

DAS HÖRSPIEL ALS KUNSTFORM -
eine entwicklungsgeschichtliche und kritische
Auseinandersetzung

A thesis written in German -
presented to
the Faculty of Graduate Studies
and Research
University of Manitoba

In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by
Frank K. Jakobsh
April 1963^v



THE HÖRSPIEL AS A NEW ART-FORM

AN ABSTRACT

This thesis is primarily concerned with establishing the claim that the Hörspiel should be regarded as a new art-form. To this end it was necessary to trace the development of this young literary genre from its beginnings to the present. Its rise and flowering have been such, that the contributions it has made have to be taken seriously and a critical study of its potentialities and achievements is overdue and requires therefore no special justification.

In the absence of a satisfactory English term, the German designation "Hörspiel" has been used throughout, and it should be pointed out that the term used in English, namely radio drama, has proven to be inadequate for the purpose of the subject under discussion.

It cannot be said that the English word corresponds with any degree of precision to the form and meaning which this new literary genre demands and signifies. What has to be kept in mind are its essentially novel features, as distinct from the implications we associate with "radio drama".

The Hörspiel represents a harmonious blending of a literary play with the technical means of radio communication. Although the word may sometimes be used in a broader sense for radio adaptations of already existing plays or even novels and stories, the usage of Hörspiel should be restricted to productions of plays which were specifically written for the radio as their proper medium. Moreover it must be kept in mind that only those which can lay claim to independent literary and artistic merit fall within the category of the Hörspiel. It will be found that those authors who have made noteworthy contributions in this field have been eminently mindful of the possibilities and limitations inseparable from the medium for which they produced their works, namely, radio.

It is fascinating to note that references to an artistic creation akin to the Hörspiel may be traced back to a time long before any thought of radio existed. It can be said that even Shakespeare spelled out its future realization, as did Gottfried Herder, Goethe, and closer to our age, Nietzsche.

However, it was not until 1924 that a Hörspiel was specifically written for the newly discovered medium and produced for listening on the radio. The occasion was a memorable one, in that the play "Danger" by Richard Hughes and produced by the B.B.C. will go down in history as the first authentic Hörspiel. Its ingenious setting in the dark tunnels of a Welsh coalmine gave it an auditive quality which made it eminently suited for radio transmitting. With all its innovations this event marked the birth of the Hörspiel. Other productions followed, and expecially so in Germany, where only a few years later, by 1930, an early peak in the rapid development of the Hörspiel as a new art-form is reached.

Some of the most outstanding literary figures of that time, among them Brecht, Döblin, Ehrenstein, and Kasack began to direct their creative work, at least in part, to this new literary genre. Very soon the Hörspiel was hailed as a breakthrough, but unfortunately political circumstances of the early 1930's contrived to bring about its early

decline. Most of the authors were compelled to go into exile or to refrain from creative writing altogether, while the state-controlled radio and its productions became increasingly the tools of propaganda. In these circumstances the early eclipse of the Hörspiel as an art-form was inevitable.

The signpost of a remarkable revival and development occurred in 1947, when Wolfgang Borchert's "Draussen vor der Tür" was first broadcast. It found an immediate response from the listening public and to this day the author's reputation remains closely linked with this remarkable event. In the succeeding years interest in the new art-form grew rapidly, as can be witnessed from the weekly productions which became topics of keen discussion in literary circles as well as in newspapers. If the dramatists and novelists of the time fail to offer an adequate reflexion of the immediate past and the present, as most critics observe, the Hörspiel has compensated for this lack by concerning itself with the contentious and engrossing problems of the time.

The latter parts of the dissertation deal with Hörspiele written during this second flowering since the end of the second World War. The output of plays is subdivided into three groups, according to the literary Gattungen, namely the dramatic, the epic, and the lyric Hörspiel.

Dramatic Hörspiele are those which are written by authors who come to this work from the drama and consequently use dramatic techniques in their plays for radio. From examples of successful plays by Friedrich Dürrenmatt and Max Frisch it becomes clear that the Hörspiel is capable of transmitting with great effect plays which are dramatic in structure and content: possessing dialogue as the carrier of action and a plot directed to some particular end. This, however, does not mean that a drama can effectively be transmitted on radio, or that a Hörspiel can successfully be adopted for the stage. Here dialogue does not play a dialectic function, nor is it always necessary. The more essential qualities of a Hörspiel are imaginative or evocative

words which are capable of stimulating the imagination, so that the content of the play can be clearly followed by the listener.

The epic Hörspiel is particularly concerned with the narrative qualities used by authors who are engaged in the writing of novels and short stories. The techniques of using a narrator, the interior monologue, and the stress on the "story" lend to the Hörspiel such epic qualities. The works of Wolfgang Hildesheimer and Heinrich Böll are here used as characteristic examples. However, it is just as evident that these can be lacking in a Hörspiel, for they are not derived from the possibilities and limitations of the medium. A more basic distinction from the narrative as well as other literary forms is that the Hörspiel is born not at the moment when it is written by the author or when it is produced in the studio, but rather when it reaches the ear and mind of the hearer and comes to life on the screen of his imagination. Furthermore, the listener is here not an external perceiver of a process taking place before him,

but finds himself implicated in the action, hearing the words of the actual persons and viewing the original scene.

The qualities which are fundamental to the nature of the new genre are those embodied in the lyrical Hörspiel. This form is the most recent and was originated and developed by lyric poets. Here, in accordance with the form of the lyric, the stress is on the sound of the word and the quality of picture evocation. As in the more recent developments in the field of lyric poetry, Hörspiele which primarily exemplify lyric qualities tend to vacillate between the concretely real and the symbolically mysterious. The outstanding exponent of this type of Hörspiel in Germany is Günter Eich, although Samuel Becket, Dylan Thomas, and John Reeves have also moved in this direction. Their works for radio may rightly be regarded as prolonged lyric poems.

All in all we can observe that in spite of considerable achievements, the development of the Hörspiel continues with no sense of exhaustion. On the contrary, there

are valid reasons which justify the assumption that the form is capable of renewing itself so that it may reach new hights in time to come.

V O R W O R T

Im Jahre 1960 wurde mir durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes die Möglichkeit gegeben, ein Jahr in Deutschland zu studieren. Anlässlich einer Hinweisung von Herrn Professor S.D. Stirk wurde damals mein Interesse, das sich bereits der neuesten deutschen Literatur zugewandt hatte, auf das Thema Hörspiel gelenkt. Während des Studienaufenthaltes in Hamburg hatte ich Gelegenheit, einen fruchtbaren Kontakt mit dem Hans Bredow-Institut (für Rundfunk und Fernsehen), dem Norddeutschen Rundfunk und dem Leiter der Hörspielabteilung des Norddeutschen Rundfunks, Herrn Dr. Heinz Schwitzke, aufzunehmen. Auf diesen Kontakten beruhen hauptsächlich die Informationen, aus denen diese Arbeit hervorgegangen ist.

Während der darauffolgenden zwei Jahre, in denen ich Seminare an der Universität Manitoba besuchte und auch zeitweilig an dem St. John's College Germanistik lehrte, wurde diese Arbeit angefertigt. Das Gebiet des Hörspiels darf als wichtiger Beitrag zur

- II -

deutschen Literatur unserer Zeit gelten, noch mehr, wir dürfen für das Hörspiel eine neue und legitime Richtung innerhalb der Literatur beanspruchen. Jedenfalls hat sich dies für mich aus Anlass meiner Beschäftigung mit diesem Gegenstand erwiesen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor K.W. Maurer, ohne dessen Anleitung und Rat die vorliegende Studie nicht möglich gewesen wäre.

Winnipeg

April 1963

Frank K. Jakobsh.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
VORWORT	I
I. ERKLÄRUNG DES HÖRSPIELS	1
a) Das Hörspiel als Begriff	1
b) Hörspiel - Das Wort und die Sache	2
II. DIE URSPRÜNGE DES HÖRSPIELS	12
a) Die Geburt aus Technik und Kunst	12
b) Der Anfang in Deutschland	15
III. DAS AUFBLÜHEN UND ABSTERBEN EINER KUNSTFORM	19
a) Erste Blütezeit - um 1930	19
b) Der Einfluss politischer Ver- hältnisse auf das Hörspiel	26
IV. DIE NACHKRIEGSZEIT	33
a) Wolfgang Borchert	33
b) Weitere Beiträge zum Hörspiel der Nachkriegszeit	39
V. DAS DRAMATISCHE HÖRSPIEL	45
a) Friedrich Dürrenmatt	53
b) Max Frisch	61
VI. DAS EPISCHE HÖRSPIEL	66
a) Wolfgang Hildesheimer	70
b) Heinrich Böll	76

	Seite
VII. DAS LYRISCHE HÖRSPIEL	81
Günter Eich	
VIII. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	118
LITERATURVERZEICHNIS:	
a) Hörspieltexte	127
b) Literaturnachweise	133

I. ERKLÄRUNG DES HÖRSPIELS

a) Hörspiel als Begriff

Das Hörspiel ist als eine dichterisch-künstlerische Ausdrucksform zu verstehen, die sich aber von anderen Ausdrucksformen vor allem dadurch unterscheidet, dass der Rundfunk sowohl Mittel als auch Medium seiner Mit-teilung und Darstellung ist. Mit seinen wesentlichen Eigenschaften muss es sich deshalb notwendig den Anforderungen und Ansprüchen der Übertragung anpassen. Wie beim Schau-Spiel handelt es sich - wie die Bezeichnung Hör-Spiel bereits zum Ausdruck bringt - ebenfalls literarisch betrachtet um ein "Spiel", freilich mit dem nicht zu übersehenden Unterschied, dass das Spiel des Hörspiels sich auf die akustische Wirkung der Darstellung beschränkt. Darauf beruht es denn auch, dass das Hörspiel nicht Illusion sondern Suggestion schafft. Wenn auch der Begriff in einem weiteren Sinne mitunter angewandt wird, wenn es sich um blosse Unterhaltungssendungen oder Übertragungen von Theaterdichtungen handelt, so gibt es doch heute das "eigenständig" gewordene Hörspiel; darunter verstehen wir das ursprüng-

liche und ganz der Sache dienende Hörspiel, das die Eigenart und Möglichkeiten des Mediums sich zu Nutze macht. Auf solchem Wege ist es im Laufe seiner raschen und mannigfaltigen Entwicklung zu einer neuen und durchaus selbständigen und zeitgenössischen Kunstform geworden. Werner Klose hat dem Wesen und der Form des Hörspiels folgende Definition zugrunde gelegt:

"Eine Literaturform, die in ihren besten Beispielen als überzeugende Einheit von Gehalt und Form ein neues Wortkunstwerk aus dem Geist und mit den Mitteln unserer Zeit schuf." 1)

b) Hörspiel - Das Wort und die Sache

Das Wort "Hörspiel" taucht zum ersten Male bei Johann Gottfried Herder auf 2), doch wird es hier weder definiert noch in einen sinnreichen Zusammenhang gestellt und damit ist seine Verwendung ohne Belang. In Friedrich Nietzsches "Also sprach Zarathustra" begegnen wir ihm

-
- 1) Werner Klose - Das Hörspiel im Unterricht.
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg 1958, S.7
- 2) Johann Gottfried Herder - Band XXIII
Suphan Verlag, Leipzig 1801, S. 346

wieder, und hier überraschenderweise schon in einem Sinne, der dem heutigen Gebrauch des Wortes durchaus entspricht. In der "Begrüßung" des vierten Teiles finden wir, dass Zarathustra zu seiner Höhle heimkehrt und aus dem Innern derselben einen merkwürdigen Vorgang vernimmt:

"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." 1)

Was Nietzsche in diesem Zusammenhang ein Hörspiel nennt, ist demnach ein anziehender und anregender Vorgang, der dem Empfänger nur durch den Wechselklang der Stimmen offenbar wird und der es dem Hörer ermöglicht, sich ein Bild des Vorganges auszumalen.

Von dieser Definition des Hörspiels kann man dann auch auf Völker primitiver Kulturen zurückweisen, um dort den Ursprung der "Sache" Hörspiel zu finden. So verfährt Oskar Wessel, wenn er sagt:

1) Friedrich Nietzsche - Gesammelte Werke,
Musarionausgabe, Band XIII
Musarion Verlag, München 1925, S. 352

"Das Hörspiel ist keine Erfindung des Radios." 1)

Er begründet diese Aussage mit einem Hinweis auf das Pano-Spiel der Semang auf Malaya, das sich in einer stark abgedichteten Hütte mitten in den Bambus-Urwäldern abspielte. Frauen und Kinder scharten sich um die Hütte, in deren palmenartigen Blättern es plötzlich dämonisch zu rauschen begann, während gleichzeitig aus dem Inneren der Behausung zwei zur Kindlichkeit verstellte Stimmen in Ton und Sprache der Semang-Geister zusingen begannen. Hier, wie auch bei anderen kultischen Spielen primitiver Völker, drang die Stimme einer unsichtbaren Gottheit über das Ohr, das "Organ der Innerlichkeit" (Kierkegaard), in die Seele der Gläubigen. Die Magie des Hörens bewirkt also schon seit der frühesten Zeit eine mysteriöse und mystische Stimmung, die imstande ist, den Hörer zu fesseln und in höhere Sphären zu versetzen.

Einen Widerhall dieses kulturhistorisch überaus interessanten Vorläufers findet man in den Werken Homers, von dem gesagt wird, dass er blind geboren sei. Es mag nicht ohne Belang sein, dass dieser Epiker nur als "Nichtsehender" seine Heldensagen mit einem inneren Auge

1) Oskar Wessel - Vorspiel zum Hörspiel
in Rundfunk und Fernsehen, Heft II, Jahrgang 1954,
S. 124

ersehen und folglich für andere Sinne als den visuellen schärfer wiedergeben konnte, zumal bei einem Blindgeborenen die anderen Sinne stärker entwickelt sind, um für das fehlende Sehvermögen zu kompensieren. Für die Kunst scheint das durchs Wort Geprägte und im Wort Schallende weit ausschlaggebender zu sein als es das Gesehene ist. Dazu äussert sich in unserer Zeit Friedrich Dürrenmatt mit dem prägnanten Satz:

"Das Bild gewinnt durch das Wort nicht so viel, wie das Wort durch das Hinzufügen des Bildes verliert." 1)

Aus früherer Zeit scheint Goethe fast das Hörspiel herbeizuwünschen, indem er vom Rhapsoden fordert:

"Er läse hinter einem Vorhange am allerliebsten, sodass man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte", und weiter, "er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur

1) Friedrich Dürrenmatt - Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit. In: Das Wort im Zeitalter der Bilder. Schriftsendereihe der evangelischen Akademie für Rundfunk und Fernsehen. Heft 5. Ev. Presseverband für Bayern, München 1957, S. 153

mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre
Bilder selbst hervorbringt." 1)

Einen anderen Gedanken können wir noch historisch verfolgen, der ebenfalls aus einflussreichen Quellen kommt und auf die Richtung der Sache Hörspiel zu weisen scheint. Dies wäre die Tatsache, dass die herkömmlichen Kunstformen von dem schöpferischen und originellen Dichter oft als zu eng und für seine Intentionen als nicht ausreichend empfunden werden. Besonders unter den Dramatikern, die unmittelbar an die Wirkung des auf der Bühne Vortragbaren gebunden sind, ist dieses Unbehagen und das Sehnen nach reicheren Ausdrucksmöglichkeiten nachzuweisen. Shakespeare könnte hier als Beispiel dienen. Obwohl er die theatralische Kunst in seinen Dramen so ungezwungen und vorbildlich gemeistert hat, findet er die Form für besondere Zwecke doch unvollkommen. In dem historischen Werke King Henry V. sieht er sich genötigt, einen Chorus zur Einleitung und Erläuterung der einzelnen Akte zu verwenden. Gleich zu Beginn des ersten Auftrittes kann man das Sehnen des Autors vernehmen, wenn er den Chorus sagen lässt:

1) J.W. Goethe - Cotta Band XXXVI S. 151 + 152

"O for a Muse of fire, that would ascend
The brightest heaven of invention!
A kingdom for a stage, princes to act,
And monarchs to behold the swelling scene!"

(Prolog, Z.1-4)

Ferner spricht der Dichter sein Bedenken darüber aus,
dass die Bühne in diesem Falle nicht im Stande ist, ein
Bild des gewaltigen Aufzuges zu geben, denn er fordert
vom Publikum:

"Piece out our imperfection with your thoughts,...
Think, when we speak of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' the receiving earth;"

(Prolog, Z.23-27)

und etwas später:

"Work, work your thoughts, and therein see a siege...
Still be kind,
And eke out our performance with your mind."

(Akt II, Szene IV, Z.25-35)

Die Zuschauer werden also aufgefordert, aktiv an dem
Schauspiel teilzunehmen, um die Unvollkommenheit der Dar-
bietung mit ihrem Einbildungsvermögen zu ergänzen. Doch
kann man einwenden, dass die Schauspieler und die Bühne
dieses Einbildungsvermögen durch ihre Gegenständlichkeit
stören. Es erfordert ein gewisses Mass Selbstüberwin-

dung, will man, unter dem Einfluss eines Bühnenbildes, die Phantasie ins Unendliche schweifen lassen; es wird sogar behauptet, dass das Gesehene die Phantasie ersticke. Der moderne Dramatiker und Dichter Ionesco (der auch als Hörspielautor einen Ruf hat) deckt diesen Zwiespalt auf:

"Was mich am Theater störte, so glaube ich begriffen zu haben, waren die Menschen aus Fleisch und Blut auf der Bühne. Ihre körperliche Gegenwart zerstörte die Vorstellungswelt... Jede Bewegung, jede Haltung, jeder Satz, der auf der Bühne gesprochen wurde, zerstörte in meinen Augen eine Welt, die eben diese Bewegung, diese Haltung, dieser Satz zu erschaffen sich anschickte, zerstörte sie, bevor sie überhaupt erscheinen konnte." 1)

Es bliebe nur noch festzustellen, dass die neuere Form mit ihren technischen Hilfsmitteln einigen dieser Ansprüche entgegenkommen kann. Im Hörspiel ist zum ersten Mal eine Darstellung ermöglicht, ohne dass dabei durch den Darsteller greifbare Gegenständlichkeit in das fertige Werk hineingebracht wird. Diese wird zwar durchs Spiel

1) Willi Flemming - Hörspiel als Kunstform in Rundfunk und Fernsehen, Heft II, Jahrgang 1954
Hans Bredow-Institut, Univ. Hamburg, S. 130

zu einem durchaus konkreten Vorgang, aber sie bleibt trotzdem in der rein imaginären Realität, angeregt durch Sprache, Musik und Geräusch. Folglich sind die thematischen Grenzen der Hörspieldichtung weit ausgedehnt:

"Jedes Motiv heller und dunkler Tönung eignet sich für die hörspielmässige Behandlung, wenn es eine Hauptbedingung erfüllt: wenn es in relativ einfacher und durchsichtiger Weise echte, seelische Spannungen und Lösungen gestaltet, die sich in einem zahlenmässig nicht allzu grossen Kreise von Menschen ereignen." 1)

Dass dies der Fall ist, beweisen Hörspiele, deren Handlungen sich auf anderen Planeten abspielen ("Das Unternehmen Wega"), und solche, die Tiere oder leblose Gegenstände als Hauptdarsteller aufweisen ("Die letzten fünf Sekunden des Mahatma Gandhi), und solche, in denen fast ausschliesslich Gespräche mit dem eigenen "Ich" geführt werden ("Die Andere und Ich", "Der Minotaurus").

Ein weiterer Vorzug des Hörspiels dem Theater gegenüber ist die Möglichkeit der Verwendung irrealer Gestalten oder Stimmen, die in Traum-Situationen oder Visionen vernommen werden. Die Erscheinung des Geistes von

1) Hans Bänninger - Bühnenstück und Hörspiel, Radio Zürich
Volksverlag Elgg, Kt. Zürich S. 18

Hamlets Vater, die Traumszene in Gerhard Hauptmanns "Hanneles Himmelfahrt", oder Gretchen im Dom, bedrängt vom "Bösen Geist" (Faust I), dies sind Beispiele für Situationen, die dem Bühnenregisseur ausserordentliche Schwierigkeiten bereiten. In Goethes "Faust" findet man eine Menge solcher und anderer symbolischer Szenen, die sich auf der Bühne nicht wirksam und gleichzeitig im Sinne des Autors aufführen lassen. Dazu gehören im "Ersten Teil" besonders die "Walpurgisnacht", der "Walpurgisnachtstraum", und "Nacht" (auf schwarzen Pferden daherbrausend), und schliesslich fast der ganze "Zweite Teil". Daraus wird es verständlich, weshalb der Autor in diesem Zusammenhang einmal sagte: "Am Faust wird schon seit einigen Jahren probiert, es hat aber noch nicht gelingen wollen. Er steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab. Man müsste vieles aufopfern." 1) Eine Theater-Inszenierung des Werkes muss diese schwierigen Teile entweder modern interpretieren oder weglassen. Dagegen kann eine Rundfunk-Inszenierung "Faust" in seiner Gesamtheit aufführen und auf die Hörer die magische und überzeugende Wirkung der reichen dichterischen Sprache

1) Alfred Dieck - Goethe über den Faust
Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen, 1958, S.58

Goethes ausüben lassen. Die genannten irrealen Szenen können dabei ohne grosse Schwierigkeiten und überzeugend "echt" mit den technischen Hilfsmitteln wie Blende, Filter, Modulator und Frequenzumsetzer dargeboten werden. Es liesse sich behaupten und rechtfertigen, dass die Rundfunkfassung von Goethes "Faust" überzeugender wirkt und mehr im Sinne des Autors ist als alle Bühnenversuche, die den Anspruch erheben, das Werk dem Publikum näherzubringen.

