bühne, in: Akzente (1954) 509.

37 H. Schwitzke: Das H. Dramaturgie und Gesch. (1963) 303; vgl. ders. (Hg.): Reclams Hörspielführer (1969) 5 - 20

38 zur Entwicklung des H. in der DDR vgl. S. Bolik: Das H. in der DDR. Themen und Tendenzen (1994); P. Gugisch: Ein dreifacher Beginn. Das H. in der DDR, in: C. W. Thomsen, 1. Schneider (Hg.): Grundzüge der Gesch. des europäischen H. (1985) 158ff.

39 H. Hostnig: Überlegungen zum Stereo- H., in: Dt. Akademie der Darstellenden Künste/HR (Hg.): Internationale Hörspieltagung (1968) 162; vgl. R. Döhl: Das Neue H.,

Verfahrensweisen im Neuen H. erprobten die westdeutschen Hörspieldramaturgien auch das Spektrum des Originalton- H. Im Kampf gegen eine manipulative <Innerlichkeits- Dramaturgie> im H. versprach das O-Tonverfahren zunächst größere Transparenz und Durchsichtigkeit des Produktionsprozesses im Studio. Die notwendige <Manipulation> am Schneidetisch sollte im Sinne der Autor- Produzenten (P. WÜHR, L. HARIG, F. MON, M. KAGEL, K. WÜNSCHE u. v. a.) hörbar werden. Schöning formulierte: «Originalton (auf Sprache bezogen) heißt: reden, öffentlich reden oder nicht öffentlich reden. Das Problem, das der Originalton aufdeckt, ist das Problem des veröffentlichten Redens, im Radio, im Fernsehen. Durch das Tonband wird der Originalton verfügbar für den, der O-Ton aufgenommen hat (dies sind zumeist jene, die am wenigsten gesprochen haben): die professionellen Medienarbeiter, die den O-Ton verarbeiten, manipulieren, Sendungen herstellen. »⁴⁰ Die Akzeptanz des Neuen H. scheiterte Anfang der siebziger Jahre an der Technikscheu der Konsumenten einerseits⁴¹ und an einer Rückbesinnung der Dramaturgien auf traditionelle Spielmuster im Kontext des H. Gleichwohl konnte sich in kleinerem Umfang H. als musikalisches Klangereignis ohne lineares semantisches Anliegen etablieren. <Komponisten als Hörspielmacher> definierten die Grenzen des H. außerhalb der Spielregeln des Wort- H. und übersprangen die traditionellen Hörspielmuster. M. Kagel sprach 1961 davon: «Wird Musik als Hörspiel deklariert, dann ist man grundsätzlich vom Zwang befreit, alles Sprechbare singen zu lassen, oder die Worte so zu artikulieren, daß Verzerrungen unvermeidbar sind. Das Komponieren von Hörspielen soll kein Ersatz für alle anderen Möglichkeiten der Verwendung von Sprache in der Musik sein, sondern eine legitime Form mehr, welche allerdings eine semantische Entschärfung des Wortes vermeidet. Das musikalische Material kann im Kontakt

Geschichte und Typologie des H. (1992); K. Schöning (Hg.): Neues H., Essays, Analysen, Gespräche (1970); ders.: Neues H. O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte (1974); ders.: Spuren des Neuen H. (1982).

40 K. Schöning: Der Konsument als Produzent?, in: ders.: Neues H. O-Ton, 36.

41 vgl. R. Döhl [39] 138.

mit dem Hörspiel bereichert werden und vice versa.»⁴² In der Breite der Produktion ist seit Mitte der achtziger Jahre der Rückgriff auf traditionelle Hörspielmuster auffällig, doch gibt es praktische und theoretische Ansätze, mit denen ein aleatorisch operierendes Hörspielgeschehen die alten Erfahrungen der frühen Live-Produktion aufnimmt und die klassische Determiniertheit der Studiopraxis zu durchbrechen sucht. In diesem Kontext entwickelten sich Anfang der neunziger Jahre Versuche mit einem «interaktiven Hörspiel als nicht-erzählende Radiokunst».⁴³ Offenheit bestimmt dabei die Form. <Wüstensturm Texte für ein Hörspielprojekt> (BR/SR 1991) war ein solcher Versuch der disparaten akustischen Verknüpfungen: «Ein Titel wird vorgegeben. Ein Sendeplatz wird zur Verfügung gestellt. Auf Vorgaben wird verzichtet. Ein Sendetermin wird vorgeschlagen. [...] Die Offenheit der politischen Situation überträgt sich auf die Arbeit der eingeladenen Autoren und auf das Ergebnis: die Sendung. Wie immer weiß niemand, was auf ihn zukommt.»⁴⁴ Der neue Hörspielraum wird nach Geerken als «existentielle Herausforderung» begriffen, er sei «offen, fließend, instabil, chaotisch, wild, abweichend, individuell vernetzt.»⁴⁵

C. Geschichte

R. HUGHES «listening play» <A Comedy of Danger> wurde am 15. 1. 1924 von der BBC ausgestrahlt und gilt als die Geburtsstunde des europäischen H. Der Autor betonte: «Indem wir versucht haben, Gefühle anzusprechen und eine vollständige Geschichte über ein einzelnes Sinnesorgan, das Ohr, zu erzählen, haben wir offensichtlich nichts anderes versucht als das, was das Kino bereits

42 M. Kagel, in: H. im Westdeutschen Rundfunk (1961, 1. Halbjahr) 60.

43 H. Geerken: Das interaktive H. als nicht- erzählende Radiokunst (1992).

44 Bayerischer Rundfunk, Hörspiel 1991, 2. Halbjahr, 27f.

45 H. Geerken [43] 15.

durch das Auge getan hat.»⁴⁶ Die Handlung spielt im Dunkeln eines Bergwerkschachts; alles Sichtbare wird in die Raumkonstellation des Unsichtbaren transponiert. Hörer und handelnde Personen sollten sich in einer «ähnlichen»⁴⁷ Situation befinden. Die <verdunkelte> oder <blinde> Bühne war konstituierend für den Beginn des europäischen H. und ist auch für den spektakulären französischen Versuch <Marémoto> (21. 10. 24) von P. CUSY und G. GERMINET festzuhalten, einem akustischen Spektakel, das als Fiktion vor den Ohren eine Schiffskatastrophe als imaginiertes Realgeschehen entstehen ließ und daraufhin vom Marine-Ministerium mit Sendeverbot belegt wurde.⁴⁸ Auch im deutschen Reich dominierten zunächst akustische <Hörsensationen>, d. h. affektiv beladene Katastrophen- H. oder Pionier- H., die u.a. die Polarfahrten oder die Ozeanüberquerungen zum Gegenstand hatten.⁴⁹

46 R. Hughes: The Birth of Radio Drama, in: Atlantic Monthly, 200/6 (December 1957) 146.

47 E. Breitinger [12] 37; vgl. H.P. Prießnitz: Das englische «radio play» seit 1945. Typen, Themen und Formen (1978).

48 Abdruck in: P. Cusy, G. Germinet: Théâtre Radiophonique (Paris 1926) 39ff.; vgl. R. Richard: Théâtre radiophonique en France, in: Larousse Mensuel (Paris XIII.1952) 63f.

49 R. Gunolds zunächst zensiertes H. <Bellinzona> (1925) zählt dazu, <Malmgren> (1929) von E. W. Schäfer, <SOS ... Rao rao Foyen "Krassin" rettet "Italia"> (1929) von F. Wolf, <Der Lindberghflug> (1929) von B. Brecht, <Magnet Pol> (1930) von A. Schirokauer, <Station D im Eismeer> (1932) von H. Braun und andere Versuche.

Der Monolog als solitäre Radiostimme im Diskurs mit dem Radiohörer wurde im internationalen H. früh eingeführt. Aus Frankreich ist in diesem Zusammenhang der Monolog eines Sterbenden - <Agonie> (1924) von P. CAMILLE - überliefert; H. KESSER adaptierte seine Erzählung <Schwester> (1926) mit den Mitteln des Monologs für das H. und stellte fest: «Der Monolog bietet die Möglichkeit, sich auf die Höhe eines echten und eindrucksvollen Ich-Dramas zu erheben. [...] Und schließlich kommt im Monolog auch das zustande, was ich, um ein Bild von der Filmkunst anzuwenden, eine Großaufnahme nennen möchte, - aber eine Großaufnahme des inneren Menschen, der denkt, fühlt und handelt.»⁵⁰ Das Experiment mit einem verschränkten Doppelmonolog unternahm erstmals H. KASACK 1929 in <Stimmen im Kampf>.⁵¹