II. DIE URSPRÜNGE DES HÖRSPIELS

a) Die Geburt aus Technik und Kunst

Die wissenschaftlichen Forschungen von Heinrich Hertz, Oliver Lodge und Guglielmo Marconi sowie die Anwendung dieser Forschungsergebnisse während des ersten Weltkrieges trugen hauptsächlich zur raschen Perfektionierung des Rundfunkempfängers bei. Als dazu um 1921 Rundfunksender in verschiedenen Ländern errichtet und die Empfänger in weiten Kreisen verbreitet wurden, war ein Massenkommunikationsmittel geschaffen worden, das an Bedeutung nur mit der Druckpresse zu vergleichen ist. Im Anfangsstadium waren die Unternehmungen des neuen technischen Mediums noch sehr bescheiden und die Ausstrahlungen beschränkten sich auf Ansage, Musik, Vorträge und Nachrichten. Doch erkannte man auch bald die Möglichkeit, dramatische Themen im Rundfunk zu übertragen und kurz darauf wurden denn auch Theaterstücke gesendet. Es handelte sich zu der Zeit ausschliesslich um bekannte Bühnenwerke oder wohlklingende Versstücke; so wurden in England 1923 Shakespeare Dramen und 1924 in Deutschland Werke von Goethe und Hofmannsthal übertragen. Die künstlerische Wirkung des Rundfunks in der da-

maligen Zeit war aber nur reproduktiv und die Produktionen litten unter dem jeweiligen Einfluss der herkömmlichen Kunstformen. Der Hörspiel-Intendant des Norddeutschen Rundfunks fasst rückschauend die Versuche dieser ersten Jahre folgend zusammen:

x "Alles hatte mehr technisch-experimentellen als literarischen Charakter." 1)

Der Durchbruch zu einer neuen und dem Rundfunk eigenen Kunstform gelang zuerst in England. Val Gielgud, der langjährige Leiter der dramatischen Abteilung der B.B.C. in London, schreibt darüber aus eigener Erfahrung in seinem Buch: "British Radio Drama 1922 - 1956." Sein historisches Zeugnis lautet:

"The year 1924, however, saw the beginning of the turn of the tide of a genuine appreciation of the realities and the possibilities of the new medium. In January of that year R.E. Jeffrey produced the first play actually written for broadcasting - "Danger", by Richard Hughes, in the ingenious setting of a coal-mine." 2)

1) Heinz Schwitzke - Sprich, damit ich Dich sehe.
Paul List Verlag, München 1960 S.10

2) Val Gielgud - British Radio Drama 1922 -1956.
George G. Harrap + Co.Ltd., London 1957, S. 20.

Zweifelloos stand das Drama Modell für dieses erste Hörspiel, das 1925 in einer Übersetzung vom deutschen Rundfunk ebenfalls ausgestrahlt wurde. Die Handlung ist die eines "Seelendramas" dreier verschiedener Menschentypen, die sich auf einer Fremdenführung in einem Kohlenschacht in Wales befinden. Mitten in diesen Vorgang schaltet sich das Hörspiel ein mit der einleitenden und überraschenden Frage:

Mary (scharf akzentuiert): Hallo! Was ist denn passiert?

und ihr Freund antwortet:

Jack: Das Licht ist ausgegangen. 1)

In dem stockdunklen Bergwerk folgen die rührenden und tröstenden Gespräche der von fürchterlichen Vorahnungen überwältigten Personen, die wunderbare Rettung der beiden jungen Leute und der heldenhafte Tod des alten Mr. Bax.

Der Autor dieses Erstlingswerkes betrachtet den Rundfunk noch als Mittel der Übertragung von Theaterstücken, denn er schreibt hier ein einwandfreies Drama, das nur durch die Wahl des Ortes und der Zeit die Zuhörer daran hindert,

1) Hansjörg Schmitthenner (Herausgeber),
Dreizehn europäische Hörspiele,
R. Piper + Co. Verlag, München 1961, S. 9

den Verlauf mit den Augen verfolgen~~n~~ zu wollen. Somit ist schon etwas deutlich "hörspielhaftes" an diesem Werke insofern, als es durch die Wahl des Ortes untheatralisch und nur durch den auditiven Sinn und die Einbildungskraft zu verfolgen und aufzunehmen ist. Als Vorbild für das eigenständige Hörspiel kann es aber nicht dienen, denn diese Lösung ist eine einmalige, die sich ein zweites Mal kaum wiederholen lässt. Man sollte diesen Versuch eher ein Umgehen als eine Lösung des Problems der Eigenständigkeit des Hörspiels nennen.

b) Der Anfang in Deutschland

Als erstes deutsches Original-Hörspiel gilt ein Stück, das im Juli 1925 in Breslau produziert und gesendet wurde. Es war eine Gespenstersonate namens "Spuk", die den Berliner Schauspieler Rolf Gunold zum Autor hatte. Leider ist von diesem Werke weder der Text erhalten noch hat eine Rundfunkaufnahme die Jahre des Unbeachtens und die nachfolgenden Kriegsjahre überlebt. Somit ist eine nähere Untersuchung dieses Experimentes nicht mehr möglich.

Diesem ersten Hörspiel folgten in den nächsten Jahren eine Reihe weiterer "Funkspiele" von geringem künstlerischen oder literarischen Niveau. Diese ersten Versuche gingen hauptsächlich von jungen Enthusiasten aus, die in der Literatur so gut wie unbekannt waren. Sie hatten die Eigenheiten und Wirkungsmöglichkeiten des Rundfunks instinktiv erkannt und versuchten nun, diese literarisch auszuwerten. Viel Experimentierfreude und künstlerisches Pfadfindertum beflügelte ihren Eifer, doch verbarg sich dahinter auch die lockende Aussicht auf leichten und schnellen Absatz ihrer Arbeiten.

Dichterische Berufung jedoch war es nur in den seltensten Fällen, die diese Journalisten, Schauspieler, Dramaturgen und jungen Schriftsteller zur literarischen Betätigung an der neuen Kunstform antrieb. Viele von ihnen wären eigentlich nur Bearbeiter, die sich darauf beschränkten, fremde Stoffe und Ideen durch geschickte Umformung den Besonderheiten des Mikrophons anzupassen. Der Zusammenklang von Inhalt und Form, die Anpassung durch die Einheit von gültigem Gehalt und gültiger Gestalt - dem Mittel entsprechend - liessen sich aber ohne echtes Dichtertum nicht herbeizwingen.

Solange die Dichter abseits standen, musste alles Reden von Eigengesetzlichkeit und Eigenstil der Rundfunkkunst letzten Endes unfruchtbar bleiben.

Interessant sind aus dieser Zeit einige theoretische Auseinandersetzungen mit der Hörspielkunst als neuer Kunstgattung, die die Autoren ihren Werken oft als Vorrede beizusetzen pflegten. Um das Jahr 1927 - in der Zeit des Stummfilms - fügte Wilhelm Fladt seinem Hörspiel "Die Traumlinde" folgende Metapher bei:

"Dem König Drama waren zwei Söhne geboren worden. Aber Prinz Film, der eine, war stumm und Prinz Funk, der andere, war blind. Als Lehrer und Hofmeister gab man ihnen den Dichter. Wie der aber zum erstenmal sie sah, frug er mit Entsetzen Prinz Film: "Du bist ja stumm?" Film jedoch lachte, machte einen Purzelbaum, dass er auf dem Zeigefinger der linken Hand stand, drehte sich dreimal im Kreise herum, und als er wieder auf die Beine kam, zog er vor dem Dichter die grüne Prinzenmütze herunter und warf ihm einen Handkuss zu.

"Heissa, aus Dir kann was werden!" lobte der Dichter und setzte ihn auf die königliche Ehrenbank. Dann wandte er sich zum Zweiten und sprach mit Bedauern: "Wie schade! Du bist blind!" Da

huschte über die Züge des Blinden ein froher Schein. Leise hob er den Finger und sagte: "Du mußt einmal horchen!" und erzählte die Geschichte vom blinden Königssohn, erzählte sie so rührend und schön, dass dem Dichter die Tränen in den Bart liefen." 1)

Welch märchenartiger und schöner Vergleich der verschiedenen Vorteile der einzelnen Kunstformen! Aber aus der gleichen Zeit und ebenfalls aus einer Vorrede - von Alfred Auerbach - stammt auch eine Aussage, die sehr genau die Entwicklung des Hörspiels in unserer Zeit vorwegnimmt:

"Ich glaube an die Möglichkeit des Hörspiels, wenn es sich nach innen wendet, wenn es auf akustische Spielerei verzichtet, wenn es seelische Impulse, gedankliche Kämpfe, phantastische Motive erfasst; das Dunkle, das Rätselhafte durchleben lässt."

-
- 1) Heinz Schwitzke - Wertung und Wirklichkeit
Hörspielgeschichtliche Erinnerungen,
in Rundfunk und Fernsehen, 7. Jg., 1959, S. 87
- 2) Ibid., S. 89

III. DAS AUFBLÜHEN UND ABSTERBEN EINER KUNSTFORM

a) Erste Blütezeit - um 1930

In der frühen Phase der Hörspielentwicklung wurde dieser bedeutende Einblick in die potentiellen Möglichkeiten des Hörspiels noch nicht verwirklicht. Einige herkömmliche Mängel hafteten ihm in der Zeit der 1920-iger Jahre noch an, die diese Entwicklung um zwei Jahrzehnte verschoben. Dazu gehören in besonderem Masse die akustischen Experimente; Geräusche jeglicher Art, die dem Werke durch wahrheitsgetreuen und bekannten Lärm eine gewisse Realität verleihen sollten, sowie Musik zur Untermalung, Akzentuierung und Stilisierung des ganzen Vorganges. Im Rückblick auf diese ganze Entwicklung kann man sagen: je kunstvoller das Hörspiel mit der Zeit wurde, desto weniger wurden diese Hilfsmittel angewandt.

Das andere Hindernis in der Entwicklung zur Reife war die thematische Tendenz in Bezug auf die wirtschaftlichen und politischen Zustände, die in dieser Zeit Deutschland so sehr beherrschten. Obwohl es als Kunstwerk dadurch

unter Umständen eine bildende Funktion leistete, so war es damit doch an die materielle Wirklichkeit gebunden und konnte nicht in die höheren, ihm eigenen Regionen emporsteigen.

Als markantes Beispiel dafür gilt ein Hörspiel, das der durch Erzählungen und Romane bekannte Expressionist Hermann Kasack 1932 verfasste. Es heisst "Der Ruf" und verdankt seine Bedeutung fast ausschliesslich dem Inhalt. Hauptfigur ist der 26-jährige Martin Keller, in einer Firma seit vielen Jahren angestellt und einzige Stütze seiner alten Eltern. Er wird ohne vorherige Ankündigung fristlos entlassen, weil wenig Arbeit vorhanden ist und unter die Massen der Arbeitslosen geschleudert. Nun wird er langsam von Zweifeln und von Verzweiflung geplagt, denn dieser Schicksalsschlag bringt viele andere Rückschläge mit sich, so verlässt ihn seine Braut, die Eltern machen sich Sorgen, er selbst betrinkt sich und verspielt sein wenig Geld im Kartenspiel, verfällt in Schulden, tröstet zwar die Seinigen - ist selbst aber ohne Trost und mutlos. Der Held bekennet: "Arbeitslos, ein Fallen ohne Ende und niemand fängt einen auf" und "ob man einem Menschen die Arbeit oder das Leben nimmt, ist doch gleich." Sein anklagender Finger richtet sich gegen die

Arbeitgeber und die gesellschaftliche Ordnung. Sein Kommentar: "Mit uns können sie alles machen."

Bis zu diesem Augenblick ist das Stück in herkömmlicher Form aufgebaut und wirkt erschütternd und überzeugend. Nun kommt aber ein eigenartiger Wendepunkt.

Martin Keller kommt nämlich zu der Erkenntnis, wo die Ursache seiner und der Leiden anderer liegt. Langsam aber sicher baut Kasack diese ideologische Lösung durch die Worte Martins auf: "Wir gehen an uns zugrunde, weil wir allein sind.... Du Staat, du Vaterland, glaube wieder an uns, damit wir wieder an dich glauben können.... Dein Leben gehört nicht dir, sondern der Gemeinschaft.... denke an die Heimat, an die Zukunft." Experten können nur Forschungsergebnisse und theoretische Lösungen als Antwort geben, aber Martin findet auf einem Spaziergang durch die heimatliche Natur einen inneren Halt und die Antwort auf alle Probleme, nämlich den Willen, alle Widerstände zu durchbrechen. Jetzt ist er ein neuer Mensch. Mit einer vor Erregung bebenden Stimme ruft er seine Mitmenschen auf zum gemeinsamen Kampf: "Wille wird kommen und wird durch Deutschland marschieren ... Wir sind ein Wille durch Gemeinschaft zur Arbeit ... auf den Willen kommt es

an ... Gemeinschaft marschiert zur Arbeit ...". Und die ganze Menge dieser Menschen setzt sich in Bewegung, marschiert unter schallender Marschmusik zurück an die Arbeitsplätze. Das Volk ist jetzt einig und wie mit einer Stimme fordert es: "Aufmachen die Werke und Fabriken - ... wir sind da!" Als symptomatisch für die Zeit, in der dies geschrieben wurde, ist einmal das traurige Los der Arbeitslosen und andererseits die Lösung der Misstände durch einen mystischen Willen des Volkes - eine düstere Vorahnung der nationalsozialistischen Revolution in Deutschland. 1)

Aber nun, kaum fünf Jahre nachdem das erste eigenständige Hörspiel gesendet wurde, stossen auch bereits bekannte Schriftsteller zum Rundfunk vor und damit beginnt die erste grosse Blütezeit des literarischen Hörspiels in Deutschland. So findet Alfred Döblin 1930 zur neuen Kunstform mit einer Bearbeitung seines erfolgreichen Romans "Berlin Alexanderplatz", die unter dem gleichen Titel vom Berliner Sender produziert und gesendet wurde. Es ist die Geschichte eines Arbeiters namens

1) Der Text dieses frühen Werkes ist in Buchform wohl nicht vorhanden; Bandaufnahme ist im Rundfunkarchiv des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg.

Franz Biberkopf, der, aus dem Gefängnis entlassen, ein guter Mensch werden will und doch, durch den Druck der kollektiven Gewalten, wieder auf die Bahn des Verbrechens gestossen wird. Der einzelne, arme, schwache Mensch wird hier durch inneren Monolog und wiederkehrende Motive psychologisch dargestellt.

In der Funkversion kommt die sprachliche Leistung Döblins, unterstützt durch Berliner Mundart und eine gelungene "Alexanderplatz"-Kulisse, mit Überzeugungskraft zur Geltung.

Auch Bertold Brecht beteiligt sich schon in dieser Zeit mit dem "Flug des Lindbergh", einem Hörspiel, das nur mit akustischen Mitteln gestaltet ist, und später, 1940, mit einem politisch-moralischen Hörspiel (hinterher zum Operntext verarbeitet), das in überirdischen Regionen spielt und den Titel "Das Verhör des Lukullus" trägt.

Von Köln aus werden in den frühen dreissiger Jahren einige Hörspiele des expressionistischen Lyrikers Albert Ehrenstein gesendet, darunter das moralisierende Stück "Mörder aus Gerechtigkeit". Es beeindruckt durch die Szenenverlegung nach China, wo der schwächliche und gedemütigte Wu Ta seinen berühmten Bruder rächt, indem er

dessen betrügerische und mörderische Frau umbringt und sich hinterher freiwillig dem zögernden Gericht stellt. Eine sanfte chinesisch-lyrische Stimmung umhüllt den ganzen überspitzt-moralischen Vorgang.

Beachtenswert ist auch ein Hörspiel von Hermann Kesser, "Schwester Henriette", das 1929 in seiner Uraufführung gesendet wurde. Es schildert eine Nacht und einen Tag aus dem Leben einer Krankenschwester, die vor Gericht eine entscheidende Aussage machen soll und dabei von eigenen Anklagen und Selbstmordgedanken geplagt wird. Der Autor verwendet in seinem Stück ausschliesslich und zum ersten Male in diesem Medium den inneren Monolog mit einer solchen Suggestivkraft, dass Handlung und andere Figuren in den Reflexionen der e i n z i g e n Sprecherin deutlich wahrzunehmen sind. In einer Hamburger Neuinszenierung dieses Hörspiels wurde diese schwierige Rolle von Marianne Hoppe jüngst geprägt.

Die Zahl der Dichter, die in dieser Frühzeit des Hörspiels ihre künstlerischen Kräfte dem Rundfunk in seiner eigenen literarischen Aussageform zur Verfügung stellten, ist beträchtlich. Ausser den genannten gehören hierher Friedrich Wolf, Hans Rothe, Ludwig Tügel,

Richard Billinger, Ernst Johannsen, Peter Huchel, Otto Rombach, Felix Gasbarra, Anna Seghers, Georg von der Vring, Günther Weisenborn und Eduard Reinacher. Auch die jüngere Dichtergeneration bringt Beiträge, obwohl sie erst in der zweiten Blütezeit des Hörspiels ihre wichtigste Arbeit für den Funk leistete; wir denken an Wolfgang Weyrauch, Fred von Hoerschelmann, Josef Martin Bauer und Günter Eich. Diese und viele andere leisteten im Rundfunk der späten zwanziger und der frühen dreissiger Jahre einen Teil ihres literarischen Schaffens und trugen dazu bei, dass das Hörspiel in seiner Frühzeit ein höheres künstlerisch-literarisches Niveau erreichte. Zwar stören noch die häufigen akustischen Untermalungen, und die realistischen, gegenstandsharten Themen wirken auf den neuzeitlichen Hörer sehr bühnenhaft. Es fehlten auch noch die künstlerischen und technischen Veredelungen, die dem Hörspiel zur vollen Reife verhelfen sollten.

Heinz Schwitzke weist auf zwei sehr wichtige hin:

"Die Freiheit der Phantasie, eigene Welten aus Stimme und Schall zu schaffen, die Überlichtgeschwindigkeit des schöpferischen Gedankens und die magische Kraft des gesprochenen Wortes, das wie ein Blitz aus der Wolkenhöhe des Sendemastes in das empfangsbereite Herz des Lausenden fährt: all dies war noch keineswegs mit sämt-

lichen poetischen Konsequenzen entdeckt. Ausserdem fehlte auch noch das Werkzeug, das Magnetophon, das den Magiern überhaupt erst die souveräne Möglichkeit gab, des Gedankens Schnelligkeit auch technisch zu beherrschen." 1)

Und doch erhebt Gerd Eckert in einer Dissertation über Tonfilm und Hörspiel schon im Jahre 1936 den Ausspruch:

"Das Hörspiel ist Literatur." 2)

b) Der Einfluss politischer Verhältnisse auf das Hörspiel

Die Machtergreifung durch die NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei) im Januar 1933, die auch für viele andere Gebiete zum Verhängnis wurde, übte nach und nach direkt und indirekt einen stark negativen Einfluss auf die Literatur aus. Schon in den frühen dreissiger Jahren flüchteten zahlreiche hervorragende Dichter ins Exil, andere wurden eingekerkert, und wieder andere zum Schweigen gezwungen. Bald darauf war der Mangel an schöp-

1) Heinz Schwitzke - Sprich, damit ich dich sehe
Paul List Verlag, München, 1960, S. 13

2) Gerd Eckert - Gestaltung eines literarischen Stoffes
in Tonfilm und Hörspiel. Berlin Phl.Diss.1936,
S.39

ferischen Künstlern schon deutlich zu spüren. Aber es entwickelte sich, um die Lücke auszufüllen, eine rege propagandistische Tendenz, die vom diktatorischen Staat gesteuert wurde, und die dessen Ideologie mit Belehrungsstücken unterstützte. Es ist kein Wunder, dass diese Zeit in der Geschichte der deutschen Literatur einen besonderen Tiefpunkt darstellt.

Beim Hörspiel macht sich die gleiche Entwicklung bemerkbar; nur war es hier noch relativ einfacher, weil der Rundfunk ein staatliches Organ wurde. Junge Pseudoautoren begannen schon 1933 propagandistische Stücke für den Rundfunk zu entwerfen, die tendenziöse Zwecke verfolgten, aber kaum als künstlerische oder literarische Leistungen zu bewerten sind. Eines dieser Stücke setzt mit folgenden Geräuschanweisungen für die Regie ein: "Schuss. Musik. Klagende Musik. Unendlich klagende, ziehende, schleppende Musik. Aus der Musik herauswachsend: Marschtritt Marschtritt weg. Ein letzter, ferner Schuss. Tonstille, so lange, bis das Schweigen unsagbar lastend und drohend wird. Dazwischen eine Stimme, unaussprechlich traurig und von jahrtausendaltem Zorn: Ihr Hunde habt auf Schwarz-Weiss-Rot geschossen.1)

1) Heinz Pohle - Der Rundfunk als Instrument der Politik.
Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-1938.
(Wissenschaftliche Schriftenreihe für Rundfunk und Fernsehen, Band 1) Hamburg 1955
S. 306

Hier wird deutlich, dass das Ziel dieser "Hörspiele" ein mitreissender Sinnesrausch, eine düstere Wagner-Musik-Stimmung und ein peitschender nationalistischer Hass war. Die Effekte wurden mit allegorischen Elementen und selbständigen Geräuschen erzielt. Sie hingen nicht von der literarischen Qualität, sondern von der Akustik der Produktion ab.

Die Thematik dieser Stücke war ebenfalls sehr eng gezogen. Sie beschränkte sich in der Hauptsache auf die Vorteile der Entwicklungen zum und im Nazistat. Die anteilmässige Berücksichtigung der Hörspiele am Gesamtprogramm nahm ständig ab, bis das Hörspiel in den späteren Jahren verschwand.

Dass ein künstlerisches Hörspiel in einem totalitären Staat nicht bestehen kann, ist eine Tatsache, die folgende psychologische Untersuchung klar festlegen kann - was die Leitenden dieser Zeitepoche bestimmt bei ihren Entscheidungen beeinflusste.

Obwohl eine Sendung für Tausende von Hörern ausgestrahlt wird, richtet sich das Gesprochene und Gespielte doch nicht an eine Menschenmasse, sondern an den einzelnen Hörer vor seinem Rundfunkapparat. Diesem einzelnen wird

der Vorgang in der Weisedargebracht, dass eine Wirkung auf das fühlende Innere erzielt wird. Mit diesem Mittel lassen sich nun eine Vielzahl von Stimmungen und Einflüssen ausüben, aber sie müssen Anklang bei dem Hörer finden, andernfalls stellt dieser den Apparat ab oder nimmt Stellung gegen das Dargebotene. Diese Möglichkeit des Einzelnen, sich mit dem Sendethema individuell auseinanderzusetzen, bestimmte wohl auch die Entscheidung, dass die Rundfunkansprachen Adolf Hitlers zum grössten Teil nicht in einem Rundfunkstudio vor einem Mikrophon, sondern bei den Massenkundgebungen selbst aufgenommen wurden! So sollte die übertragene Stimmung und der demonstrierte Enthusiasmus auf den einzelnen Hörer übergehen. Wahrscheinlich haben die Regierenden der Sowjetunion und der D.D.R. diese Tatsachen auch erkannt, denn in diesen sonst kulturell führenden Ländern ist aus ähnlichen Gründen ebenfalls kein künstlerisch beachtenswertes Hörspiel bekannt geworden. Erhaltbare Hörspiele aus dem Osten Deutschlands erweisen deutlich, dass diese Kunstform hier rein propagandistischen Zwecken dient.