A. DÖBLIN adaptierte 1930 seinen Berlin-Roman für das Radioprogramm in einer aufwendigen und markanten Produktion, doch kam es in der Weimarer Republik nie zur Ausstrahlung des H. <Die Geschichte vom Franz Biberkopf>, eine Produktion, die gleichwohl als Plattenmitschnitt erhalten ist.⁵² Die Akzentuierung experimenteller Akzente und die Unterstreichung einer radiospezifischen Hörspielrhetorik ist in der Produktion auffällig. H. BODENSTEDT und F. BISCHOFF und W. RUTTMANN experimentierten mit den neuen akustischen Möglichkeiten am nachdrücklichsten. Ruttmanns Studie <Weekend> (13. 6. 1930) verzichtete auf epische Handlungsstränge und operierte im assoziativen Klangraum: «Hauptziel Ruttmanns ist aber die Ausgestaltung des Raums, das Näherkommen und Absterben des Tons. Ruttmann bemüht sich um Dreidimensionalität - der Ton soll sich Raum schaffen.»⁵³ Die Jahre zwischen 1929 und 1932 sind in der Forschung einheitlich als erster Höhepunkt der deutschen Hörspielgeschichte verstanden worden. Produktionen von E. JOHANNSEN, E. KÄSTNER, H. KASACK, H.

50 H. Kesser: Bemerkungen zum Hör-Drama, in: Die Sendung 8 (193 1) H. 29, 555.

51 Abdruck in: W. Killy (Hg.): Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse. 1880- 1933, Bd 1. (1967) 1019- 1028.

52 vgl. C. Hörburger: Nachtrag zu einer hörspielgeschichtlichen Sensation. in: Funk-Korrespondenz (7.1. 1981).

53 W. G. in: Der Dt. Rundfunk H. 21 (23. Mai 1930).

KESSER, F. WOLF, A. SCHIROKAUER, W. BENJAMIN und BRECHT dienen als akustische Modelle, die die Diskussion bestimmen.⁵⁴

Vorbereitet durch eine völkisch-nationale Ideologie, die das H. für die Propaganda instrumentalisierte, sorgten H. von E. W. MÖLLER oder H. EHRKE schon vor 1933 für die Abdankung einer autonomen Radiokunst in Deutschland. Die Abschottung des deutschen H. erfolgte nach den sogenannten Säuberungen in den Rundfunkhäusern auch durch die Ausstrahlung von propagandistischen <Thingspielen> und <H.-Kantaten>, die das nationalsozialistische Gedankengut in pompösen Sendungen zum Inhalt hatten (Autoren: R. EURINGER, H. JOHST, J. NIERENTZ, T. GOOTE, W. BROCKMEIER, P. HAGEN, H. KYSER). Das H. hatte sich der Propagierung des <Gemeinschaftserlebnis> und der neuen Schollenromantik verpflichtet. Hörspielautoren wie G. EICH oder F. VON HOERSCHELMANN versuchten abseits des ideologischen Auftrags sich der propagandistischen Vereinnahmung nach Kräften zu entziehen⁵⁵; die erreichten Hörspielergebnisse sind in dieser Hinsicht zwiespältig und weiterhin in der Diskussion.⁵⁶ Die Etablierung eines Science-Fiction-H., wie in Amerika 1938 spektakulär mit <The Invasion from Mars> demonstriert⁵⁷, war folgerichtig unter den Bedingungen des NS-Rundfunks nicht denkbar.

Nach 1945 entwickelte sich im geteilten Deutschland zunächst eine <westliche>, und eine <östliche> Hörspielkultur. Die DDR bezog sich auf das sozialistische

54 vgl. R. Döhl: Artikel. <H.>, in: Metzler Literatur Lexikon (2 1990) 207f.

55 vgl. die neuerdings kritische Einschätzung der frühen Eich-Hörspiele bei H. - U. Wagner: Kein Ende im «Fall Eich» absehbar, in: Funk-Korrespondenz (1993) Nr. 44, 27f.; M. Hametner: Nicht nur der Vollständigkeit halber. Ein Nachtrag zu Günter Eichs Tätigkeit in Kriegszeiten, ebd. (1995) Nr. 5, 32.