Wenn der totalitäre Staat extreme Verhältnisse mit sich bringt, unter denen das künstlerische Hörspiel nicht gedeihen kann, bringt ein demokratischer

Staat extreme Verhältnisse anderer Art, weil die Programmgestaltung hier von den Wünschen der Mehrheit bestimmt wird. Im letzteren Falle wird das Niveau des Hörspiels mit Rücksicht auf eine leichte Verständlichkeit für die grosse Allgemeinheit zu einer blossen Unterhaltungssendung herabgeschraubt, Anstatt mit den literarischen Gattungen und Genren kann das Hörspiel hier nur noch mit Zeitschriften und Unterhaltungsfilmen verglichen werden.

Über den Stand des Hörspiels in den Vereinigten Staaten von Amerika ergibt sich ein Bild aus den Aufzeichnungen von David R. Mackey:

"Radio Drama is for the main part aimed, and probably will continue to be aimed, at a wide audience. And, as in the periodicals and movies, its artistic elements will, for better or worse, be subordinated to its sales elements." 1)

Dazu kommt noch, dass in den U.S.A. der Rundfunk privatwirtschaftlich betrieben und von Reklame und Werbungen produzierenden Gesellschaften finanziert wird. Diese verlangen aber für ihre Unterstützung ein grosses

1) David R. Mackey - Drama on the Air.
Prentice-Hall, Inc. New York 1951 S. 32

Hörerpublikum, wozu R. Mackey weiter bemerkt:

"The player on the "Lux Radio Theater" knows that the directors of Lever Brothers are not being altruistic to the annual tune of a million and a half dollars in talent and time costs. He knows that his future (with that company, at any rate) is inextricably tied in with sales charts. So he makes popular plays with easy plots and good stories which ladies can listen to while washing dishes." 1)

Unter diesen Verhältnissen ist ein künstlerisch hochwertiges Hörspiel, das nur eine Minderheit der Hörer anzieht, ebenso behindert wie in einem totalitären Staat - man könnte sogar behaupten, dass im letzteren Fall die überwiegende Mehrheit eine diktatorische Funktion ausübt.

Die Vereinigten Staaten dienen hier nur als Beispiel für Länder und Gebiete, in denen der Rundfunk ein Privatunternehmen ist, oder das Hörerpublikum einen direkten Einfluss auf das kulturelle Programm ausübt. Eine Untersuchung lässt deutlich feststellen, dass leichte Unterhaltungssendungen unter diesen Umständen über-
ragen, während die anspruchsvolle Kunst mehr und mehr

1) David R. Mackey - Drama on the Air
Prentice Hall, Inc. New York, 1951 S. 31

verdrängt wird. Der Grund ist, dass Kunst, wenn sie gedeihen und Fortschritte machen soll, ihre Freiheit fordert - aber nicht die demokratische Freiheit der grossen Allgemeinheit, sondern die des schöpferisch schaffenden Künstlers.

IV. DIE NACHKRIEGSZEIT

a.) Wolfgang Borchert

Trotz des Stillstandes auf literarischem Gebiet in den Jahren bis 1945 hatte die technische Entwicklung des Rundfunks ständige Fortschritte gemacht. So stand gleich nach dem "grossen Zusammenbruch" ein Instrument für die Rundfunkkommunikation bereit, das für unsere Begriffe nahezu vollkommen war. Die Studioleiter der deutschen Sender, ihre Regisseure und Techniker, sowie eine finanzielle Unabhängigkeit trugen dazu bei, dass das Radioprogramm innerhalb einer kurzen Frist wieder eine führende Rolle im kulturellen Leben einnehmen konnte. Die erwähnte finanzielle Unabhängigkeit verdient noch besondere Beachtung, denn die monatlichen Beiträge jedes Rundfunkbesitzers ermöglichen es den grösseren Rundfunkanstalten, ausgedehnte Gebäude zu errichten, diese mit den modernsten Einrichtungen der Technik auszustatten und ausserdem angemessene Honorare für Dichter und Schauspieler aufzubringen. In den ersten Jahren der Nachkriegszeit war der Rundfunk dem Theater und anderen künstlerischen Medien sogar vorausgeeilt und gewann eine

unvergleichbar hohe Zuhörerschaft. Bei den Dichtern erfreute sich das Hörspiel ebenfalls eines grossen Anklangs. Dramatiker und Theaterfreunde stellten fest, dass in den zwölf Jahren der Nazizeit in anderen Ländern und Sprachen vieles stattgefunden hatte, was zunächst verarbeitet werden müsse. Aus diesem Grunde war es für den zurückgebliebenen deutschen Dramatiker schwierig, mit seinem Werk an den Theaterplan der Nachkriegszeit wieder Anschluss zu gewinnen. Das Hörspiel dagegen war ein offenes Gebiet, in dem der phantasiereiche Dichter an keine früheren oder ausländischen Entwicklungen anzuknüpfen brauchte. Hier war auch ein Bedarf an neuen zeitgemässen Werken, die gerne angenommen und gut honoriert wurden. Das neue Kunstgebiet bot eine besondere Gelegenheit für die jungen, unerfahrenen Dichter und gerade diese fühlten sich zur Hörspielarbeit hingezogen und verhalfen dem Hörspiel zu seiner zweiten und bisher grössten Blütezeit.

Somit waren für das Wiederaufleben des Hörspiels äusserst günstige Voraussetzungen geschaffen. Der eigentliche Augenblick, den man mit einiger Sicherheit als die "Renaissance" des literarischen Originalhörspiels bezeichnen

kann, ist der 13. Februar 1947, Es ist der Tag, an dem Wolfgang Borcherts "Draussen vor der Tür" von dem Hamburger Sender des damaligen Nordwestdeutschen Rundfunks urgesendet wurde. Dieser Tag ist vielen Rundfunkhörern unvergesslich geblieben. Das Werk hat im ganzen Hörerbereich eine öffentliche Diskussion hervorgerufen, die im biographischen Nachwort zum Gesamtwerk Wolfgang Borcherts folgend gekennzeichnet wird:

"Borcherts Schrei löste tausend Zungen in dem verwüsteten und darbenden Deutschland. Die Hörer schrien zurück: emporgerissen, gepeinigt, erschreckt, befreit, zornig, erschüttert, abwehrend, dankbar. Von welcher Seite die Briefe auch kamen, von Borcherts neuen Freunden oder neuen Gegnern, aus allen spürte man: dieser Schrei ist nicht überhört worden, ihn konnte keiner überhören." 1)

Der "Schrei" war der einer "Generation ohne Abschied", der tragische Seufzer der betrogenen und um alles beraubten Nachkriegsjugend, die seelisch zerbrochen aus dem Kriege in die Ruinenstädte zurückkehrt und dort keine Heimat mehr findet. Als der Unteroffizier Beckmann aus

1) Wolfgang Borchert - Das Gesamtwerk
Rowohlt Verlag, Hamburg 1959 S. 341-342

der Wehrmacht entlassen wird, sind seine Eltern tot und seine Frau findet er in den Armen eines anderen. Seine verzweifelte Stimme richtet sich gegen den kindlich tröstenden Gott: "Ach, du bist der liebe Gott. Wer hat dich denn eigentlich so genannt, lieber Gott? Wann bist du eigentlich lieb, lieber Gott? Warst du lieb, als du meinen Jungen, der gerade ein Jahr alt war, als du meinen kleinen Jungen von einer brüllenden Bombe zerreißen liesst? ... Oder warst du lieb, als von meinem Spähtrupp elf Mann fehlten? ... Die elf haben gewiss laut geschrien in dem einsamen Wald, aber du warst nicht da, einfach nicht da, lieber Gott. Warst du in Stalingrad lieb, lieber Gott, warst du da lieb, wie? Ja? Wann warst du denn eigentlich lieb, Gott, wann? Wann hast du dich jemals um uns gekümmert, Gott?" 1)

Auf diese Fragen wird ihm keine Antwort zuteil. Aber Beckmanns Anklage richtet sich nicht nur gegen den müssig dastehenden alten Mann "Gott", sie richtet sich auch gegen seinen Vorgesetzten im Kriege:

"Sie sind der Mörder, Herr Oberst, Sie! Halten Sie das eigentlich aus, Herr Oberst, Mörder zu sein? Wie fühlen

1) Wolfgang Borchert - Das Gesamtwerk
Rowohlt Verlag Hamburg 1959

Sie sich so als Mörder, Herr Oberst? ... Sie haben mich in den Tod gelacht." 1)

Auch gegen den Direktor eines Kabarett's in seiner Heimatstadt, wo er nun vergebens Arbeit sucht, ruft er anklagend aus: "Sie haben mich in die nasse Elbe getrieben, weil Sie dem Anfänger keine Chance gaben anzufangen. Ich wollte arbeiten. Ich hatte Hunger. Aber Ihre Tür ging hinter mir zu." 2)

Und nicht weniger beschuldigt er die in der Heimat Zurückgebliebenen, wenn er an Frau Krämer die tief sarkastischen Worte richtet: "Ja, weil Sie mir so herzlich und innig taktvoll das Ableben meiner Eltern vermittelten. Ihre Tür war die letzte. Und Sie liessen mich draussen stehen. Und ich hatte tausend Tage, tausend sibirische Nächte auf diese Tür gehofft. Sie haben einen kleinen Mord nebenbei begangen, nicht wahr?" 3)

Zum Schluss ruft er seine pathetischen Fragen nur noch ins All hinein, weil keiner eine zufriedenstellende Antwort geben kann:

1) Wolfgang Borchert - Das Gesamtwerk
Rowohlt Verlag, Hamburg, 1959

2) ebenda

3) ebenda

S. 154
S. 156
S. 159

"Wohin soll ich denn? Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was? Wohin sollen wir denn auf dieser Welt? Verraten sind wir ... Gibt denn keiner Antwort??? Gibt denn keiner, keiner Antwort???" 1)

Mit dieser Frage klang das Hörspiel an jenem Abend aus. Es war aber gleichzeitig der neue Aufklang für das Hörspiel als Kunstform und der Präzedenzfall dafür, dass ein literarisches Meisterwerk im Rundfunk uraufgeführt wurde und dass tausende Hörer von dem Stakkato und klangvoll anregenden Inhalt eines Hörspiels an ihren Rundfunkempfänger gefesselt wurden. In den nachfolgenden Jahren wurde das Stück öfters vom Rundfunk wiederholt. Es wurde auch in mehrere Sprachen übersetzt, vom Theater und Film übernommen und auch als Buch breiten Schichten zugänglich. Aber die kurzen Sätze, die immer wieder wiederholten Fragen und Ausrufe, die schleierhaften Erscheinungen der Elbe, Gottes und des Todes; alles dies erhält seine besondere Wirkung nur durch den Klang des reinen Wortes.

"Draussen vor der Tür" wurde das meistbesprochene literarische Kunstwerk der Nachkriegszeit und ein Welterfolg -

1) Wolfgang Borchert - Das Gesamtwerk
Rowohlt Verlag Hamburg, 1959

wohl der erste eines Hörspiels überhaupt. Damit war ein unüberhörbarer und unvergesslich glänzender Auftakt für das Hörspiel geschaffen.

b) Weitere Beiträge zum Hörspiel
der Nachkriegszeit

In den Jahren der Nachkriegszeit, einer Zeit, in der äussere Umstände vielen früheren Theaterbesuchern noch nicht gestatteten, den alten geistigen Unterhaltungen nachzukommen, gewann das Hörspiel eine besondere Beliebtheit. Eine umfassende Umfrage aus dem Jahre 1955 stellte fest, dass in der Bundesrepublik Deutschland 62 Prozent der Gesamthörerschaft ein "sehr starkes oder ziemlich starkes Interesse" am Hörspiel bekundet, während 15 Prozent der Hörerschaft regelmässig alle Hörspielsendungen verfolgte. Mit dieser starken Nachfrage steigerte sich gleichzeitig auch der Bedarf und das Angebot an Hörspielen. Die einzelnen Rundfunkanstalten setzten zwischen 80 und 100 grosse Rundfunksendetermine für Hörspiele in einem Jahre an, darunter 30 bis 40 Uraufführungen. Dies ergibt, auf den Bereich der Bundes-

republik bezogen, einen Jahresverbrauch von ungefähr 300 Originalhörspielen. Während Theaterfreunde in Deutschland sich immer wieder beklagen, dass keine jungen Kräfte oder Kräfte überhaupt für die Bühne schreiben, ist in der Hörspielarbeit kein Mangel an beachtenswerten Dichtern zu verzeichnen. Der grosse Bedarf wird mit Leichtigkeit gedeckt. Das Hamburger Rundfunkhaus berichtet sogar, dass bei einer Hörspielabteilung monatlich zwischen 100 und 200 Hörspielmanuskripte eingehen. Dies bedeutet, dass eine grosse Anzahl Schriftsteller sich mit dem Hörspiel beschäftigt.

Die Anzahl der für den Rundfunk wirkenden Schriftsteller setzt sich aber nicht nur aus Anfängern und experimentierfreudigen Aussenseitern zusammen, sondern ausser dem schon erwähnten Borchert haben die bekanntesten Namen der neueren Literatur sich mit Hörspielbeiträgen befasst. Darunter sind Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Heinrich Böll, Günter Eich, Erwin Wickert, Ingeborg Bachmann, Wolfgang Weyrauch, Wolfgang Hildesheimer und Siegfried Lenz besonders zu beachten, aber auch viele, die auf diesem Gebiet ihre ersten Erfolge verzeichneten. Es ist auch deutlich zu bemerken, dass in der Hörspiel-

kunst immer wieder der Versuch gemacht wird, die Zeit auf wirksame Weise zu beschwören. Eine Gegenüberstellung mit einer früheren Zeit lässt darauf schliessen, dass, während es nach dem ersten Weltkrieg vor allem das Theater war, auf dessen Bühnen sich die Gegenwart und ihre Problematik darzustellen suchten, in den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg die Zeit ihr kritisches Selbstporträt in Form von Hörspielen malt. Wichtige Themen aktueller Hörspiele seit dem zweiten Weltkrieg sind:

<u>Krieg und Menschlichkeit:</u>	Philemon und Baucis von Leopold Ahlsen
	Der Gang durch den Wald von Erich Kuby
	Der Schulausflug von Horst Mönnich
<u>Jüdisches Schicksal in Deutschland:</u>	Die Mädchen aus Viterbo von Günter Eich
	Die verschlossene Tür von Fred von Hoerschelmann
	Ahasver von Walter Jens



Der Mensch unter der Gewalt-
herrschaft:

Die Ballade vom halben
Jahrhundert

von Leopold Ahlsen

Nächtliches Gespräch

von Friedrich Dürrenmatt

Das Problem des militärischen
Gehorsams:

Die Festung

von Claus Hubalek

Der Telefonist

von Walter Jens

Die Heimkehr der Soldaten:

Draussen vor der Tür

von Wolfgang Borchert

Vier Jahre und ein Tag

von Christian Bock

Der grosse Treck aus dem
Osten:

Der Sonderzug

von Erich Kuby

Heimkehr

von Peter Hirche

Schuld und Vergeltung:

Zeit der Schuldlosen - Zeit
der Schuldigen

von Siegfried Lenz

Heute Abend kam Besuch

von Wolfgang Weyrauch

Probleme der Jugend in
Diktatur und Nachkriegszeit:

Der Klassenaufsatz

von Erwin Wickert

Der Stein in Ziskas Garten

von Hans Georg Brenner

Geteiltes Deutschland:

Romeo und Julia in Berlin
von Gerd Oelschlegel

Der öst-westliche Divan
von Claus Hubalek

Die soziale Frage:

Das schönste Fest der Welt
von Siegfried Lenz

Zinngeschrei
von Günter Eich

Das Wirtschaftswunder und
das besinnungslose Leben:

Die Panne
von Friedrich Dürrenmatt

Fahrerflucht
von Alfred Andersch

Nichts dazugelernt:

Herr Biedermann und die Brand-
stifter
von Max Frisch

Auf einem Maulwurfshügel
von Franz Hiesel

Der Mensch und das
Atom:

Hiroshima
von Oskar Wessel

Die japanischen Fischer
von Wolfgang Weyrauch

Das Unternehmen Wege
von Friedrich Dürrenmatt

Die Stunde des Huflattichs
von Günter Eich

Ein solches Selbstporträt im Zeithörspiel wird jedem aufmerksamen Hörer kund, obwohl auch andere, mehr lyrische und abstrakte Tendenzen im Repertoire der Hörspielleitungen festzustellen sind. Aber der Hang zu Zeitthemen ist überhaupt bezeichnend für das Hörspiel, nicht nur, weil man des Mangels an Kulisse und Kostümen wegen keine historischen Stoffe wirksam aufführen kann, sondern auch weil die Autoren und Zuhörer zum grössten Teil aus einer jungen Generation kommen, die sich häufig und gerne mit den gewichtigen Problemen befasst, die diese Generation charakterisieren.

V. DAS DRAMATISCHE HÖRSPIEL

Die Zahl der nach dem Kriege gesendeten Hörspiele und der für den Rundfunk wirkenden Autoren lässt sich nicht leicht klassifizieren und in allumfassende Gruppen einteilen. Um überhaupt im Rahmen dieser Arbeit einen Überblick geben zu können, muss man sich beschränken. Eine mögliche Einteilung wäre, Hörspiele und Autoren nach den jeweiligen literarischen Gattungen einzuordnen, zu denen sie neigen und mit denen sie viel gemeinsam haben. Dies ergäbe auf Grund Emil Staigers "Grundbegriffe der Literaturkritik" eine Gruppierung in dramatische, epische und lyrische Hörspiele.

Als literarische Gattung steht das Hörspiel naturgemäss dem Drama am nächsten. Diese Nachbarschaft gründet sich schon darauf, dass das Hörspiel an eine Handlung geknüpft ist, die in sich selbst abläuft und spekulative Themen behandelt. Das Hörspiel hat mit dem Bühnendrama auch den Dialog als Träger der Handlung gemeinsam. Meinungen dieser Art prädominieren unter den frühen Hörspielleitern, denn dramatische Werke

bildeten, mit nur geringen Änderungen, den grössten Teil ihrer Sendungen. Gerade diese dramatische Art hebt Kurt Paqué, der erste dramaturgische Leiter des Breslauer Rundfunks, in einer etwas einseitigen und voreiligen Feststellung hervor:

"Ein Hörspiel hat von Anfang bis zum Ende konzentrische dramatische Aktion zu sein. Das Element des Hörspiels ist nur das Dramatische, denn nur die Dramatik ist stark genug, um einen Menschen, der ein Geschehen nur mit dem Ohr erleben kann, so stark zu fesseln und mitzureissen, dass er bis zum letzten Wort des Stückes mit Spannung und mit Interesse zuhört. Niemals dürfen in ein absolutes Hörspiel epische oder gar lyrische Elemente aufgenommen werden, denn beide hemmen den raschen und spontanen Ablauf, der im Hörspiel unumstössliche Bedingung ist." 1)

Diese Meinung hat sich inzwischen als fehlerhaft erwiesen. Im Gegensatz zum Theater haben Rede und Gegenrede im Hörspiel nicht unbedingt eine dialektische Funktion. Das Hörspiel lebt nicht überwiegend vom Konflikt, sogar der Dialog ist vollkommen entbehrlich. Ein Beobachter

1) Kurt Paqué - Hörspiel und Schauspiel
Breslau 1936

und Kritiker des Hörspiels der Gegenwart weist denn auch die damalige Feststellung Paqués und seine Neigung zum Drama mit folgenden neuen Einsichten endgültig zurück:

"Es genügt also nicht, die an sich richtige Grundforderung aufzustellen, das Hörspiel müsse, da es nicht sichtbar ist, um so dramatischer sein. Man kann nicht allein durch Handlung Spannung erzeugen. Eine Sendung kann, ausser dass sie den Hörer fesselt, ihn "bannen". Und das können alle Zaubermittel der Sprache, das kann auch ein lyrischer Satz." 1)

Ein Drama muss nicht ein gutes Hörspiel sein - ist es auch in den meisten Fällen nicht. Auch hat sich ergeben, dass sich ein Hörspiel in den meisten Fällen nicht für die Bühne eignet. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist das Hörspiel "Prinzessin Turandot" von Wolfgang Hildesheimer, das in der Rundfunkinszenierung des jungen Hörspielregisseurs Gert Westphal die höchste Auszeichnung eines deutschen Werkes, den Preis der Kriegsblinden, erhielt, auf der Bühne jedoch weiter keinen Preis noch das Lob der Theaterkritik gewinnen konnte, obwohl es auf

1) Otto Heinrich Kühner - Mein Zimmer grenzt an Babylon.
Albert Lang-Georg Müller Verlag,
München 1954

einer der besten Bühnen Deutschlands, dem Schauspielhaus in Düsseldorf, von dem erfahrenen Intendanten und Regisseur Gustaf Gründgens inszeniert wurde. Erfolg und Misserfolg sind in diesem Falle nicht der Inszenierung, sondern der Tatsache zuzuschreiben, dass die potentiellen Realisierungschancen nur im eigenen Genre möglich sind.

Um den Unterschied noch deutlicher zu machen, sei darauf hingewiesen, dass es im Hörspiel keinerlei Bildvorstellung gibt. Vorstellungen entstehen ausschliesslich auf der Leinwand der Phantasie des Dichters, werden dann von seiner Imagination verwandelt, und von dort aus allein durch sein Wort bei Millionen der Zuhörer kraft der dadurch angeregten und regen Phantasie wieder visionell hervorgerufen. Diese Art Bildvorstellung ist ganz immateriell, aber gerade dadurch an keines der Gesetze der konkreten Wirklichkeit gebunden. Also ist sie, viel mehr als jedes Konkrete, den äusseren Augen zugängliche Bild geeignet, nicht nur Gleichnis einer anderen Wirklichkeit, sondern selbst andere Wirklichkeit zu sein. Es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, alles im Hörspiel werde nur durch das Wort geschaffen.

Statt eines Vorhanges geht im Rundfunk die Blende auf. Schon dieser Griff des Technikers bewirkt, dass der Zuhörer einen akustischen Raum wahrnimmt, einen vorerst noch leeren inneren Schauplatz für Stimme, Geräusch und Sprache, der dem potentiellen Raum für Bilder in unserer Phantasie genau entspricht. Jedes einzelne Wort, das in diesen Raum hineinfällt, füllt ihn nun mehr und mehr aus.

Ein Hörspiel beginnt etwa folgendermassen: Man hört nach dem Öffnen der Blende zuerst aus dem Munde eines Mädchens die Anrede "Grossvater". Wieviel ist dadurch in dem Raum schon ausgeprägt? Es sind die Umrisse zweier gezeichneter Menschen und gewisse Beziehungen zwischen ihnen. Das erste Wort geht weiter mit: "Wach auf! Es kommt jemand die Treppe herauf!" Hierdurch wird auch die Atmosphäre, deutlich, in der die beiden sich befinden - es ist eine Atmosphäre, die von Einsamkeit und Angst erfüllt ist. Wenn kurz darauf von der Tapete mit ihren 365 Streifen die Rede ist, hört man auch gleich von dem selbstgewählten Gefängnis und von der wackeren Beschützerin, Frau Winter. In einer Zeitspanne von zwei Minuten ist die Situation geprägt, in der der grösste Teil dieses Hörspiels

("Die Mädchen von Viterbo" von Günter Eich) sich abspielt. Der Zuhörer ist schon imstande, sich den Schauplatz und die handelnden Personen ziemlich in seiner Phantasie auszumalen und den Aufbau und Fortgang des Stückes zu verfolgen. Erst mit dem Schliessen der Blende erlischt das magisch hervorgerufene Bild sowie der Raum, in dem es sich abspielte.

Aus dem Vorhergehenden ist auch zu ersehen, wie wichtig das einzelne Wort im Hörspiel ist und wie schöpferisch die Bildkraft desselben sein kann. Man muss schon zum Schaffen der Antike zurückgehen, um ein literarisches Werk zu finden, in dem von der Magie des Wortes in gleicher Weise Gebrauch gemacht wird. Aber das eigentliche schöpferische Wort, das als Gegenspiel zum Bilde wirkt, ist nicht das gedruckte, sondern das gesprochene Wort. Dazu äussert sich Heinz Schwitzke in einer Abhandlung:

"Das geschriebene Wort hat im Gegensatz zum gesprochenen Wort eine grössere Affinität zur Abstraktion, das gesprochene zur Konkretion und zum Bild." 1)

1) Heinz Schwitzke - Wort und Bild in Hörspiel und Fernsehen in "Das Wort im Zeitalter der Bilder" - Schriftreihe der evangelischen Akademie für Rundfunk u. Fernsehen, Heft 5 Evangelischer Presseverband für Bayern, München 1957, S. 131

Erst wenn das Wort im Rundfunk ertönt, wird das Hörspiel eigentlich zu einer künstlerischen Entität. Das schallende, wirkende Wort in diesem Genre ist stets weit mehr als jedes naturalistische Abbild, es schafft nämlich seine eigene, neue Wirklichkeit, die ihr Gesetz in sich selbst trägt und ihre Glaubwürdigkeit aus sich selbst gewinnt.

Bearbeitungen von Theaterstücken zu Hörspielen erweisen sich in den meisten Fällen als Fehlschläge, was auch leicht zu verstehen ist. Beachtenswerte Ausnahmen dazu sind Goethes "Faust" und "Iphigenie", welch letzteres Stück vonseiten der Geisteswissenschaft von jeher als "Seelendrama" bezeichnet wurde. Dieses "Seelendramatische" oder die innere Handlung sind wiederum bezeichnend für das Hörspiel, während ein Schauspiel erst in dem Augenblick ein gutes Hörspiel wird, wenn beim Hörer das Gefühl nicht mehr aufkommt, dass er irgend etwas Sichtbares entbehrt.

Diese Gesichtspunkte bringen es mit sich, dass das Hörspiel grundsätzlich vom Schauspiel zu unterscheiden ist. Dabei kann es trotzdem dramatische Züge haben, denn in

Anlehnung an Emil Staigers "Grundbegriffe der Philologie" kann ein jedes literarisches Kunstwerk, ungeachtet seiner äusseren Form, dramatisch, aber auch episch oder lyrisch sein.

Nun gibt es aber in der Gegenwart Autoren, die für den Rundfunk sehr erfolgreiche Stücke schreiben, obwohl sie in ihrem Werk das Drama zum Vorbild nehmen und vielleicht ebensoviel und mit gleichem Erfolg für das Theater schaffen. Im Bereich dieser Arbeit sollen diese als "dramatische Hörspiele" bezeichnet werden. Die Werke dieser Autoren unterscheiden sich hauptsächlich dadurch von anderen, dass der dramatische Dialog Hauptträger einer Handlung ist, die ihrerseits schon durch die anregende Polemik dramatisch wirkt. Die Thematik beschränkt sich in den meisten Fällen auf Gebiete der Gesellschafts- und Zeitkritik, wo die Wechselrede selbst die einzelnen Positionen festlegt und absurde Folgerungen, vernichtende Kritik ausübt.

a) Friedrich Dürrenmatt

Der bekannteste und wohl auch bedeutendste unter den Autoren, welche das "dramatische" Hörspiel durch eine Anzahl gewichtiger Werke gefördert haben, ist Friedrich Dürrenmatt. Es wird hier nicht der Anspruch erhoben, dass er sich hauptsächlich als Hörspiel-Autor seinen Ruhm erworben habe; wichtig ist, dass er einen Teil seines schöpferischen literarischen Schaffens für den Rundfunk geleistet hat. In einer Ansprache aus dem Jahre 1956 hat er die Stellung des Schriftstellers in Bezug auf die verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten in der heutigen Zeit so umschrieben:

"Die Tatsache, dass es heute einen Rundfunk, ein Fernsehen usw. gibt, stellt für den Schriftsteller nur eine Erweiterung seiner Mittel dar." 1)

1) Friedrich Dürrenmatt - Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit.
In: Das Wort im Zeitalter der Bilder.
Schriftsendereihe der evangelischen Akademie für Rundfunk und Fernsehen, Heft 5.
Ev.Presseverband f. Bayern, München, 1957,

Er selbst hat sich in den letzten zwanzig Jahren auf verschiedenen Gebieten der Prosa und Dramatik betätigt, darunter im Rundfunk bisher mit acht erfolgreichen Hörspielen und Aufsätzen und Ansprachen, die dem Hörspiel wichtige Funktionen einräumen. Über das Unterschiedliche zwischen Hörspiel und anderen darbietenden Massenmedien äussert sich Dürrenmatt so:

"Sieht man im Film wie im Fernsehen durch ein Schlüsselloch, im Theater wie in einen Guckkasten, so lauscht man im Hörspiel an einer verschlossenen Tür ohne Schlüsselloch. Was nun besser sei, scheint mir müssig. Es ist ein Streit um Methoden, in dem jeder Recht hat." 1)

In seinen Hörspielen ist Dürrenmatt kein Schöpfer neuer Normen des Hörspielhaften - was ihn zu einem Klassiker des Genre erheben würde. Er hat, mit Ausnahme von "Das Unternehmen der Wega", keine neuen Ebenen betreten, sondern seinen Theaterstil und seine reiche Phantasie aus Experimentierfreude für den Rundfunk angewandt. Bei kurzem Überblick seiner

1) Friedrich Dürrenmatt - Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit. In: Das Wort im Zeitalter der Bilder. Schriftsendereihe der evangelischen Akademie für Rundfunk und Fernsehen, Heft 5. Ev.Presseverband f. Bayern, München, 1957, S.150

Werke kann man einige allgemeine Tendenzen feststellen: Die Hörspiele Dürrenmatts üben ohne Ausnahme eine Kritik an der heutigen Gesellschaft und zwar auf eine Weise, in der der aufmerksame Hörer feststellen kann, welche Einstellungen und Handlungen den Fehlausgang hervorbringen und wie dieser Ausgang zu verhindern gewesen wäre. In diesen Lehrstücken kommt fast immer ein Mord vor; der Vorgang ist in eine erstaunlich simple Sprache gekleidet und bildet immer eine hervorragend interessante Story.

Die angeführten Charakteristiken nebst dem Reichtum seiner Phantasie lassen sich aus jedem der Werke ermitteln. Doch wird von allen Hörspielen vom Autor selbst sowie von seinen Zuhörern Die Panne (1960) meist bevorzugt. In der Einleitung dazu distanziert sich Dürrenmatt von den, wie er meint, "nie aussterbenden Neuromantikern", die sich, wohlgefällig ihre seelischen Nöte zur Schau stellend, nicht vom Privaten lösen können; verbannt ein gültiges Schicksal aus dem Bereich der noch möglichen Geschichten und behauptet, man könne heute bloss

noch von Pech, von Unfällen und Pannen sprechen.

Alfredo Traps steht in den besten Jahren seines Lebens: er ist Mitte Vierzig und seit kurzem der erfolgreiche Generalvertreter einer grossen Textilfirma. Als Geschäftsmann hat er gelernt, das Leben von seiner nützlichen, abwechslungsreichen Seite anzupacken; moralische Genauigkeit liegt ihm fern. Eine Panne am rotlackierten Studebaker zwingt ihn, eine Nacht in einem abgelegenen Ort zuzubringen, wo kein Hotel zur Verfügung steht, und er genötigt ist, in einer alten Privatvilla um Unterkunft zu bitten.

In diesem etwas düsteren Hause ereignet sich während des Abends und der Nacht diese "gerade noch ans Mögliche grenzende" Geschichte. Der Fremde wird mit grösster Zuvorkommenheit von dem Eigentümer und seinen Kollegen empfangen. Die Versammelten sind, wie sich beim Vorstellen ergibt, ein im Ruhestand lebender Richter sowie drei andere früher am Gericht amtierende: Staatsanwalt, Verteidiger und Henker. Wie schon des öfteren, will die Gesellschaft heute Gericht spielen und Traps wird aufgefordert mitzu-

machen, und zwar soll er die Rolle des Angeklagten übernehmen. Bei Hähnchen, Salat, Torte, Wein und Champagner folgt ein unterhaltsames Spiel, bei dem die alten Herren in ihrer früheren Position Traps gerichtlich verhören. Ihre Voraussetzung dabei ist: "Ein Verbrechen lässt sich immer finden." Wie in Kafkas Prozess ist auch hier der Angeklagte des eigentlichen Verhörs nicht gewahr, obgleich es vor sich geht und macht, obwohl er des öfteren vom Verteidiger unterbrochen und verwiesen wird, freiwillig einige Geständnisse, die darauf schliessen lassen, dass er am Tode seines Vorgängers indirekt schuldig war. Sein Lebensmotto heisst: "Geschäft ist Geschäft." Er hatte mit der Frau seines Konkurrenten eine Affäre, die, als sie diesem zu Ohren kam, bei Gygax einen tödlichen Herzschlag hervorrief. Der Staatsanwalt rekonstruiert die ganze Geschichte - Gygax ist systematisch ermordet worden. Der Angeklagte gibt auch alles zu, nur bei dem Ergebnis stutzt er, und als er erst einzusehen beginnt, wie das gerichtliche Urteil über seine unmoralische

Handlung ausfallen könnte, wird er von allen möglichen Ängsten gequält. Aber er gesteht sein rücksichtsloses, ungerechtes Handeln und nimmt bereitwillig die angemessene Todesstrafe an.

Nun ist schon tiefe Nacht, und alle sind vom Alkohol angeheitert. Das Gericht wird langsam aufgelöst und Traps vom Henker in ein Nebenzimmer geführt, wo sich alte Folter- und Henkergeräte befinden. Ängstlich, doch bereitwillig und von seiner Schuld überzeugt, geht er seinem Tod entgegen. Jedoch, anstatt auf die Guillotine, legt ihn der Henker in ein Bett. Am folgenden Morgen wischt sich der tüchtige Geschäftsmann den Schlaf aus den Augen, schiebt die Suggestionen und Einsichten des Vorabends beiseite, holt seinen reparierten Studebaker ab und geht wieder seinem Geschäftsleben mit aller Raffinesse nach.

Das Wachrütteln des Gewissens über berufliche Unmoral liegt noch im Bereich der Möglichkeiten, und in diesem Falle hat es auch der verstockteste Geschäfts-

mann eingesehen; doch dauert dieser Zustand im Zeitalter, das durch seine geschwinde Mobilität charakterisiert ist, nur wenige Augenblicke, und dann ist das Ganze wieder vergessen. Dieser Vorfall hätte Traps eine Lehre sein sollen - sicher war er überzeugend genug - Traps nimmt die Lehre nicht an. Aber Dürrenmatt ist Optimist insofern, als er überhaupt ein Lehrstück konstruiert, sowie in der Meinung, dass dieses einen Einfluss auf die Hörer ausübt.

Die weiteren Hörspiele des Dichters streifen verschiedene Gebiete. In dem Unternehmen der Wega (1955) ertönt ein erdenferner Friedensruf; die Handlung ist auf den Planeten Venus und in das Jahr 2245 verschoben worden. Weltraumfahrt und erdenferne Geräusche verleihen dem Werke eine unheimliche Atmosphäre, wenigstens bis man erfährt, dass die Besucher von der Erde eine Atombombe fallen lassen, um den Gegner daran zu hindern, im Eroberungs- und Zerstörungswerk zuzuvorkommen. Drei weitere Hörwerke, Prozess um des Esels Schatten (1951, frei

nach Wieland), Stranitzky und der Nationalheld (1952) sowie Herkules und der Stall des Augias (1954) nehmen in satyrischer Weise die politischen und gesellschaftlichen Ordnungen unter die Lupe, auf sehr ähnliche Weise, wie es in dem bekannten Roman Der Besuch der alten Dame geschieht. Was es unter Menschen an Engherzigkeit und Lieblosigkeit, was es an Parteilichkeit und Korruption, was es an "klassischen Gegensätzen" der Herrschenden und Aufbegehrenden, an Spannung zwischen Parteien und Konfessionen nur geben kann, das hat Dürrenmatt, jeweils in einem "Modellfall" von inhaltstragender Tragikomödie zu einem Plädoyer für die Wahrheit und Gerechtigkeit verarbeitet. Dabei werden Persönlichkeiten eingehend charakterisiert, was dem Autor den Namen eines "psychoanalytisch versierten Dostojewsky-Jüngers" 1) einbrachte.

Der Versuch wurde schon des öfteren unternommen, einige Hörspiele Dürrenmatts auf der Bühne dem Publi-

1) Funk-Korrespondenz des N.D.R.
4. Januar 1961

Nr. 1
S. 12

kum näherzubringen; 1952 wurde in München das Hörspiel Nächtliches Gespräch als Theaterstück unter dem Titel Nächtlicher Besuch aufgeführt. Doch kann Hans Bänziger in einer Betrachtung der Gesamtwerke Dürrenmatts nicht mehr darüber sagen, als dass es "mit mehr oder weniger Erfolg auch für die Bühne benutzt" 1) wurde. Dieses unterstützt nur nochmals die Stellung der Hörspiele dieses Autors im Genre als dramatische Hörspiele.

b) Max Frisch

Ein anderer Dichter und Hörspielautor, der wohl in diesem Zusammenhang genannt werden muss, wohl auch der bekannteste Dramatiker der Nachkriegszeit im deutschen Sprachbereich, ist Max Frisch. Seine Hörspiele wurden ebenfalls grosse Erfolge, besonders das allerwärts und später in anderen Fassungen bekannte Biedermann und die Brandstifter (1955). Form- und inhaltsgemäss gehört es unbedingt

1) Hans Bänziger - Frisch und Dürrenmatt.
Francke Verlag Bern, 1960, S. 164

unter die dramatischen Hörspiele. Gottlieb Biedermann, hart im Geschäftsleben, zeigt sich weich gegenüber zwei Verbrechern, um feuriges Unheil von seinem Hause fernzuhalten. Die bösen Brandstifter nehmen seine angstbegründete Freundlichkeit an, histen sich in seinem Dachboden ein und treffen dort alle Vorbereitungen für die Zerstörung der Ortschaft. Der biedere Minus-Held, obwohl er genau weiss, was das Vorhaben seiner skrupellosen Gäste ist, unternimmt nichts Handfestes, um das drohende Unheil abzuwenden. Eine oberflächliche Moral, die im Grunde aber mehr eine eigennützige Feigheit ist, führt ihn sogar dazu, mit den beiden Brüderschaft zu trinken und ihnen für ihr unheilvolles Vorhaben Streichhölzer auszuliefern. Am Ende hört man nur, wie die beiden Brandstifter den Ort eilends verlassen; hinter ihnen die ganze Ortschaft in einem Donner von Explosionen und Brandgetöse aufgeht - als erstes das Haus von Biedermann. Der Dichter lässt den Verfasser im Hörspiel dazu sagen:

"Sie alle, liebe Hörerinnen und Hörer, kennen Herrn Biedermann, wenn auch vielleicht unter anderem Namen ... Ich habe mit bewusster Absicht eine erfundene Katastrophe gewählt, nämlich den Brand von Seldwyla, um in den geschätzten Hörern keinerlei persönliche Leidenschaft, die uns nur das Vergnügen einer gelassenen und sachlichen Betrachtung verdirbt, das Vergnügen zu erkennen, dass es auch Katastrophen gibt, die nicht hätten stattfinden müssen."

Obwohl Max Frisch das Stück im Untertitel ein "Lehrstück ohne Lehre" nennt, ist doch eine deutliche Lehre dem Hörer vernehmbar: die leutselige Freundlichkeit gegenüber Gangstern und Volksverbrechern ist immer fehl am Platz und ist besonders zu verurteilen, wenn sie aus Gründen persönlicher Vorteile erfolgt.

Wieder sind die dramatischen Züge in diesem Hörspiel nicht zu übersehen, was daraus zu erklären ist, dass der Autor an erster Stelle Dramatiker ist. Der Dialog ist ebenfalls sehr konzentriert auf dialektische Gegenübersetzung, und oft hat der Hörer fast das

Empfinden, als ob er etwas vermisse, weil er diesen realen Vorgang nur mit dem Gehör verfolgen kann. Im Jahre 1958 hat Max Frisch das schon bekannte Hörspiel zu einem Drama gründlich umgearbeitet: der Ansager wurde ein antiker Chor (Männer der Feuerwehr), und zum Schluss folgte ein ziemlich abstruser "Epilog in der Hölle". Doch erwies es sich auch in der neuen Fassung als ein bemerkenswerter Erfolg. - Dieses widerspricht jedoch auf keinen Fall einer früheren Feststellung, da der Autor den Inhalt für das zweite Medium neu und gründlich überarbeitet hat.

Der Dichter Frisch hat auch ein Experiment in der anderen Richtung unternommen, indem er sein im Jahre 1946 verfasstes Drama Santa Cruz dann 1959 zu einem Hörspiel selbst überarbeitet hat. Ein gewisser Erfolg wurde auch dieser Neufassung zuteil, jedoch ein bedeutendes Hörwerk wurde es auf keinen Fall. In dieser Zeit, in der Autoren so oft dazu neigen, ihre Werke aus finanziellen Gründen in verschiedenen Fassungen zu verlegen, sollte man vielleicht auf einen Hinweis von Hans Bänninger achten:

"dass jede Werkgattung ihren besonderen Gesetzen untersteht und dass es eben fraglich ist, ob eine als Erzählung konzipierte Dichtung nun auch plötzlich dramatischen Formen gehorchen kann." 1)

Man tausche dabei nur "Erzählung" und "dramatisch" durch "Drama" und "hörspielhaft" aus. Denn wenn das Dichten wirklich eine Kunst ist und künstlerische Begabung notwendig ist, um einem Inhalt die stilgerechte Form zu geben, dann kann es für jedes Dichterwerk nur eine gelungene Formulierung geben.

1) Hans Bänninger - Bühnenstück und Hörspiel
Volksverlag Elgg (Kt. Zürich) S. 6

VI. DAS EPISCHE HÖRSPIEL

Die Form des epischen Kunstwerks ist aus der Ur-situation des Erzählens abzuleiten, was nach Wolfgang Kayser bedeutet, "dass ein Vorgängliches da ist, das erzählt wird, dass ein Publikum da ist, dem erzählt wird, und dass ein Erzähler da ist, der zwischen beiden gewissermassen vermittelt".¹⁾

Diese Abgrenzung des Epischen lässt auch den berechtigten Anspruch erheben, dass das Hörspiel aus seinem Wesen eine epische Kunst ist, denn alle drei Wesenszüge lassen sich in Hörspielen nachweisen.