56 vgl. S. B. Würffel: «... denn heute hört uns Deutschland.» Anmerkungen zum H. im Dritten Reich, in: Literaturwiss. und Sozialwiss. (1981) 129ff.; G. Coumo: Günter Eichs Rundfunkbeiträge in den Jahren 1933-1940, in: Rundfunk und Fernsehen (1984) 83~ G. Hay: Rundfunk und H. als «Führungsmittel» des Nationalsozialismus, in: Die deutsche Literatur im Dritten Reich, hg. von H. Denkler und K. Prümm (1976) 366f.

57 vgl. H. Cantril: The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic (Princeton 1940; ND New York 1966).

Hörspielerbe der Weimarer Republik, auf B. BRECHT, F. WOLF, J. R. BECHER, G. W. PIJET, E. TOLLER u. a.⁵⁸ Die staatlich reglementierte und mit Zensur belegte Radiokunst der DDR spiegelte über weite Strecken <realistische> Themen und Stoffe, die, anders als im Westen, den introspektiven Diskurs mieden. Internationale Anerkennung des DDR-H. signalisierte der <Prix Italia 1977> für <Die Grünstein-Variante> von W. KOHLHAASE. Autoren wie G. KUNERT, H. und I. MÜLLER, R. SCHNEIDER, J. WALTHER, S. HERMLIN bestimmten das gefestigte Ansehen des DDR-H. bis Mitte der achtziger Jahre.⁵⁹

Der Auftakt des westdeutschen H. mit BORCHERTS <Draußen vor der Tür> (NWDR, 13. 2. 1947), die akustische Abrechnung mit der Vätergeneration des <Dritten Reichs>, ist gekennzeichnet durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Klage und Anklage sind im akustischen Raster signifikanter Klänge und Geräusche eingefangen, die *fictio personae* eröffnet einen Tanz der Toten und Lebenden, die den Wechsel der Orte, Beziehungen und Konflikte spielend in das Spektrum der inneren akustischen Bühne einbezieht.⁶⁰ EICHS <Träume> (NWDR, 19.4.1951) galten im Blickwinkel der maßgeblichen <Hamburger Schule> unter Hörspieldramaturg H. Schwitzke als die Geburtsstunde des Nachkriegshörspiels schlechthin. Die Verstrickung des Menschen in Schuld verknüpfte Eich mit akustischen Szenarien kollektiver Teilhabe an der Vernichtung des Menschen. Die affektive Komposition bezieht das hörende Individuum als Verursacher des Elends ein. Die *narratio* macht den Hörer zum Komplizen der Schuld. Die Inszenierung (F. Schröder-Jahn) unterstreicht das *genus grande* der Hörspielsprache. Eichs H. wurden später als Radiokunst der <Innerlichkeit> in gleicher Weise gefeiert wie getadelt. Doch «der Tendenz zu normativen Urteilsbildungen muß entschieden begegnet werden, um

58 S. B. Würffel: Frühe sozialistische H. (1982); ders.: Die Vergangenheit der Gegenwart. Erinnerungen und Projektion als Kongreßmittel des neueren DDR-H., in: Wirkendes Wort (1982) H. 2.

59 vgl. S. B. Würffel (Hg.): H. aus der DDR (1982).

60 vgl. W. Klose: Didaktik des H. (1977) 38.