Ein anziehender Vorgang, der dargebracht, beziehungsweise (wenigstens zum Teil) erzählt wird, ist Grundbedingung für Hörspiele. Das zuhörende Publikum bilden die Tausende von Hörern an ihren Rundfunkempfängern. Und die häufigen einleitenden und exponierenden Sprechertexte, von einem ausserhalb des Inhalts stehenden "Erzähler" geführt, der sich aber auch gelegentlich in den Vorgang des Spieles mischt,

1) Wolfgang Kayser - Das sprachliche Kunstwerk
Francke Verlag, Bern (6. Auflage) 1960,
S. 201

bilden die dritte epische Bedingung. Viel auffälliger ist die Tatsache, dass im Hörspiel wie in der epischen Kunst der gesamte Handlungsablauf allein aus dem Wort hervorgehen muss. Beim Hörspiel trifft dieses sogar noch mehr zu als im Roman, denn die Figuren müssen durch das reine, Bilder-hervorrufende Wort nicht nur ihre Handlung schildern, sondern auch sich selbst, ihre Gesprächspartner und ihre Umwelt in der Phantasie des Hörers zum Leben erwecken. Und wenn der Dialog eine dramatische Eigenschaft des Hörspiels bildet, dann ist der Monolog, besonders der im modernen Roman so hochentwickelte und die für ihn geradezu typische Form des "inneren Monologs" ein Beispiel stilreiner epischer Mittel, die verwendet werden, um einen inneren Abstand zum Geschehen herbeizuführen und das eigene Erleben als etwas Vergangenes darzustellen. Es nimmt deshalb kein Wunder, wenn einige Theoretiker das Hörspiel als episches Kunstwerk charakterisieren. So sehr diese Eigenschaften auch auf episches Kunstwerk schliessen lassen, so ist doch, schon allein

von der äusseren Form, ^{her} ausser Zweifel, dass das Hörspiel keine reine Epik sein kann. Die Art, in der ein Hörspiel dem Publikum dargebracht wird, macht hauptsächlich diesen Unterschied des rein hörspielhaften ~~aus~~. Man bedenke, dass ein Hörspiel nicht entsteht in dem Augenblick, in dem es von dem Autor verfasst wird - wie es im Roman ist; noch viel weniger, wenn es vom Rundfunkstudio aufgenommen wird - wie dies im Theater der Fall ist; sondern erst in dem Moment, wo Worte und Geräusche aus dem Rundfunkapparat herausklingen und sich in der Phantasie des Hörers zu einem Inhalt und einer neuen Entität entfalten. Nicht das rezitierte Wort macht ein Hörspiel. Auch versuchen die Personen im Rundfunkstudio nicht, die betreffenden Figuren darzustellen; ja, es wird überhaupt nichts dargestellt oder imitiert. In dem werdenden Hörspiel sind nur Stimmen, die aber aus sich leben und die Stimmen der erdichteten Figuren selbst sind. Folglich ist auch die Rolle des Zuhörers nicht die eines Abseitsstehenden, sondern die eines Teilnehmenden, wenigstens insofern, als er selbst sich in un-

mittelbarer Nähe zum ganzen Vorgehen befindet und es selbst miterlebt. Dazu eine Erläuterung von Dr. Schwitzke:

"Die "Bühne" des Hörspiels ist weder im Sende-
saal zu suchen, noch im schwingenden Äther,
noch im Lautsprecher... Sie ist auch nicht,
wie bei stereophoner Scene, im Zimmer des
Zuhörers, ein paar Meter vor ihm. Sondern
wie schon gesagt: beim Hörspiel befindet
sich der Zuhörer mitten unter den Akteuren;
oder man kann mit gleichem Recht formulie-
ren: die Akteure sind mitten im Zuhörer."

Und in welchem Augenblick wird diese "Bühne" "sicht-
bar"?:

"Sie wird "sichtbar" nur an einem Punkt von
geradezu mathematischer Winzigkeit, aber
äusserster Empfindlichkeit: nämlich da,
wo Herz und Phantasie des Lauschenden sich
berühren und durch die Bilder weckende
Kraft des Wortes zu spontanen schöpferi-
schen Reaktionen veranlasst werden." 1)

Hier erst entsteht das eigentliche Hörspiel. Man nennt
deshalb nur diejenigen Werke "Hörspiele", die das
Hörspielhafte erfasst haben, nämlich das, was sich

1) Heinz Schwitzke - Sprich, Damit Ich Dich Sehe
Paul List Verlag, München, 1960, S. 18

auf der geschilderten Bühne von selbst zu einem gelungenen Werk entfaltet.

Dies kann auf verschiedene Art und Weise geschehen. Das dramatische Hörspiel wirkt mit dramatischen Mitteln. Das epische Hörspiel erzielt den gleichen Grad von Erfolg mit epischen Mitteln.

a) Wolfgang Hildesheimer

Ein Beispiel epischer Hörspielkunst ist Begegnung im Balkanexpress von Wolfgang Hildesheimer. Der erste stark epische Zug in diesem Werk ist die einleitende autobiographische Schilderung der Hauptperson, Robert Guiscard. Er ist hier der "Erzähler", der eine interessante Episode aus seinem vielseitigen Leben humorvoll und liebevoll lebendig werden lässt. Das Hörspiel beginnt mit seiner verblüffenden Erklärung:

"Ich heiße Robert Guiscard und bin Kunstfälscher. Aber keiner von diesen kleinen Wald- und Wiesenfälschern, die sich einen langen Abschnitt der Kunstgeschichte vornehmen und ihn auswendig lernen. Nein, - ich

habe die Mona Lisa gefälscht - ja, die Mona Lisa im Pariser Louvre ist von mir; vor allem aber habe ich einem Staat einen Nationalmaler gegeben. Von dieser Episode, einer der schönsten in meinem Leben, möchte ich Ihnen erzählen."

Darauf folgen weitere, ebenso frappierende Erläuterungen zu seiner Charakteranalyse; nicht aus den gewöhnlichen Gründen betreibt er dieses Gewerbe, nicht des Ruhmes wegen oder aus Liebe zur Kunst, sondern allein um den Lebensunterhalt zu fristen, während er ein inhaltsreiches Leben führt und seinen künstlerischen Interessen nachgeht. Mit einem gewissen Idealismus und viel Talent ist Guiscard im Stande, nicht nur die Mona Lisa, sondern auch andere Gemälde bekannter Maler wie Rembrandt, Holbein, Goya und Rubens "nachzuempfinden" und anzufertigen, dann zu guten Preisen abzusetzen. Dieses Geschäft führt ihn zur "Hochsaison" nach Kairo, wo korpulente Maharadschas und Nabobs (die ihr Badewasser für Platinbarren an die Mitglieder ihrer religiösen Sekten verkaufen) Riesenpreise für farbenreiche Rubens-Akte zahlen. Doch befriedigt dies den

Künstler auf die Dauer nicht, denn er ist ein Idealist und meint: "es verstehe sich, dass dieses geistige Klima nicht dazu angetan war, mich meine künstlerischen Ambitionen verwirklichen zu lassen, und so beschloss ich, dieses Land wieder zu verlassen."

Inzwischen ist der Erzähler zwischen den sprechenden und handelnden Gestalten als Teilnehmender untergetaucht, um nur noch von Zeit zu Zeit bei Übergängen auf neue Szenen als Erzähler aufzutreten. Er ist der ideale Rhapsode, der seine Geschichte aus sich selbst leben lässt und nur als allwissender Beobachter auftritt, um dem Zuhörer über schwierige Sprünge hinwegzuhelfen.

Ähnlich einem neuzeitlichen Münchhausen besteigt Robert Guiscard zunächst den Orient-Express, um weiteren Abenteuern zu begegnen. Er macht die Bekanntschaft einer reizenden Spionin, wird von Bahnangestellten aller seiner Habe beraubt, betrügt seinerseits durch Bestechung und Verkleidung; endlich landet er als armer Strassenmaler im Süd-Ost-Europäischen Staate Procegovina, wo er sich

bald die Gunst des Präsidenten und Fürsten, später sogar die der Kunsthändler als Maler zu erwerben weiss. Doch ist es nicht der Maler Guiscard, der als Nationalmaler des kleinen Landes gefeiert wird und dessen Werke internationales Aufsehen erregen, sondern der mittelalterliche Ajax Mazyrka, den Guiscard frei erfunden hat und dessen sogenannte "Funde" er alles selbst angefertigt und mit Hilfe der Regierung als echte Werke des alten Künstlers veröffentlicht hat.

Die absichtliche Täuschung überzeugt vollständig, bis der Fälscher Guiscard eines Tages von einem anderen Betrüger aufgespürt und erpresst wird, was ihn eiligst dazu veranlasst, mit seiner reizenden Spionin das Land heimlich zu verlassen, um weiteren Erlebnissen nachzugehen.

Der geniale und lebenswürdige Fälscher schliesst hier die Erzählung und verabschiedet sich von seinen Zuhörern mit:

"Und das ist das Ende dieser Episode, einer der abenteuerlichsten meines Lebens...Ich habe seitdem noch viel gefälscht. Ich werde

nicht verraten, was es ist, denn ich möchte nicht das Wesen der Kunstbetrachtung untergraben. Ebensowenig werde ich verraten, wo ich im Augenblick bin, oder wie ich in Wirklichkeit heisse. Für Sie, verehrte Hörer, bleibe ich

Robert Guiscard"

Die epischen Züge in diesem Hörspiel sind sehr auffällig. Von Anfang bis Ende ist der Zuhörer eines Rhapsoden gewahr, der durch lebenswürdige Betrugereien und künstlerisches Hochstaplertum alle einwiegen und verzüglich unterhalten kann. Die satyrischen Anspielungen auf Kunst, Nationalität, und Politik sind dabei nicht schneidend im Sinne der Sozialkritik, sondern vielmehr als treffender Humor gedacht. Schliesslich bleibt Guiscard doch weiter ein unheilbarer Betrüger, doch dadurch nichtsdestoweniger sympathisch. Während des ganzen Verlaufes bleibt die übertriebene Erzählung durch einen leichten Humor geschmackvoll und unterhaltsam.

Das Stück würde als Erzählung bei Lesern bestimmt auch Anklang finden, wurde auch später vom Dichter selbst zu einem Roman verarbeitet. Doch bleibt zu

sagen, dass es als Hörspiel viel persönlicher und überzeugender wirkt. Hier vernimmt der Zuhörer den Vorgang nicht nur aus dem Munde des Erzählers, sondern erlebt zusätzlich die wechselseitigen Gespräche auf eine direkte Art des Miterlebens. Er hört die schalkhafte Stimme des Betrügers und ist ihm dadurch noch mehr zugetan. Und schliesslich, die persönliche Anrede zu Beginn und Ende gibt dem Märchenhaften in dieser Erzählung eine neuzeitliche Note, die sich im Rundfunk noch besonders vorteilhaft auswirkt. Somit wird in diesem Hörwerk die Kunst des Epikers, des unterhaltsamen und mitreissenden Erzählens, gewissermassen perfektioniert, indem alte Kunst und neue Mittel verbunden werden, aber auch andererseits, indem der Inhaltsvorgang dem Vernehmenden sehr nahe heranrückt und doch nur in der Phantasie miterlebt werden kann.

Das Hörspiel "Begegnung im Balkanexpress" steht hier repräsentativ für eine gewisse Richtung der Hörspiel-dichtung sowie für Wolfgang Hildesheimer! Der Autor ist durch einige Kurzgeschichten und einen Roman, sowie durch eine Anzahl Hörwerke bekannt geworden.

Zu seinen erfolgreichsten Hörspielen zählen ausser dem genannten noch "Prinzessin Turandot", wofür er den Hörspielpreis der Kriegsblinden für das Jahr 1954 erhielt, und das in mehrere Sprachen übersetzte "Das Opfer Helena". In all seinem Schaffen prädominiert die leichte Erzählkunst, gewürzt durch einen spielenden Humor, was den Regisseur Gerd Westphal zu sagen veranlasst:

"Zum Glück ist Hildesheimer ein echter Komödienautor, vielleicht der einzige echte Komödienautor, den wir unter den deutschen Hörspiel-dichtern haben. So sind seine Wahrheiten auch Wahrheiten eines heiteren Ernstes, seine Figuren Leute mit Sinn für Komik, auch gegen sich selber, seine Dialoge nie von zähflüssigem Tiefsinn aufgehalten, sondern mit Grazie über alle Tiefen und Untiefen hinwegbalanciert." 1)

b) Heinrich Böll

Ein anderer Epiker im Bereich der Hörspieldichtung wäre noch zu nennen, und zwar einer, der in der

1) Gerd Westphal - Begegnung im Balkanexpress (Nachwort)
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1956 S.30

Literatur der Nachkriegszeit besonders hervorsteicht, nämlich Heinrich Böll. Ohne Zweifel hat der Dichter Böll durch eine Anzahl aufsehenerregender Romane und Kurzgeschichten die Bewertung der Literaturkritiker verdient: er "steht an der Spitze der wenigen jüngeren deutschen Erzähler, die breite internationale Wirkung gewinnen konnten." 1) Doch wird ihm andererseits von gleicher Seite immer wieder vorgehalten, dass ihm "der Durchbruch zur ... phantasiegeborenen schöpferischen Einbildungskraft" 2) fehle, der ihn über Kriegserlebnis und die Schuld des Krieges am Menschen hinweg 3) in weitere Sphären führen würde.

Was Heinrich Böll in seinen bisherigen Romanen vermissen lässt, kann aber in seinen Hörspielen deutlich gefunden werden. Es tritt daraus klar der vielseitige, unterhaltsame Erzähler hervor, der mit dichterischer

-
- 1) Fritz Martini - Deutsche Literaturgeschichte
Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 1960, S. 607
 - 2) Hermann Friedmann und Otto Mann (Herausgeber) -
Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert
Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg, 1961, S. 91
Bernhard Rang - Die deutsche Epik des 20. Jahrhundert
 - 3) Paul Fechter - Geschichte der deutschen Literatur 2.
Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1960, S. 368

terischer Imagination den Zuhörer entzücken kann. Auf tiefsinnige Lyrik und vordergründige Symbolik wird dabei verzichtet, und eine gute Story wird spannend erzählt - die dabei dennoch den Anspruch erheben darf, mehr als bloss Unterhaltung zu sein. Die Rundfunkarbeiten des Dichters sind jenem Zwischenbereich des Erzählers zugehörig, zwischen sachlicher Reportage und Traumspiel, wobei bildreiche Monologe Hauptträger der Handlung sind.

In seinem Hörspiel "Die Spurlosen" verbindet Böll mit der Tradition des englischen Kriminalromans vom edlen Räuber oder psychologisch gerechtfertigten Verbrecher; der Anfang ist sogar sehr ähnlich einem "Krimi", mit Räuber, Auto, Pistole und einem entführten Priester. Der Geistliche soll einer Sterbenden der Räubergruppe behilflich sein und hat, während der folgenden zwei Tage, Gelegenheit, einiges über den Wohnort sowie die Beweggründe der Gruppe zu erfahren. Als die Einbrecher endlich mit ihrer Beute abreisen, verpflichtet sich der mitfühlende Priester zur Verschwiegenheit. Das Gesetz des Staates sowie das der Kirche verlangt nun von ihm, dass er seine neuen Freunde verrät, eine Stimme jedoch, die lauter ist als mensch-

liches Gesetz, spricht aus ihm: "Ich schweige".

Ein ähnliches Thema kommt auch in dem Hörspiele "Der Mönch und der Räuber" vor, wo ein Abt, der wie ein Heiliger verehrt wird, einen Menschen sucht, der ihm ähnlich ist, und am Ende einen Räuber findet. In dem ersten Teil dieser Geschichten wird jeweils eine spannende Story begonnen, die den Hörer an seinen Rundfunkapparat fesselt, und später mischt sich erst die sinnreiche Pointe dazwischen. Andere Hörspiele von diesem Autor, wie "Bilanz" und "Ein Tag wie sonst" handeln von den verbindenden Elementen zwischen Mann und Frau anhand ^{von} Erlebnissen der einzelnen Ehepartner. Noch andere handeln von der Einsamkeit des einzelnen Menschen in unserer Gesellschaft.

Charakteristisch für Hörspiele von Heinrich Böll, und was ihnen zugleich eine stark epische Eigenschaft verleiht, ist der spannende Stil, in dem die Werke dem Hörer dargebracht werden. Wie schon gesagt, ist Böll ein grosser Romanschreiber unserer Zeit, und gerade darauf ist sein ausgeprägter Stil zurückzuführen, nämlich dass "er als Dichter kaum umzuformen braucht von

seiner Romanprosa zum Hörspiel, weil das Wort in seiner ganzen Kraft zur Wirkung kommt und danach erst das funkische Raffinement." 1)

Aus der Besprechung des epischen Hörspiels geht wohl hervor, dass diese Art Rundfunksendung im Vergleich zum tiefsinnigen dramatischen und zum verschleierten lyrischen Hörspiel eine bestimmte Rolle einnimmt. Es ist leicht fassbar und spannend zu verfolgen. In einem grösseren Masse als die anderen richtet es sich somit an diejenigen Hörer, die für ihre Abendstunde früher einen interessanten Roman ergriffen hätten. Nicht dass es imstande sei, den Roman als literarische Gattung und Unterhaltungsmittel zu ersetzen, aber das epische Hörspiel, aus seinem Wesen sowie aus der Stellung seiner Dichter, ist ein bewusster Versuch, mit neuzeitlichen Mitteln einen alten Bedarf zu erfüllen. Als solches muss es für seine Zeit als ein unbedingter Erfolg gelten.

1) Jürgen Möller - Dichter und Hörspiel
in Rundfunk und Fernsehen, Heft III, Jg. 1/1953,
herausgegeben vom Hans-Bredow-Institut,
Univ. Hamburg S. 92

VII. DAS LYRISCHE HÖRSPIEL

Der dramatisch bewegte Dialog, eine unmittelbar gegenwärtige Handlungstragend; aber auch übergehend in einen inneren Monolog und eine innere, fortlaufende Handlung, oft von einem "Erzähler" vermittelt - darin sind die hauptsächlichsten dramatischen und epischen Züge des Hörspiels festgelegt. Es bleibt aber noch ein anderes Element übrig, das von diesen Gattungsbegriffen nicht gedeckt werden kann; etwas, das für das Hörspiel der Gegenwart noch viel unentbehrlicher ist als die genannten Charakteristiken und es eigentlich erst zu einem selbständigen Genre gestaltet; zumal Drama und Epik formgemäss einem Hörwerk schon nahekommen.

Greift man auf die Hörspiele der zwanziger und dreissiger Jahre zurück, sogar auf die besten dieser Zeit, so wird man sehr davon beeindruckt, dass die für den Rundfunk geschriebenen Werke jener Jahre sich ausschliesslich auf die dramatischen und epischen Mittel und Effekte beschränken. Die

Thematik ist sehr realistisch und die Darbietung eine, wie man sie in Dramen und Romanen jener Zeit häufig findet. Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass die bekannten Hörspielautoren ohne Ausnahme junge Dramatiker und Prosa-Schriftsteller waren. Es ist auch da schon mit der Zeit eine wandelbare Tendenz vom dramatischen zum erzählenden Hörspiel zu bemerken.

Obwohl die Einflüsse noch stark im Hörspiel unserer Zeit vertreten sind, macht sich seit Kriegsende eine neue Entwicklung stark bemerkbar, die auf lyrische und subjektive Ausdrucksformen beruht, von Lyrikern getragen wird, und deswegen die "lyrische" genannt werden soll. Gerade diese Richtung hat die Grundeigenschaft des hörspielhaften für unsere Zeit ergriffen und bietet die reichsten Möglichkeiten für die Entfaltung des Hörspiels zu einem beachtenswerten Beitrag zur Literatur der Gegenwart.

Das lyrische Element ist auch dem Wesen des Hörspiels eigen. Wir greifen hier zurück auf die eigentliche Aufführung eines solchen "Spieles":

es wird darin nicht etwas vorgeführt oder erzählt, sondern der Vorgang entwickelt sich im Innern des Zuhörers auf Grund der bildhaften Anregungen. Es besteht also keine gegenüberstehende und auf das "ich" wirkende Gegenständlichkeit oder Objektivität. Die Anregungen sind dabei nur zarte Bilder, die der Hörer gefühlvoll aufnimmt und als die seinigen zu einem fortlaufenden Vorgang ausarbeitet. Dabei muss wieder das Belehrende oder Erläuternde in den Hintergrund treten, weil es die eigene bildende Phantasie stören würde; ja, die bewusste Gegenwart eines Dichters oder anleitenden Geistes muss sogar wegfallen - besser gesagt, des Dichters Anleitung muss sich mit der empfangenden Phantasie völlig verschmelzen, so dass der ganze Verlauf eine gestimmte poetische Innerlichkeit ergibt. Eine dichterlose Innerlichkeit ist dies dann, wie wir sie beim Lesen von "Über allen Gipfeln ist Ruh" empfinden, wo wir uns eines Dichters, vielleicht sogar eines Dichterwortes, völlig unbewusst sind und die geistreichen Bilder als die

unsrigen aus dem eigenen Innersten entspringen, die Dichterworte dazu nur eine Anregung sind, die sich mit unseren Gedanken fast unbemerktbar vermählt.

Der Inhalt eines Hörspiels muss folglich nicht ein eigener belehrender sein, auch keine fortlaufende epische Erzählung, sondern kann auch aus klangreichen poetischen Worten sich zusammensetzen, die im Innern des Hörers einen Widerhall suchen. Hierbei würde ein wirklichkeitsgetreuer Inhalt im Sinne des Naturalismus, sogar ein nüchtern objektiver, leicht verständlicher Inhalt wegfallen. Was die lyrischen Hörspiele also anstreben, wie es auch in der neuzeitlichen Lyrik zu bemerken ist, ist im Grenzgebiet zwischen dem Realistischen, leicht Verständlichen, und dem Wirklichkeitsfremden einherzuwandeln, um somit dem Hörer mehr Raum für eigene Einbildung zu überlassen. Ein anderer Zweck, der noch mit dieser Art von Verschleierung erlangt wird, ist, dass der Hörer in eine art wirklichkeitsfremde Traumwelt versetzt wird, wo er, ohne an objektive Wirk-

lichkeit gebunden zu sein, der musischen Anleitung rücksichtslos und ohne Vorbehalt ins Unendliche folgen kann.

Um diese wirklichkeitsfremde Atmosphäre herbeizuzaubern, macht Günter Eich, der bedeutendste der lyrischen Hörspielautoren, häufigen Gebrauch von dem Wort "Traum" und von Traumsituationen. Sein schon 1951 urgesendetes und in dieser Richtung bahnbrechendes Hörspiel hiess "Träume"; der Sammelband seiner ersten in Buchform veröffentlichten Hörspiele hiess "Träume"; und einleitende Traumsituationen machen sich in fast allen seinen Werken für den Rundfunk bemerkbar. Die einleitende Traumsituation ist ein "Kafka-scher" Augenblick der Ohnmacht oder Geistesabwesenheit des Helden; ein Moment, in dem der Mensch sich, ohne sein Zutun, in eine andere Welt versetzt findet. So findet sich die reiche Amerikanerin Ellen Harland, in dem Hörspiel "Die Andere und ich", beim Baden an der italienischen Küste, in einem Augenblick höchster Todesgefahr, in eine arme italienische Fischersfrau verwandelt,

und erlebt fortan vierzig Jahre lang deren Leben. Es handelt sich hier aber keinesfalls um ein Wunder Gottes, sondern um einen sonderbaren Augenblick im Leben, in dem man ein ganzes Menschenleben miterleben kann. Der Abbruch mit der Realität der gleichmässig dahinfließenden Zeit bewirkt aber eine höchst traumhafte Situation bei dem Zuhörer.

Im ersten der genannten Träume wird dieser Zustand auf ganz andere Weise erzielt. Hier wird zu Beginn angesagt, dass das Folgende ein Traum sei, und sogar ein schlechter. Dann vernimmt man, wie eine Familie, bestehend aus Urgrosseltern, Grosseltern, Eltern, Kindern und Kindeskindern, in einem stockdunklen, abgeriegelten und ewig dahinrollenden Güterwagen auf Reisen ist. Nichts wissen die Reisenden von den Dingen draussen; ihre Welt ist das Innere des Wagens, begrenzt durch die Holzplanken. Nur der "Uralte" kann noch in einer Anwandlung von Erinnerung wie von einem Mythos von der Nacht berichten, in der er und seine Frau von etwas, was man "Polizei" nannte, abgeholt wurden, und dass draussen gelbe Blumen

wuchsen; während die anderen dieses alles märchenhaft und ungläublich empfinden. "Es gibt keine andere Welt ausser dieser hier", wendet der Enkel ein in einer Empörung gegen diese Träumerei. Die Tatsache, dass hier die Erinnerungen an die bekannte Welt als phantastisch und traumhaft empfunden werden, lässt diesen Vorgang wie einen Traum vor dem Hörer ablaufen.

Diese Traumsituationen wiederholen sich noch in anderen Bildern. In "Geh nicht nach El Kuwehd" wird fast ein ganzes Leben mit all seinen Tiefpunkten im Traum vorerlebt, hinterher entscheidet sich der Betreffende doch, diesen schwierigen Weg einzuschlagen. Und noch in einem anderen Falle spielt ein Gegenspiel zum eigenen Leben sich im Traum der Beteiligten ab, nämlich wenn Gabrielke und der Grossvater sich die Geschichte von den "Mädchen aus Viterbo" vorträumen und ausmalen.

Für den Hörer wird hier also eine neue Realistik geschaffen, die in sich folgerichtig und natürlich ist, wenn nur der Sprung in die Ausgangs-

situation gemacht wird. Die Anleitung des Dichterwerkes liesse sich anhand eines Gedichtes von Eich verständlich machen. Das Gedicht "Wo ich wohne" fordert vom Leser auch gerade diesen Ansatz, um überhaupt für ihn etwas auszusagen. Es beginnt mit:

Als ich das Fenster öffnete,
schwammen Fische ins Zimmer,
Heringe. Es schien
eben ein Schwarm vorüberzuziehen.
Auch zwischen den Birnbäumen spielten sie.
Die meisten aber
hielten sich noch im Wald,
über den Schonungen und den Kiesgruben.

Eine folgerichtige und einheitliche Interpretation dieses Verses wäre absurd; das Ganze ist vielmehr ein Bild, ein Traumbild, das der Dichter in unserer Phantasie aufzuerwecken sucht. Wenn der Leser sich in diese Situation einmal versetzen kann, dann erst kann der Schluss des Gedichtes mit seinem tieferen hinweisenden Sinn (der nicht mit der Interpretation, sondern mit dem Bild des Vorhergehenden verbunden ist) im zweiten Vers folgen:

Sie sind lästig. Lästiger aber sind noch
die Matrosen
(auch höhere Ränge, Steuerleute, Kapitäne),
die vielfach ans offene Fenster kommen
und um Feuer bitten für ihren schlechten Tabak.

Ich will ausziehen. 1)

Wenigstens die Art und Form dieses Gedichtes kann
für die Hörspiele von Günter Eich in etwa re-
präsentativ stehen. Der hier im Traum auftreten-
de Mensch tritt gleichsam aus sich und seinem bis-
herigen normalen Leben heraus, wird aus der trüge-
rischen Sicherheit, in der er zu leben wähnt, auf-
gerüttelt und von etwas, das von draussen kommt,
angerührt - auf eine hintergründige und geheim-
nisvolle Weise angesprochen. Wie ein Blitz zuckt
ein Wissen in ihm auf. Von diesem Blitz getroffen,
gerät der Mensch in Bewegung, wird der umliegenden
Gefahren gewahr, stellt alle bisherigen Werte in
Frage, denkt und handelt anders als vorher, er geht

1) Günter Eich - Botschaften des Regens
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1961
S. 31

gleichsam mit seinem neuen Wissen auf die Reise,
auf seine Lebensreise.

Hiermit wäre schon eine Einleitung zu Eichs
hörspielerischen sowie lyrischen Werken gegeben.
Es folgt nun eine Besprechung des Autors ersten
und im Bereich der lyrischen Hörspieldichtung
bahnbrechenden Werkes.

In dem zwischen 1947 und 1950 geschriebenen Hör-
spiel "Träume" geschieht viel, aber es gibt keine
durchlaufende Handlung. Vielmehr stehen fünf
Träume nebeneinander, und diese szenische Rei-
hung entspricht der echten Traumsituation. Vor
jedem Traum berichtet sachlich ein Sprecher von
wem, wann und an welchem Ort geträumt wurde.

Den ersten träumt ein Schlossermeister aus Hin-
terpommern, den zweiten die ältliche Tochter ei-
nes Reishändlers aus Tientsin, den dritten ein
Automechaniker aus Australien, den vierten ein
Kartenzeichner aus Moskau und den fünften eine
Hausfrau aus New York. Diese Träumenden sind
Alltagsmenschen unserer Tage; ihre Träume nicht
gerade Alltagserlebnisse, doch mögliche Träume, die
für jeden Hörer eine eingehende Lektüre innehaben.

Vor den vier ersten Träumen und nach der Traumfolge werden Verse gesprochen. Sie bilden jeweils die Brücke zwischen den Szenen, leiten sie ein, oder tragen zur Deutung bei. Tiefer an Gehalt und dichter in der Form sind die Verse vor dem ersten und nach dem letzten Traum. Im Einleitungsgedicht wendet sich der Dichter in bündiger Aussage an den Hörer selbst: "Alles, was geschieht, geht dich an". Aufsehererregend und unbequem wie diese ist auch die andere Behauptung: "Es gibt kein reines Glück mehr - (gab es das jemals?)" Weiterhin zweifelt der Dichter an der "Güte des Schlafes, in dem wir uns alle wiegen". Er zweifelt an der Berechtigung des guten Gewissens und verweist auf das Leid der Welt:

Sieh, was es gibt: Gefängnis und Folterung,
Blindheit und Lähmung, Tod in vieler Gestalt,
den körperlosen Schmerz und die Angst, die das
Leben meint.

Die Angst - das Grundthema der Dichtung, ist hiermit schon gegeben. Aber nicht das zufällige, an den bestimmten Anlass gebundene Erschrecken ist gemeint, sondern die Angst überhaupt, die uns

die Stimme Gottés fürchten lässt, eine Angst vor der Gegenwart und der Zukunft, vor menschlicher und übermenschlicher Macht, eine Angst und eine Warnung vor dem, was morgen unserer warten kann.

Der Dichter geht bei jedem Traum von einer konkreten Angst aus, um sie dann zur Angst schlecht-hin zu erheben, zur "Angst, die das Leben meint". Im ersten Traum werden aus ihrer Heimat vertriebene Familien seit unvorstellbar langer Zeit zu Zielen gerollt, die sie weder kennen noch wünschen, die es vielleicht gar nicht gibt. Diese Angst der Vertriebenen ist eine sehr reelle in unserem Zeitalter. Aber hier ist mehr als Sozial- und Zeitkritik; es wird vielmehr ein Symbol gesetzt. Die im dunkeln Waggon zu dunklen Zielen rollende Familie befindet sich auf einer schrecklichen, eingleisigen Lebensfahrt, wobei den Insassen das Zeitgefühl bereits verlorengegangen ist. Der Enkel, ein nüchterner junger Mensch, leugnet, dass es ein Leben ausserhalb des Waggons gebe und gegeben habe: "Das hier ist unsere Welt, in der

leben wir". Wären nicht die beiden "Uralten" mit ihren Erinnerungen, an denen sie die Gegenwart noch gelegentlich messen und durch die sie die Jüngeren unsicher machen, so käme der Enkel gar nicht darauf, den alten Leuten zu sagen: "Ich bin sicher, dass draussen nichts anderes ist als die gleichen dunklen Räume, die sich durch die Finsternis bewegen!" Nur aus dem Gespräch der Urgrosseltern erfährt diese eingeschlossene Familie, dass sie überhaupt noch eine andere Vergangenheit hat, sonst leben sie beziehungslos und sinnlos im immer rollenden Kerker. Da öffnet ein Zufall, ein Loch in der Wagenwand, die Verbindung nach draussen. Der Alte sieht: Berg, Wald, und Blumen sind geblieben; aber die Menschen sind andere geworden. "Es ist nicht wie früher." Die bisher tröstenden Erinnerungen werden dem Uralten zur Qual. Zugleich entdeckt der Enkel, dass der Waggon immer schneller rollt. Sie ahnen alle ein schreckliches Unglück, schreien um Hilfe - aber wer sollte helfen?

Ein durchziehender Gedanke durch alle Träume ist eben, dass Gott teilnahmslos am menschlichen Schicksal vorbeisieht, während der "Feind" eine unangreifbare, anonyme Macht ist, gegen die sich niemand wehren kann. Im ersten Traum ist diese Macht eine dunkle Kraft, die schimmeliges Brot in den Waggon schiebt und Herr über Tempo und Ziel der Fahrt bleibt.

Im zweiten Traum ist irgendeine bestialische Macht vorhanden, die eine Lebensordnung eingeführt hat, in der ein Kind von gefühllosen Eltern verkauft und von einem lebensdürstigen Egoisten geschlachtet und verzehrt wird. Der Ausgangsgedanke dieses Traumes ist wohl die Legende vom armen Heinrich, nur dass hier alle menschlichen Gefühle so vollkommen getötet sind, dass die Frage nach einer helfenden Macht gar nicht mehr gestellt wird.

Der dritte Traum schliesst wieder als ratlose Frage. Wieder wird von einer Erfahrung ausgegangen, die Menschen unserer Zeit durchlitten haben und immer neu fürchten müssen: In der "Stunde X"

naht der Schritt eines fremden, unabwendbaren "Feindes". Er naht dem Hause, in dem eine Familie gerade fröhlich feiert. Die Nachbarin hat ihn zuerst gesehen; sie warnt, und jetzt hören auch die Kinder den schweren Schritt und das Einstürzen des Törs vor dieser unaufhaltsamen Macht. Ausgestossen aus ihrem Heim irrt die Familie ziellos umher; aber niemand wagt, ihnen eine Herberge anzubieten, denn jeder fürchtet gleichsam den "Feind", der Augen hat "Als wäre er blind". Nur eins ist den Vertriebenen geblieben, die kleine Elsie hat ihre Puppe gerettet, weil sie sie doch liebt. Auch die Eltern trösten sich jetzt: Wir haben die Kinder, die wir lieben, behalten dürfen. Aber dann wird eine furchtbare Logik offenbar: Weil Elsie aus Liebe die Puppe mitnahm, sind sie alle schuldig und verstossen. Die Liebe also, die Voraussetzung für Menschlichkeit und unser Dasein überhaupt, wird zur Schuld; somit in ihr Gegenteil umgewertet und ihr Verlust in der grösseren Allgemeinheit damit klar. Die Zerstörung der Liebe oder die Unfähigkeit zur Liebe, wie sie schon der zweite Traum grässlich zeigt, haben alles Unheil in unsere Welt gebracht.

Im vierten Traum wird die Frage nach dem Glück gestellt. Zwei junge Forscher suchen auf einer wissenschaftlichen Expedition das Glück mitten im afrikanischen Urwald. (Vielleicht träumt nicht zufällig der Kartenzeichner aus Moskau diesen Traum vom Glück.) Fanatischer Fortschritts-optimismus und blinde Wissenschaftsgläubigkeit scheitern hier, als der eingeborene Koch den Forschern eine Wurzel ins Essen mischt, die beiden das Gedächtnis nimmt. Der Mensch, allein im Reich der Primitiven, scheitert: der eine flieht blindlings in den Dschungel, der andere ergibt sich einem dumpfen Schlaf. "Schlaf ist Glück", sind seine letzten Worte. Hier ist das Glück vollends demaskiert: schlafen, vergessen können; sich an das bequeme Überkommene halten, das ist schon Glück. Der verlassene Forscher ist schon zufrieden, wenn er nur die Trommel weiterdröhnen hört; so waren im ersten Traum die Leute im Waggon schon glücklich, wenn die Räder stetig rollten und sie ihr schimmliges Brot bekamen. So scharren sich alle ihr Häufchen Scheinglück zusammen, wie im fünften Traum die junge Frau aus

New York, in deren hübsche Wohnung die Mutter zu Besuch kommt. Ihr Mann verdient gut, sie haben Fernsehgerät und Plattenspieler, sie leben und langweilen sich ein wenig in ihrem Wohlstand, und alles ginge gut, wenn nur das "Geräusch" nicht wäre. Die Mutter hatte erst gemeint, es sei der Lift, aber es sind die Termiten. Termiten höhlen die ganze Stadt New York und alle Einwohner langsam aus. Am Ende ist alles, auch die Menschen der Stadt, nur Hülle.

Ein erschreckender Schluss zu einer erschreckenden Geschichte. Angst und das Suchen nach Glück waren die immer wiederkehrenden Motive: Angst vor kaum ^{zu} ahnenden Mächten, die in unser Schicksal eingreifen, und vor der Zukunft überhaupt; das Glück wird überall gesucht, und am Ende ein Scheinglück auf Kosten der Freiheit erworben. Darum warnt der Dichter in den Schlussversen:

Wein, schlaft nicht, während die Ordner der
Welt geschäftig sind.

Seid misstrauisch gegen ihre Macht, die sie vor-
geben, für euch erwerben zu müssen!

Wacht darüber, dass eure Herzen nicht leer sind,
wenn mit der Leere eurer Herzen gerechnet wird!

Tut das Unnütze, singt die Lieder, die man aus
eurem Munde nicht erwartet!

Seid unbequem, seid Sand, nicht Öl im Getriebe der Welt.1)

1) Das Hörspiel: Günter Eich - Träume - Vier Spiele;
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1959, S.144-190

Eichs Sprache ist währenddessen in hoher dichterischer Form. Der Lyriker verdichtet auch im Hörspiel (auch ausserhalb der Verse) und seine kurz gefassten, klaren Sätze treffen den Hörer innigst und ermöglichen eine deutliche Übersicht. Eichs Prosa ist dabei die gesprochene Sprache. Die nur vom Wortklang des Augenblicks abhängige Wirkung des Hörspiels verlangt einen eigentümlichen, durchsichtigen Stil, der sachliche Klarheit mit lyrischer Konzentration durchaus verbinden kann.

Man könnte sagen, dass Eich im Hörspiel moderne Gedichte sprechen lässt, und zahlreiche seiner Gedichte leben aus der Klangkraft des Wortes. In dem Gedichtband "Botschaften des Regens", der gleichzeitig mit den wichtigen Hörwerken geschaffen wurde, finden sich Verse, die nach Gehalt und Form an Thema und Stil seiner Hörspiele anknüpfen:

Nachrichten, die für mich bestimmt sind,
weitergetrommelt von Regen zu Regen, ...
Jenseits der Wand schallt das Fensterblech,
rasselnde Buchstaben, die sich zusammenfügen,
und der Regen redet

in der Sprache, von welcher ich glaubte,
niemand kenne sie ausser mir - 1)

Die gleichen Warnungen wie in den "Träumen" kehren
auch hier immer und immer wieder:

Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen.
Die wandernden Schatten ändern den Stein.
Ein Windstoss zerrt an den flatternden Hemden.
Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein! 2)

Es hat in der literarischen Öffentlichkeit geradezu
eine Schockwirkung gehabt, als Günter Eich die Kon-
stituierung einer souveränen, hörspielhaften Wirk-
lichkeit durch das reine Wort in den "Träumen"
zum erstenmale im Nordwestdeutschen Rundfunk ver-
wirklichen liess. Der Ideengehalt mag auf uns heute,
da wir uns an gewisse Schrecken unserer Zeit mehr und
mehr gewöhnen, längst nicht mehr so herausfordernd
wirken, wie in jenen Tagen kurz nach dem Kriege.
Doch wird gerade aus diesem Stück Eichs besonders
deutlich, dass die Dichter dieses Jahrhunderts sich
nicht mehr in Dachstuben und Salons mit Problemen
der Schönheit und Liebe hauptsächlich befassen,

-
- 1) Günter Eich - Botschaften des Regens
Ruhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1961, S.15
2) Ibid. S.41

sondern die nagenden und quälenden Probleme der Alltagswelt mit kühnem Mut anpacken. In der Form des rein Hörspielhaften, wie es aus heutiger Sicht beurteilt wird, ist mit diesem Werk jedoch ein Einbruch zu verzeichnen, der für das Hörspiel ausschlaggebend ist. "Der eigentliche Durchbruch", schreibt Dr. H. Schwitzke in Bezug auf die Entfaltung des Hörspiels als neue Kunstform, "geschah ab 1950 im Nordwestdeutschen Rundfunk mit den "Träumen" und den weiteren Hörspielen Eichs. 1)

Die Reihe der wichtigsten Hörspiele Eichs seit den "Träumen" findet in den folgenden Werken ihren jeweiligen Gipfel:

- "Die andere und ich" - 1952
- "Die Mädchen aus Viterbo" - 1953
- "Das Jahr Lazertis" - 1954
- "Die Brandung vor Setubal" - 1956.

Am Anfang dieser Erfolgsserie, bei den "Träumen", war noch nicht klar zu ahnen, in welchen angedeuteten Entwicklungen der Weg des Dichters ablaufen

1) Heinz Schwitzke - Sprich damit ich dich sehe
Paul List Verlag, München, 1960, S.13

würde. Aber inzwischen macht die Kette der poetischen Gipfel im Werke des heute Zweiundfünfzigjährigen die genaue Kontur einer folgerichtigen, aufbauenden Entwicklung deutlich.

Erstens ist in dem Gesamtwerk immer das Bestreben, das Spinnennetz der verfälschten, vordergründigen Wirklichkeit zu zerreißen und einen Weg in die geistige Mitte zu suchen. Dabei wird aber nicht analysiert oder philosophiert, sondern die Gegenwartssituation in Frage gestellt; und daraus wird ein inhaltsreiches Märchen fabuliert. Eich sagte einmal in einer Ansprache: "Das Verzwickte unserer Situation ist es, dass die Antworten da sind, bevor die Fragen gestellt werden, ... die Fähigkeit der Dichtung, Antworten zu geben, scheint mir gering... Ich optiere für die Frage, für die Kritik, für einen Typus von Schriftsteller, der Fragen und in Frage stellt." 1) Er stellt es sich zur Aufgabe, zur gegenwärtigen Situation des Menschen die angebrachten kritischen Fragen zu stellen.

1) Günter Eich - Darmstädter Rede bei der Entgegennahme des Georg Büchner Preises.
In: "Akzente" 1/1960 S. 40

Es geht dann bei Eich immer um das Leiden, das dem Menschen in dieser Welt auferlegt ist und dessen Last auf die einzelnen gänzlich zufällig und ungerecht verteilt zu sein scheint. Nicht, als ob Eich jemals über seine eigene Schicksalsbürde spräche - jeder romantische Zug diesbezüglich ist ihm völlig fremd. Und dennoch ringt er um etwas ganz eigenes, nämlich um sein Verhältnis zur Leidenslast der anderen. Das Gedicht "Reise" 1) kann das Gesagte deutlich veranschaulichen:

Du kannst dich abwenden
vor der Klapper des Aussätzigen,
Fenster und Ohren schliessen
und warten, bis er vorbei ist.

Doch wenn du sie einmal gehört hast,
hörst du sie immer,
und weil er nicht weggeht,
musst du gehen.

Der Dichter versucht nun immer aufs neue, Möglichkeiten zu finden, wie der Mensch etwa vor diesem Leid der Mitmenschen fliehen kann, oder, andererseits, wie er einen Teil der schweren Bürde mittragen kann, um dadurch das Leben zu bejahen.

1) Günter Eich - Botschaften des Regens
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1961, S.33

Packe ein Bündel zusammen, das nicht zu schwer ist,
denn niemand hilft tragen.

Mach dich verstohlen davon und lass die Tür offen,
du kommst nicht wieder.

Geh weit genug um zu entgehen,
fahre zu Schiff oder suche die Wildnis auf:
Die Klapper des Aussätzigen verstummt nicht.

Es scheint nur einen Weg zum absolut Positiven und
zur wirklichen Freiheit zu geben, nämlich allein
durch das Entsetzen, durch die Vernichtung, durch
das Negative hindurchzugehen; somit in das Leiden
mit eintreten. Und darum heisst es zum Schluss die-
ses Gedichts:

Du nimmst sie mit, wenn er zurückbleibt.
Horch, wie das Trommelfell klopft
vom eigenen Herzschlag.

In dem Hörspiel "Die andere und ich" - dem unmittelbar auf die "Träume" folgenden Stück - erzählt Eich, wie eine gedankenlos-satte, gutmütige amerikanische Familienmutter, als sie fröhlich mit den Thren im Auto durch Italienfährt, in den Lagunen von Cannachio eine Begegnung macht. Es ist ursprünglich nichts weiter als eine Augenbegegnung.

Sie schaut in das vom Leiden eines elenden Lebensalters gezeichnete Gesicht einer alten Fischerfrau am Wege.