die Möglichkeiten dieser Form nicht einzuschränken», betont Würffel⁶¹ schlüssig. Das H. zwischen 1950 und Mitte 1960 orientierte sich immer wieder an dem von der Kritik gesetzten <Eich-Maß>, an einer Hörspielrhetorik introspektiven Zuschnitts. Autoren im Umkreis des <Hörspielpreis der Kriegsblinden> setzten Maßstäbe, aber auch solche Autoren, die außerhalb des Preises das dialogische Worthörspiel und den Rekurs auf die deutsche Geschichte exemplarisch vorantrieben: E. WICKERT, W. HILDESHEIMER, L. AHLSEN, H. KASPER, H. BÖLL, P. HIRCHE, W. JENS, H. MÖNNICH u.a. Das H. der <Innerlichkeit> und der linearen Hörspielfabel geriet in den Funkhäusern durch die Autoren der 68er-Bewegung (P.O. CHOTJEWITZ, F. MON, L. HARIG, R. WOLF, P. HANDKE, F. KRIWET u.a.) zunehmend in Bedrängnis, obwohl das quantitativ dominierende H. des *genus subtile* oder *genus medium* stets den Hörspielalltag dominierte. H. aus dem Umfeld des *nouveau roman* (M. BUTOR, C. OLLIER, R. PINGET, N. SARRAUTE, J. TLHBAUDEAU), deren Ursendungen seit 1961 auch in der ARD stattfanden, beeinflussten maßgeblich die Entwicklung zum Neuen H. in Deutschland, d. h.: «Hörspiel ist für alle diese [französischen, C. H.] Schriftsteller - im Unterschied zu zahlreichen anderen Autoren - keine Frage der akustischen Adaption, der Anpassung ans Ohr: Hörspiel stellt, durch das Problem der Mündlichkeit, ganz neue Aufgaben, die in dieser Art vorher gar nicht möglich waren.»⁶² Die Einführung der Stereophonie und die damit verbundene Variabilität des Raumes und seiner darin agierenden Personen erweiterte die rhetorischen Aspekte: Die Gleichzeitigkeit rhetorischer Aktionen und Disputationen ließ sich in neu erschlossenen Hörachsen nahezu beliebig erhöhen. Die damit verbundene Entindividualisierung des sprechenden Subjekts im H. erfuhr eine neue akustische Dimension, JANDL/MAYRÖCKER erprobten die Verfahren signifikant in <Fünf Mann Menschen> (1968). Im Neuen H. experimentierten die Autoren mit politischer Sprachkritik einerseits (W. WONDRATSCHEK, K. HOFFER, L. HARIG, P. PÖRTNER, J. CAGE, J. C. WÜHR) und zeigten die Isolierung der Hörer vor dem Massenmedium Radio (W. ADLER, U. WIDMER). «Wer seine Hörer in neue

61 S. B. Würffel: Das dt. H. (1978) 95.

62 W. Spies: Der *nouveau roman* und das H., in: K. Schöning, Neues H. [39] 74.

Erfahrungen verstricken, sie in bisher unbekannte Vorstellungsräume einführen, wer Sprachlosigkeit mildern, Abhängigkeiten lockern und Selbständigkeit steigern will, der muß die Wirkung der von ihm gewählten Ausdrucksmittel ständig überprüfen»⁶³, betont der Autor und Hörspieldramaturg C. BUGGERT. Im Kontext der Sprach- und Ideologiekritik kam es Anfang der siebziger Jahre zu einer Blüte des O-Ton-H. Mit dem neuen Dokumentarismus im H. sollten die <Sprachlosen> und Deklassierten - dabei anknüpfend an die Brechtsche «Radiotheorie» - zu einer unverfälschten «nicht-manipulierten» Ausdrucksform finden. «O-Ton», so führte M. Scharang aus, «ist keine Methode, um Literatur zu machen, sondern eine Methode zur Untersuchung der Realität».⁶⁴ Die Verfahren des Neuen H. spielen in den achtziger und neunziger Jahren in Deutschland keine entscheidende Rolle mehr. Das traditionelle epische H. ist weiterhin ausschlaggebend in der öffentlich-rechtlichen Radiokunst; trotz des Vormarschs von Fernsehen und privaten Anbietern ist der Bestand der Hörspielsendungen quantitativ nicht gesunken. Der KarlSczuka-Preis des SWF scheint im übrigen die experimentelle Verknüpfung von Musik/Klang mit Wort/Sprache in den letzten Jahren vorangetrieben zu haben. Hörspielkompositionen von H. GOEBBELS, R. STECKEL, L. FERRARI, A. AMMER oder J. CAGE belegen die erweiterte rhetorische Sinnlichkeit im H. und den kalkulierten Medientransfer zwischen Musik und Wort, die Symbiose und Vernetzung traditionell getrennter Gattungen und Spielorte. Festzustellen sei, so der Hörspieldramaturg H. Kapfer, ein neues Interesse an «avantgardistischen Hörstücken, musikalischen Adaptionen und jenen Produktionen, die ihren Reiz aus der Auflösung der Scheidelinie zwischen Sprache und Musik beziehen».⁶⁵

63 C. Buggert: Rede zur Verleihung des Hörspielpreis der Kriegsblinden, in: Schöning (Hg.): Schriftsteller und H. (1981) 112.

64 M. Scharang: O-Ton ist mehr als eine Hörspieltechnik, in: Schöning, Neues Hörspiel O-Ton [39] 271.

65 H. Kapfer: Sounds like H. Neue Impulse für eine alte Gattung, in: Geerken [43] 112.

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.