Aber in diesem "Augenblick" wird die Amerikanerin in die Fischerfrau verwandelt und erlebt nun vierzig Jahre lang deren Leben, angefangen von der beängstigenden Verlobung bis zum einsamen Tode des verlassenen armseligen Weibes. In einem "Augenblick" werden die vierzig Jahre erfahren. Aber erst am Ende wird dem Hörer klar, dass es der Augenblick war, in dem Ellen Harland um eine Haaresbreite dem Tode entging. Die Berührung mit dem Tode ist der wunderliche Augenblick der Verinnerlichung, in der der Mensch auf unbegreiflich wunderbare Weise seine Identität aufheben und in die einer grösseren Allgemeinheit auflösen kann. 1)

Mit diesem Hörwerk beginnt bei Eich gleichsam eine Lösung zum Problem der Zeit in der Dichtung. Seit der Griechenzeit steht eine feste Lösung zu diesem

1) Das Hörspiel: Günter Eich - Kreidestriche ins Ungewisse -
12 Deutsche Hörspiele nach 1945, herausgegeben von
Gerhard Prager
Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1960, S. 109-142

Problem bereit, nämlich die der Zeiteinheit und der chronologischen Folge. Doch empfanden einige Dichter, besonders der neueren Zeit, diese Lösung als zu einschränkend, und plädierten für das Aufheben dieser Zeit in der Dichtung. In allen Dichtungsgattungen dieses Jahrhunderts finden sich Beispiele von Sprüngen vorwärts und rückwärts in dieser Zeit, sowie Versuche, Verschiedenzeitiges gleichzeitig wiederzugeben. Diese Versuche erwiesen sich, je nach Gattung und Dichter, mehr oder weniger erfolgreich. Das Hörspiel mit seinen Möglichkeiten, durch die Kraft des schöpferischen Wortes seine eigene Zeit und Szene zu schaffen, bietet hierzu jedoch eine ganz neue Lösung. Es kann, unter der Leitung eines gewandten Hörspieldichters, beliebig von einer Zeit in die andere springen, überblenden, Brücken bauen - kann dieses besser als jede andere literarische Form. Im Wirklichkeitsraum der Sprache, die immer zugleich der Motor der Aktion ist, sowie das Element in dem alles sich bewegt, werden Figuren geschaffen, indem sie sprechen. Sie leben nun nur im Bereich der zerfliessenden Sprache und verändern sich selbst

und endigen ihre Existenz je nach dem, was an Worten ihrem Munde entgeht.

Einen tieferen Einblick in das Problem der Zeit-
aufhebung bietet uns Günter Eich in dem darauf-
folgenden Hörspiel "Die Mädchen aus Viterbo". In
diesem Stück ist die Zeit faktisch aufgehoben,
während zwei nur äusserst verwandte Geschichten
gleichzeitig nebeneinander herlaufen und der
Hörer auf zeitliche Orientierungspunkte vollkom-
men verzichten muss. Das jüdische Mädchen Gabriele,
ähnlich wie Anne Frank im verborgenen Hinterzimmer
die Ankunft der Mächer fürchtend, erträumt, er-
dichtet und erzählt die Geschichte der in Kata-
komben verirrteten Schulmädchen aus Viterbo, die
ihrerseits hoffnungsvoll die Befreier herbeiwünschen.
Also ein Gegenüber zweier Situationen; in der einen
hofft man, nicht gefunden zu werden, in der anderen
sehnt man sich danach, gefunden und befreit zu werden.
Gabriele hat sich einen schönen und heiteren Schluss
für die Katakombengeschichte ausgedacht: die Mäd-
chen werden von einem Liebhaber einer der Betroffe-
nen durch die Verbindung der inneren Liebe ge-
funden und gerettet. Aber Gabrieles Grossvater ist

genau so unerbittlich wie das Schicksal; er erlaubt seiner Enkelin nicht, bei einer so bequemen Lösung stehenzubleiben. Die Mädchen in den Katakomben - ebenso wie Gabriele - müssen reifen, und das heisst die schwierigsten Umstände auf sich nehmen. Erst als eines der von Gabriele erdichteten Mädchen weiss, dass sie das Unmögliche und scheinbar ganz Unsinnige zustande bringt, nämlich zu sagen "die andere Seite des Mondes, die wir sonst nie sehen; dort will ich wohnen" - jetzt erst kann sie sich in den Willen Gottes ergeben. Die ausklingenden Worte im Hörspiel sind nur noch eine Bestätigung des hier Erreichten: die gelöste und somit erlöste Antonie flüstert nur ganz leise: "Ich glaube, man kann erst beten, wenn man nichts mehr von Gott will - ja, Gott, ja, ja, ja." 1) Erst jetzt ist die gewünschte Reife erlangt. Die Befreier bleiben endgültig aus. Inzwischen ist aber Gabrieles Zustand auch fortgeschritten, und die Polizei erscheint endlich vor der Tür. Die erdichtete Wirklichkeit

1) Das Hörspiel: Günter Eich - Die Mädchen aus Viterbo
Suhrkamp Verlag (Suhrkamp Texte 2),
Frankfurt a.M., 1958

hat bewirkt, dass Gabriele den Schrecken und Leiden ihrer eigenen Welt gewachsen ist. Beide Erlebnisse spielen sich als Parallelhandlungen simultan im Hörspiel ab; doch fällt es dabei dem Hörer nicht schwer, die Ereignisse auseinanderzuhalten und die eine Handlung als symbolische Vorahnung und eine Läuterung in Gabrieles Leben zu betrachten.

Die späteren Hörspiele sind wohl noch undurchsichtiger und komplizierter; dies in dem Sinne, dass sie mehr lyrisch sind. Der Sinn ist nicht an der Oberfläche zu finden, noch sind die literarischen Mittel einleuchtend ohne konzentriertes Aufhören und Untersuchen von Seiten des Hörers. Die Frage bleibt offen, wie gross die Zuhörerschaft ist, die diesen Werken ein verständiges Ohr schenkt (der Leiter des Norddeutschen Rundfunks macht kein Hehl daraus, dass er die grösste Zahl der Hörerschaft von Zeit zu Zeit gerne überfordert). Jedenfalls bleibt es unbestreitbar, dass diese Hörwerke dem lyrischen Gedankengut unserer Zeit zugehören.

In dem Hörspiel "Das Jahr Lazertis" wird sicherlich auch für Günter Eich ein lyrischer Höhepunkt erreicht; schon der Titel, aber auch der Aufbau sowie die vielseitigen Motive lassen das Ganze wie ein langes, in Wechselgesprächen vorgeführtes Gedicht erklingen. Im einleitenden Monolog spricht der tief bewegte Paul eben solch ein ungereimtes Gedicht: "Die Palmen vor der Kartause sind ein dichtes Gitter, vor dem ein Menschenschritt ebenso anhält wie die Zeit. Sind zwanzig, sind dreissig Jahre vergangen? Vielleicht könnte ich es ausrechnen, wenn ich mir Mühe gäbe, - die Kreuze auf den Grabhügeln würden mir helfen, auch wenn ihre Schrift vom Regen ausgewaschen oder von wuchernden Ranken zugedeckt ist. Zeit, das ist die Farbe einer wilden Rose geworden und das Schillern einer Schlangenhaut." Die Sprache des Stückes fährt im gleichen Klang fort. Der Inhalt ist dabei erschütterlich tief.

Das Jahr Lazertis ist das Jahr, an dessen Beginn Paul von Vorübergehenden ein Wort aufgefangen hat. Er weiss sogleich: es war "das Wort, das alle Ge-

heimnisse löste; für seine Dauer war die Welt verwandelt." Das Wort hiess nicht "Lazertis", es klang nur so. Aber wie hiess es wirklich? Paul begibt sich auf die Wanderschaft, um die Antwort zu finden, und sein Weg führt ihn entlang einer Reihe von Erlebnissen, die ihn "dem Wort" immer näher bringen. Sein Eindringen in die tiefere Wahrheit wird jeweilig aus dem Worte klar, das an "Lazertis" anklingt. Das gesuchte Wort und somit Pauls Schlüsselwort zur Lösung aller Probleme ist zuerst das Wort "Laertes" - (nach dem Sohn des heimkehrenden Odysseus), dann "Lazerte" - (ein wissenschaftlicher Gattungsname der Eidechsen), schliesslich "Laertes" - (Hamlets Gegenstück in Shakespeare). Langsam wird der Einblick schon etwas sinnhafter: "Lazarus" - (der Aussätzige in der Bibelgeschichte); und endlich, im Angesicht des Todes, noch klarer: "La certitude" - (die Gewissheit), und "La Certosa" - (die Kartause). Am Ende klingt noch ein Wort wohl am stärksten an: "Caritas" - (die Liebe). Der Lebensweg führte entlang einer langen Reihe von Erlebnissen und

Wörtern, die an "das Wort" anklagen; Paul kam der Endlösung immer näher, hat sie aber niemals erreicht. 1)

Immer sucht Eich den Weg zu der Wirklichkeit, die nicht oberflächlich oder zufällig ist, sondern die das Gültige und Endgültige bedeutet. Das Ende der Weisheit, vermutet er, wie Donna Catarina im Hörspiel "Die Brandung von Setubal" feststellt, lässt sich erst im Tode finden. Catarina zweifelt Jahre lang an der Wirklichkeit des Todes, des Todes ihres Geliebten Cameos; sie zweifelt lieber an der Wirklichkeit der gesamten Welt als an dieser Tatsache. Erst als sie auf der Suche nach ihrem Geliebten selbst mit der Pest behaftet wird, liest sie an den sich schon schwarz färbenden Fingerspitzen ab, was Wirklichkeit ist: "Seitdem ich die Pest habe, weiss ich dass es die Pest gibt, gibt es auch das andere. - Da es aber wahr ist, dass Cameos gestorben ist, so ist es auch wahr,

1) Das Hörspiel: In: Dreizehn Europäische Hörspiele
R. Piper Verlag, München, 1961 S.151-186

dass er nach mir verlangt hat. Seine Liebe, das ist die Wahrheit, und die Pest hat sie mir zurückgegeben. Welch schöner Zirkel, würdig der Bahnen des Mondes und der Sonne." 1)

Eine immer wiederkehrende, tiefe sowie vielfältige Problematik ist in den Hörspielen Günter Eichs festzustellen; die sich vielleicht in einer solchen Frage aus einem seiner Gedichte zusammenfassen lässt: "Wo bist du, wenn du neben mir gehst?" Es ist eine Frage nach der Existenz. Und eine schlichte, tröstende Antwort aus einem anderen Gedicht klingt dazu an: "Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!" Die Wahrheiten, die sich aus den mannigfaltigen Hörwerken und Gedichten herausfühlen lassen, sind keine abgeklungenen Binsenwahrheiten oder zweideutige Halbwahrheiten, sondern, trotz aller lyrischen Verschleierung, sind sie ein klares Bekenntnis zur innigen Menschlichkeit in einer von allen Unheilen bedrohten Gegenwartssituation. Die Dynamik darin kommt aus dem Bestreben, das Spinnennetz der verfälschten Gegenwart zu zer-

1) Das Hörspiel: Zu: Sprich damit ich dich sehe
Sechs Hörspiele und ein Bericht
Paul List Verlag, München, 1960, S.179-214

reissen und in originellen lyrischen "Spielen" den unverstellten Moment herbeizuzaubern.

Die Form Günter Eichs ist dabei nicht weniger beeindruckend. Er hat eine markante, sehr lyrische Prosa und hat selbständig eine neue Form des Hörspiels geschaffen. Damit hat er dem Hörspiel als Kunstform wohl zu seiner wichtigsten Entwicklung verholfen. Zu seinem Stil schreibt Walter Jens im Nachwort zu einem der Hörspiele: "Wie alle grossen Schriftsteller hat Eich sich eine Grundform geschaffen, an deren Vervollkommen er arbeitet; wie die wahren Meister beschränkt er sich; seine Kompositionsweise ist zugleich durchsichtig und streng." 1)

Zur Bestätigung der Existenzberechtigung des lyrischen Hörspiels lassen sich noch weitere Namen bekannter Lyriker aufzählen, die diese Form als Mittel eines Teils ihrer literarischen Wirksamkeit benutzten. Die Lyrikerin Ingeborg Bachmann hat sich mit zwei gewichtigen Hörwerken zu diesem Genre

1) Walter Jens - im Nachwort zu: Die Mädchen aus Viterbo
Suhrkamp Texte 2
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1958, S.59

bekannt. In "Der Gute Gott von Manhattan", wofür sie den Preis der Kriegsblinden für das Jahr 1958 empfangt, lässt sie ersehen, welche Möglichkeiten am Hörspiel eine Lyrikerin besonders faszinieren. Gegenstand des "Spiels" ist nicht eigentlich eine "Geschichte", die dreidimensionale Menschen voraussetzt, sondern eine Frage, die sich im schwebenden Wechselspiel der Stimmen abhandeln lässt - abhandeln freilich nicht im Sinne eines trockenen Argumentierens, sondern einer poetischen Wahrheitsfindung.

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
die Zeit und die Zeit danach.

Wir haben keinen. 1)

Wie in diesem Gedicht, so wird auch im Hörspiel die Frage nach der Berechtigung der Liebe im Menschenleben gestellt. Ist die Liebe in ihrer äussersten, selbst- und weltvergessenen Form tatsächlich etwas Wünschenswertes? Gestellt wird die Ketzerfrage anlässlich einer Serie betrüblicher Mordanschläge auf diese Einrichtung. Der Bombenleger, ein geheimnis-

1) Ingeborg Bachmann - Anruf des Grossen Bären - Gedichte
Piper Verlag, München, 1958 S. 95

nisvoller "Guter Gott" und "Gott der Eichhörnchen", steht deswegen vor dem Richter. Das ganze Hörspiel entwickelt sich aus der Rechtfertigung, indem der Angeklagte eine Liebesgeschichte rückblendend schildert und dabei seine Gründe für die Mordtat schrittweise aufbaut. Die Liebenden mussten sterben, weil sie gegen die "grosse Konvention" verstossen haben:

"Ich glaube ... dass die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, ... dass die Liebe unschuldig ist und zum Untergang führt; ... dass die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen." 1)

Dem Vorgang ist durchaus eine sonderbar verhangene Melancholie und sinnfällige Suggestivität eigen.

Es haftet dem Hörspiel eine "unaussprechliche" Eigenschaft an, die es dem kalten Intellekt entzieht und in den Bereich der empfindenden Sinne verlegt. Deshalb sollte man, will man sich nur an herkömmliche Gattungsbegriffe halten, dieses "Spiel" eher ein Gedicht nennen.

Auch für einige Hörspiele von Wolfgang Weyrauch lassen sich Eigenschaften feststellen, die haupt-

1) Ingeborg Bachmann - Der Gute Gott von Manhattan-Hörspiel
Piper Verlag, München, 1959 S. 74

sächlich auf lyrische Form schliessen lassen. Wieder ist der Autor ein bekannter Lyriker unserer Zeit. Im "Totentanz" sowie in "Woher kennen wir uns?" treten allegorische Figuren auf, die an den "Ackermann von Böhmen" erinnern lassen, nur werden hier hauptsächlich lange Monologe gesprochen. Dramatische Eigenschaften fehlen vollkommen, vielmehr werden hier klangreiche und bildreiche Gedichte gesprochen. Auch an Wolfgang Weyrauch wurde der Preis der Kriegsblinden, für das Jahr 1962, verliehen.

Während der zweiten Blüteperiode ist auf dem Gebiet des Hörspiels vieles geschaffen worden, das literarische Beachtung verdient, darunter neigen die originellsten Beiträge zur Lyrik. Die lyrischen und musikalischen Eigenschaften, die dieser Art von Hörspielen besonders eigen sind, bestimmen es, wie die Lyrik und Musik selbst, nur für das empfindliche Ohr des Zuhörers und machen es besonders geeignet für Rundfunkübertragung. Die grosse Chance des lyrischen Hörspiels liegt somit eben darin, dass durch das

Mikrophon das reine dichterische Wort in seinen feinsten Schattierungen so hörbar gemacht werden kann, wie selbst bei einer Lesung auf der Bühne nicht; denn vor dem Lautsprecher ist der Hörer in so unmittelbarer Nähe zum Sprecher, dass selbst jeder Atemzug gehört werden kann. Von dieser vollendeten Darbietung des dichterischen Wortes kann die durch eine technische Erfindung entstandene jüngste literarische Gattung ihre künstlerische Legitimation bekommen. Besonders die Hörspiele Günter Eichs, aber auch die anderer Hörspielautoren, die sich sonderlich mit den lyrischen Effekten und Eigenschaften befassen, dienen als die besten Beispiele dieser harmonischen Vermählung purer herkömmlicher Kunst mit neuzeitlichen Mitteln, woraus dann eine neue Kunstform entsteht.

VIII. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Dass das Hörspiel zum Literaturbestand der Gegenwart - zumindestens in Deutschland - gehört, kann heute kaum noch angezweifelt werden. Seit Kriegsende drängt sich diese Einsicht so klar auf, dass viele Beobachter des deutschen literarischen Lebens sich gedrungen fühlten, dieser neuen Literaturgattung einen Platz neben den herkömmlichen Künsten einzuräumen. Als aufschlussreiches Beispiel dessen gilt ein Kapitel in dem Band Geschichte der deutschen Literatur II von Paul Fechter, das betitelt ist "Exkurs über das Hörspiel" und das mit folgendem Satz beginnt: "Muss noch betont werden, dass das Hörspiel sich inzwischen zu einer legitimen literarischen Gattung entwickelt hat, dass der Hörspieltext zunehmend darauf Anspruch hat, als Dichtung gewertet zu werden?" 1) Zweifelsohne ist es, soweit es Literatur ist, sehr an die literarischen Prinzipien aus vergangenen Jahrhunderten gebunden, auch hat es die herkömmlichen Gattungsbegriffe in sich mit aufgenommen und die in ihnen tätigen Autoren. Aber es hat auch seine eigenen Maßstäbe geschaffen. Die

1) Paul Fechter - Geschichte der deutschen Literatur II
Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1960 S. 412

markanteste Innovation ist wohl die, dass es eine Literatur geschaffen hat, die hauptsächlich vom gesprochenen Wortlaut und nicht unmittelbar vom geschriebenen Wort abhängig ist.

Das Bedauerliche an diesem Umstand wäre, dass das Hörspiel hierdurch an Dauerhaftigkeit verliert und der Zukunft nicht überliefert werden kann. Aber auch dieses Hindernis wurde behoben, als sich verschiedene Verleger entschlossen, Hörspiele, die sich durchgesetzt haben, in Textform herauszubringen. Heute erscheinen alljährlich nicht weniger als zwanzig Hörspiele in Einzel- oder Sammelbänden, darunter alle bewährten Hörwerke und die aller bekannten Hörspielautoren. Dem Hörspielautor ist hierdurch auch ein weiterer Ansporn gegeben, für den Rundfunk zu arbeiten.

Was die Verbreitung des Hörspiels noch weiter anbetrifft, sei hier erwähnt, dass Hörspieltexte in andere Sprachen übersetzt werden und im ausländischen Rundfunk Aufnahme finden. Am erfreulichsten ist, dass es sich hier um einen Austausch handelt, der auf Gegenseitigkeit beruht. So werden Hörwerke

von Samuel Becket, Dylan Thomas und Eugene Ionesco fast zur gleichen Zeit vernommen wie in ihren Heimatländern. Auffällig ist die Tatsache, dass das deutsche Hörspiel einen besonderen Anklang im Ausland gefunden hat - es finden rund doppelt so viele deutsche Hörspiele den Weg ins Ausland wie ausländische nach Deutschland 1) - ein Sachverhalt, der sehr bemerkenswert ist im Hinblick auf die entgegengesetzte Strömung in Theater, Filmen und Büchern. So wurden Werke von Wolfgang Hildesheimer in den letzten Jahren in zwölf Sprachen übersetzt und fanden eine aufnahmebereite Hörerschaft von Jugoslawien bis Kanada. Dieser Tatbestand trägt bestimmt dazu bei, dass dem deutschen Hörspiel ein nicht geringer Rang in der heutigen Literatur zusteht.

Noch eine interessante Entwicklung der letzten Jahre zeugt von der Beständigkeit des Hörspiels. Wie für die deutschen Bühnen, so wird auch für den Rundfunk eine Sammlung der besseren Produktionen

1) Vier Jahre N.D.R. - Hörspiele in Zahlen
N.D.R. Schrift, 1960 S. 2

planmässig für spätere Wiederholungen aufgebaut; daraus ist ein deutsches Hörspielrepertoire im Entstehen. Die Spielpläne der Hörspielanstalten bieten ihren Hörern alljährlich mehr als fünfzig Prozent Wiederholungen der besten Hörspiele aus vergangenen Jahren. In der Zukunft könnte daraus ein regelrechter Spielplan entstehen, wie er dem Theater schon lange eigen ist.

Und wie steht es mit der Zukunft des Hörspiels überhaupt? Ein Beobachter kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass das Fernsehen dem Hörspiel den Wind aus den Segeln nimmt - wenigstens insofern, als ein grosser Teil des Publikums die Unterhaltungssendungen des Fernsehprogramms vorzieht. Dies ist bestimmt unvermeidlich, da audio-visuelle Übertragungen viel eindrucksvoller und darum in einem gewissen Sinne inhaltlich reicher sind. Aber ebenso scheint es sich anzubahnen, dass eins dem anderem nicht im Wege steht, sondern die beiden sich vielmehr ergänzen. Somit wäre eine weitere günstige Entwicklung des Hörspiels nicht ausgeschlossen.

Der Gegensatz zwischen Hörspiel und Fernsehspiel scheint sich ähnlich auszuwirken wie der zwischen Theater und Film. Dem Film sind schöpferische Möglichkeiten gegeben, wie sie dem Theater niemals offenstehen können, dadurch hat er aber der Bühne nicht Konkurrenz treiben können, sondern hat vielmehr an künstlerischem Niveau verloren und sich im allgemeinen einem weniger anspruchsvollen Publikum hauptsächlich als Unterhaltung angeboten.

Eben diese Feststellung lässt sich beim Fernsehen machen. Als Medium der blossen Unterhaltung und sachlicher Berichte ist dem Fernsehen ohne Zweifel eine bedeutende Rolle gesichert, aber ob es von seinem Wesen her im Stande ist, eine künstlerisch-literarische Funktion zu spielen, darf aus heutiger Sicht noch angezweifelt werden. Kaum wird sich wohl ein Dichter gedrängt fühlen, ein Fernsehspiel zu schreiben, und wenige Fernsehspiele verdienen wohl das Prädikat, literarisch wertvoll zu sein. Ausserdem bestehen fast keine Möglichkeiten, solche Spiele für weitere Übertragungen oder

oder Wiederaufführungen - dies sogar in einem noch geringeren Masse, als es im Film der Fall ist. Folglich, und so ist es heute schon erkennbar, wird das anspruchsvollere Theaterpublikum seine Unterhaltung und seine künstlerische Anregung teilweise im Hörspiel suchen.

Dagegen werden die leichteren, mehr unterhaltenden Hörspiele ihr Publikum verlieren und somit wegfallen. Andere Medien können diesen Bedarf eher erfüllen. Besonders angegriffen von dieser Entwicklung wäre das epische Hörspiel, das aus seinem Wesen heraus eine mehr unterhaltende Funktion ausübt; diese nun aber an den Bildschirm abgeben muss.

Ob dem dramatischen Hörspiel eine bessere Zukunft bevorsteht, hat sich noch nicht erwiesen. Auf dem Gebiet des rein Dramatischen wird es sich auf die Dauer mit dem Theater kaum messen können. Es wird zumindest eine zweitrangige Stellung einnehmen müssen, vielleicht sogar auch mit der Zeit verschwinden.

Es bleibt noch das lyrische Hörspiel, und diesem kann man aus gewissen Gründen eine bessere Zukunft voraussagen. Es scheint sich schon anzubahnen, dass der Rundfunk mehr und mehr das Mittel für die Übertragung von Musiksendungen wird. Hier wirkt das Bild störend, und der reine Klang kann in bester Qualität übertragen werden. Da die Lyrik von allen Gattungen der Musik am nächsten steht, müsste man annehmen, dass lyrische Lesungen im Rundfunk ebenfalls eine gewisse Stellung einnehmen würden. Leider ist dieses nicht der Fall. Ein rezitiertes Gedicht wirkt im Rundfunk leblos und ist selten im Stande, die Zuhörer für längere Zeit zu fesseln.

Ein Hörspiel dagegen, das seinen eigenen Reiz aus dem Inhalt schon besitzt und in lyrische Form gekleidet ist, kann das Interesse eines Zuhörers erhalten, sowie die im Rundfunk angebrachten musikalisch-lyrischen Effekte in bester Form darbringen. Das Ergebnis ist eine Verschmelzung der Gattungen, die der Dichter Franz Tumlner in einem anderen Zusammenhang "lyrische Prosa" nennt: "Die Arbeit, von der ich spreche, ist nicht ein lyrisches Gedicht, sondern

lyrische Prosa; ihr Inhalt ist nicht Erzählung oder Beschreibung, sondern Heraufbeschwörung des Gegenstandes durch eine Stimme, die spricht."1)

Kein anderes Medium der Übertragung ist im Stande, diese Literatur besser zu übertragen als der Rundfunk; daraus ergibt sich die Meinung über die Zukunft des Hörspiels.

Zu einem allesumfassenden Schluss kommt Gerhard Prager, der sich weitgehend mit dem Thema Hörspiel sowohl theoretisch als auch praktisch auseinandersetzt:

"Niemand zweifelt heute mehr an der Literaturfähigkeit des Hörspiels, ...zumal zahlreiche bedeutende Autoren dieser verhältnismässig jungen Kunstform schon frühzeitig zum Durchbruch verholfen haben..... Borchert war Vorbild und Anstoss für viele zeitgenössische Schriftsteller, die sich fürderhin mehr und mehr mit den drängenden Fragen unserer Gegenwart und jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen begannen. Bemerkenswerterweise geschah

1) Franz Tumlner - Volterra. Wie entsteht Prosa
Suhrkamp Texte 12
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1962, S. 27

das nicht so sehr auf dem Feld der Prosa oder im Drama, sondern, neben der Lyrik, hauptsächlich im Hörspiel. Von Wolfgang Borchert bis zu Günter Eich, dem wohl bedeutendsten unter den heutigen Hörspieldichtern, verläuft eine erstaunlich geradlinige Entwicklung... Tatsache (ist), dass das Hörspiel ein literarhistorisches Ereignis ersten Ranges ist und auch bleiben wird." 1)

1) Kreidestriche ins Ungewisse
Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1960, S.419-420

LITERATURVERZEICHNIS

a) Hörspieltexte

- AHLSSEN, Leopold: Philemon und Bankis - Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1960
- AICHINGER, Ilse: Besuch im Pfarrhaus
In: Dreizehn Europäische Hörspiele
R. Piper Verlag, München, 1961
- ANDERSCH, Alfred: Fahrerflucht - Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1958
- BACHMANN, Ingeborg: Der gute Gott von Manhattan
R. Piper Verlag, München, 1959
- BECKETT, Samuel: Alle die da fallen
In: Dreizehn Europäische Hörspiele
R. Piper Verlag, München, 1961
- BÖLL, Heinrich: Mönch und Räuber
Zum Tee bei Dr. Borsig
Eine Stunde Aufenthalt
Bilanz
Klopfzeichen
In: Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze
Kiepenhauer u. Witsch, Köln u. Berlin, 1961
- _____ Die Spurlosen - Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1958
- BORCHERT, Wolfgang: Draussen vor der Tür
In: Das Gesamtwerk
Rowohlt Verlag, Hamburg, 1959
- BRECHT, Bert: Das Verhör des Lukullus
In: Dreizehn Europäische Hörspiele
R. Piper Verlag, München, 1961
- DÜRRENMATT, Friedrich: Abendstunde im Spätherbst
Die kleinen Bücher der Arche
Verlag der Arche, Zürich, 1959
- _____ Der Doppelgänger
Die kleinen Bücher der Arche
Verlag der Arche, Zürich, 1960
- _____ Die Panne
In: Kreidestriche ins Ungewisse
Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945
Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1960

- Der Prozess um des Esels Schatten
Die kleinen Bücher der Arche
Verlag der Arche, Zürich, 1958
- Stranitzky und der Nationalheld
Die kleinen Bücher der Arche
Verlag der Arche, Zürich, 1959
- Das Unternehmen Wega
Die kleinen Bücher der Arche
Verlag der Arche, Zürich, 1955
- EHRENSTEIN, Albert: Mörder aus Gerichtigkeit
In: Rundfunk und Fernsehen, 7. Jg., 1959
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg
- EICH, Günter: Allah hat hundert Namen
Inselbücherei 667, Wiesbaden, 1958
- Die Andere und ich
Kreidestriche ins Ungewisse
Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945
Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1960
- Die Brandung von Setubal
In: Sprich damit ich dich sehe
Sechs Hörspiele und ein Bericht
Paul List Verlag, München, 1960
- Das Jahr Lazertis
In: Dreizehn Europäische Hörspiele
R. Piper Verlag, München, 1961
- Die Mädchen aus Viterbo
Suhrkamp Texte 2
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1958
- Geh nicht nach El Kuweht
Der Tiger Jussuf
Sabeth
Träume
In: Träume, Vier Spiele
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1959
- Zinngeschrei
Festianus-Märtyrer
In: Stimmen
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1958

- FRISCH, Max: Herr Biedermann und die Brandstifter
In: Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1955
-
- Rip van Winkle
In: Kreidestriche ins Ungewisse
Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945
Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1960
- HIBSEL, Franz: Auf einem Maulwurfshügel
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1960
- HILDESHEIMER, Wolfgang: Begegnung im Balkanexpress
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1955
-
- Herrn Walsers Raben
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1960
-
- Das Opfer Helena
In: Sprich damit ich dich sehe
Sechs Hörspiele und ein Bericht
Paul List Verlag, München, 1960
-
- Prinzessin Turandot
In: Hörspielbuch, 1955
Herausgegeben von: Norddeutscher Rundfunk und
Süddeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1955
-
- An den Ufern der Plotzinitze
In: Hörspielbuch, 1956
Herausgegeben von: Norddeutscher Rundfunk und
Süddeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1956
- HIRSCHE, Peter: Heimkehr
Hörspielbuch, 1955
Herausgegeben von: Norddeutscher Rundfunk und
Süddeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1955
-
- Nähe des Todes
In: Kreidestriche ins Ungewisse
Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945
Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1960

- HOERSCHELMANN, Fred von: Flucht vor der Freiheit
In: Rundfunk und Fernsehen, 8.Jg., 1960
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg
- Dichter Nebel
In: Hörspielbuch 1961
Herausgegeben von: Süddeutscher Rundfunk und
Westdeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1961
- Das Schiff Esperanza
In: Sprich damit ich dich sehe
Sechs Hörspiele und ein Bericht
Paul List Verlag, München, 1960
- Die verschlossene Tür
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1958
- HUBALEK, Claus: Der öst-westliche Diwan
In: Hörspielbuch, 1955
Herausgegeben von: Norddeutscher Rundfunk und
Süddeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1955
- HUGHES, Richard: Gefahr (Übersetzung: Erich Fried)
In: Dreizehn Europäische Hörspiele
R. Piper Verlag, München, 1961
- IONESCO, Eugène: Der Automobilsalon (Übersetzung:
Gerhard Lüttschg)
In: Dreizehn Europäische Hörspiele
R. Piper Verlag, München, 1961
- JENS, Walter: Ahasver
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1956
- Der Telefonist
Hörspielbuch, 1957
Herausgegeben von: Süddeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1957
- KÜHNERT, Otto Heinrich: Das Protokoll des Pilatus
Die Übungspatrone
In: Mein Zimmer grenzt an Babylon
Hörspiel, Funckerzählung, Feature
Albert Langen - Georg Müller Verlag, München, 1954

- LENZ, Siegfried: Zeit der Schuldlosen, Zeit der Schuldigen
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1961
- MAAS, Joachim: Schwarzer Nebel
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1956
- MEYER-WIEHLACK, Benno: Die Grenze
In: Hörspielbuch 1956
Herausgegeben von: Norddeutscher Rundfunk und
Süddeutscher Rundfunk,
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1956
- Zwei Hörszenen
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1958
- Kreidestriche ins Ungewisse
In: Kreidestriche ins Ungewisse
Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945
Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1960
- OBLSCHLEGEL, Gerd: Romeo und Julia
In: Kreidestriche ins Ungewisse
Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945
Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1960
- REEVES, John: A Beach of Strangers
Oxford University Press, Toronto, 1961
Strand der Fremden (Übersetzung: Otto-Heinrich
Kühner)
In: Hörspielbuch 1960
Herausgegeben von: Süddeutscher Rundfunk und
Westdeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1960
- REINACHER, Eduard: Das Bein
In: Rundfunk und Fernsehen, 7. Jg., 1959
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg
- ROTHE, Hans: Verwehte Spuren
In: Sprich damit ich dich sehe
Sechs Hörspiele und ein Bericht
Paul List Verlag, München, 1960
- RYS, Jan: Grenzgänger
Hörwerke der Zeit
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1960

- RYS, Jan: 53 Schritte
In: Hörspielbuch 1960
Herausgegeben von: Süddeutscher Rundfunk und
Westdeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1960
- SCHÄFER, Walter Erich: Die fünf Sekunden des
Mahatma Gandhi
In: Hörspielbuch I
Herausgegeben von: Süddeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1950
- THOMAS, Dylan: Under Milk Wood
a play for voices
James Laughlin Publishers, New York, 1954
Unter dem Milchwald (Übersetzer: Erich Fried)
I. Hörspielbuch 1959
Herausgegeben von: Süddeutscher Rundfunk und
Westdeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1959
- WELLERSHOFF, Dieter: Der Minotaurus
In: Hörspielbuch 1960
Herausgegeben von: Süddeutscher Rundfunk und
Westdeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1960
- WEYRAUCH, Wolfgang: Anabasis
Hörwerke der Zeit
Merlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1959
- Die japanischen Fischer
In: Sprich damit ich dich sehe
Sechs Hörspiele und ein Bericht
Paul List Verlag, Hamburg, 1960
- Totentanz
Woher kennen wir uns?
In: Dialog mit dem Unsichtbaren
Sieben Hörspiele
Walter Verlag, Alten und Freiburg, 1962
- WICKERT, Erwin: Alkestis
Der Klassenaufsatz
Reclam Verlag (8443), Stuttgart 1960
- Darfst du die Stunde rufen
In: Hörspielbuch III
Herausgegeben von: Süddeutscher Rundfunk
Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1952

b) Literaturnachweise

- AHLSEN, Leopold: Ansprache nach der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden für 1955 im Bundeshaus Bonn
In: Rundfunk und Fernsehen, 4. Jg., 1956
- BACHMANN, Ingeborg: Anruf des grossen Bären - Gedichte
Piper Verlag, München, 1958
- BÄNNINGER, Hans: Bühnenstück und Hörspiel
Betrachtungen, Fragen und Antworten
Volksverlag Ellg, Kt. Zürich, 1951
- BÄNZINGER, Hans: Frisch und Dürrenmatt
Francke Verlag, Bern, 1960
- BRAUN, Harald: Gesicht des Hörspiels
In: Rundfunk und Fernsehen, 7. Jg., 1959
- BRIER, Daniel: Dramaturgie und Regie des Rundfunks unter Berücksichtigung der Bühne und des Films
Philosophische Dissertation, Wien, 1951
- BRINK, Werner: Betrachtungen eines Autors zur Hörspielgeschichte
In: Rundfunk und Fernsehen, 7. Jg., 1959
- BROCKMANN, Jan: Roman- und Novellenbearbeitung für das Hörspiel
In: Rundfunk und Fernsehen, 5. Jg., 1957
- BROSCHÉ, Walter: Vergleichende Dramaturgie von Schauspiel, Hörspiel und Film (mit Berücksichtigung des Fernsehens)
Philosophische Dissertation, Wien, 1954
- COE, Richard N.: Ionesco
Writers and Critics Series
Oliver and Boyd Ltd., Edinburgh, 1961
- CUSY, Pierre u. GERMINET, Gabriel: Théâtre Radiophonique
Mode nouveaux d'expression artistique
Etienne Chiron, Paris, 1925
- DIECK, Alfred: Goethe über den Faust
Vanderhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1958
- DÜRRENMATT, Friedrich: Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit
In: Das Wort im Zeitalter der Bilder
Evangelischer Presseverlag für Bayern, München, 1957

- ECKERT, Gerd: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel
Philosophische Dissertation, Berlin, 1936
- EICH, Günter: Botschaften des Regens Gedichte
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1961
- Darmstädter Rede bei der Entgegennahme des Georg Büchner Preises
Akzente 1/1960
- ENKE, Friedemann: Zur Dramaturgischen Abgrenzung des Hörspiels
In: Rufer und Hörer, Jg. 5, Heft 2, 1950
- ENKEL, Fritz u. SCHÜTZ, Heinz: Die Herstellung von Hörspielgeräuschen
In: Technische Hausmitteilungen des N.W.D.R., Hamburg, 6.Jg., 1954
- FECHTER, Paul: Geschichte der deutschen Literatur II Die Literatur des 20. Jahrhunderts
Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1960
- FEHSE, Willi: Wie Günter Eich zum Rundfunk gekommen ist
In: Rufer und Hörer, Jg. 7, Heft 9, 1952
- FISCHER-LEXIKON, Band IX: Film, Rundfunk, Fernsehen
Fischer Verlag, Frankfurt, 1958
- FLEMMING, Willi: Hörspiel als Kunstform
In: Rundfunk und Fernsehen, Heft 2, 1954
- FRICKE, Gert: Eindrücke aus der Vorzeit
In: Rundfunk und Fernsehen, 7.Jg., 1959
- FRIEDMANN, Hermann und MANN, Otto: Herausgeber von Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert Band I u. II
Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg
Vierte erweiterte Auflage 1961
- FRÜHZEIT, Aus der, des Hörspiels
In: Rundfunk und Fernsehen, 7. Jg., 1959
Nachtrag dazu: ebd., 8. Jg., 1960
- GIELGUD, Val: British Radio Drama 1922-1956
A Survey
George G. Harrap & Co., London, 1957
- GOETHE, Johannes Wolfgang: Sämtliche Werke
Cotta Verlag

- GOETHE über den Faust, herausgegeben von A. Dieck
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1958
- HÄBERLEIN, Manfred: Hörspiel und Fernsehspiel
In: Rundfunk und Fernsehen, 4.Jg., 1956
- HAENSEL, Carl: Zur Dramaturgie des Radiospiels, 1925
Nachdruck in: Rundfunk und Fernsehen, 4.Jg., 1956
- HAGEMANN, Carl: Probleme des Hörspiels, I: Die Struktur
In: Rufer und Hörer, Jg.6, Heft 1, 1951
- HANSEN, Kurt Heinrich: Dylan Marlais Thomas
In: Rundfunk und Fernsehen, 5.Jg., 1957
- HASSELBLATT, Dieter: Das Monologisch-Erzählerische im Hörspiel
In: Rundfunk und Fernsehen, 5. Jg., Heft 4, 1957
- Hörspiel bei Nietzsche und Lessing
In: Rundfunk und Fernsehen, 6.Jg., 1958
- HERDER, Johann Gottfried: Sämtliche Werke
Suphan Verlag, Leipzig, 1801
- HÖRSPIELE eine Literaturform unserer Zeit
Ein Auswahlverzeichnis
Städtische Volksbüchereien, Dortmund, 1958
- HÖRSPIELPREISAUSSCHREIBEN, Ein, aus dem Jahre 1927
In: Rundfunk und Fernsehen, 7.Jg., 1959
- HYMMEN, Friedrich Wilhelm: Zum Hörspielpreis der Kriegsblinden
In: Rundfunk und Fernsehen, 4.Jg., 1956
- JEDDELE, Helmut: Reproduktivität und Produktivität im Rundfunk
Philosophische Dissertation, Mainz, 1952
- JOLOWICZ, E.: Der Rundfunk, eine psychologische Untersuchung
Berlin, 1932
- KAPLAN, Milton Allan: Radio and Poetry
Columbia University Press, New York, 1949
- KAYSER, Wolfgang: Das Sprechliche Kunstwerk
A. Francke Verlag, Bern, 1960
- KLOSE, Werner: Das Hörspiel im Unterricht
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1958
- Zur Hörspieldichtung Günter Eichs
In: "Wirkendes Wort", Heft 3, Jg. 7
Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1957

- KLOSE, Werner: Neues vom Hörspiel
In: "Wirkendes Wort", Jg. 9
Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1959
- Das Hörspiel eine neue Form des Wortkunstwerkes
In: Der Deutschunterricht, Heft 3, 1958
Ernst Klett Verlag, Stuttgart
- KNILLI, Friedrich: Methoden und Ergebnisse einer experimentalphysiologischen Hörspieluntersuchung
In: Rundfunk und Fernsehen, 8.Jg., 1960
- Das Hörspiel
Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels
W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1961
- KOLB, Richard: Das Hörkop des Hörspiels
Rundfunkschriften, Band 2
Herse Verlag, Berlin, 1932
- KRUMB, Heinrich: Vorstellung bei gesendeten Bildbeschreibungen
Philosophische Dissertation, Frankfurt, 1941
- KÜHNER, Otto Heinrich: Mein Zimmer grenzt an Babylon
Albert Langen - Georg Müller, München, 1954
- MACKAY, David R.: Drama on the Air
Prentice-Hall, New York, 1951
- MALETZKE, Gerhard: Der Rundfunk in der Erlebniswelt des heutigen Menschen
Philosophische Dissertation, Hamburg, 1950
- MARTINI, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte
Alfred Körner Verlag, Stuttgart, 1960
- MEINERT, Gerhard: Kritik des Hörspiels, Zu Situation und Prozess eines modernen Aussageproblems
Philosophische Dissertation, Leipzig, 1948
- MÖLLER, Jürgen: Dichter und Hörspiel
In: Rundfunk und Fernsehen, Heft III, 1953,
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg
- MÜLLER, Gottfried: Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films
Konrad Triltsch Verlag, Würzburg, 1954
- NIETZSCHE, Friedrich: Gesammelte Werke
Musarion Verlag, München, 1925

- OHLMEYER, Paul: Über das Hörspiel
In: Rundfunk und Fernsehen, 2.Jg., Heft 3-4, 1954
- ORIGINALMANUSKRIPTE, Über hundert
In: Rundfunk und Fernsehen, 7.Jg., 1959
- PAQUE, Kurt: Hörspiel und Schauspiel
Breslau 1936
- PIGGE, Helmut: Dieter Meichsner "Besuch aus der Zone",
in den Hörspiel- und Fernsehfassungen gegen-
übergestellt
In: Rundfunk und Fernsehen, 6.Jg., 1958
- PIONIERS des Hörspiels
In: Rundfunk und Fernsehen, 7.Jg., 1959
- POHLE, Heinz: Der Rundfunk als Instrument der Politik
Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von
1923 - 1938
(Wissenschaftliche Schriftenreihe für Rundfunk
und Fernsehen, Bd. 1) Hamburg, 1955
- PRAGER, Gerhard: Zehn Jahre danach
In: Rundfunk und Fernsehen, 6.Jg., 1958
- _____ Das Hörspiel in sieben Kapiteln
In: Akzente, Zeitschrift für Dichtung, Heft 6, 1954
Hauser Verlag, München
- _____ Europäische Verständigung auf dem Hörspielgebiet
In: Rundfunk und Fernsehen, 5.Jg., 1957
- RABE, Karl-Heinz: Das "reine" Hörspiel
In: Rufer und Hörer, Jg. 5, Heft 7, 1950
- RENTZSCH, Gerhard (Herausgeber von): Kleines Hörspielbuch
Henschelverlag, Berlin (Ost), 1960
- ROHNERT, Ernst Theo: Wesen und Möglichkeiten der Hörspiel-
dichtung
Philosophische Dissertation, München, 1947
- SCHMITTHENNER, A.: Hörspiele vor 10.000 Jahren?
In: Rundfunk und Fernsehen, 6.Jg., 1958
- SCHWITZKE, Heinz: Das permanente Programm und das konkrete
Wort
In: Rundfunk und Fernsehen, 3.Jg., 1955

- SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel und seine Bedeutung für die Literatur der Gegenwart
Vortrag, gehalten im Hause des Verlages Georg Westermann, Braunschweig, am 25.11.1955.
Sonderdruck des Westdeutschen Rundfunks.
- Die Überwindung der Zeit im Hörspiel
In: Rundfunk und Fernsehen, 4.Jg., 1956
- Wertung und Wirklichkeit
Hörspielgeschichtliche Erinnerungen
In: Rundfunk und Fernsehen, 7.Jg., 1959
- Herausgeber von: Sprich, damit ich dich sehe
Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform
Paul List Verlag, München, 1960
- Die Sprache des Hörspiels
In: Sprache im technischen Zeitalter I/1961
W. Kohlhammer GmbH., Stuttgart
- Das Hörspiel: Form und Bedeutung
In: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 15. Jg., Heft 9, 1961
- Das Wort im Zeitalter der Bilder
Evangelischer Presseverband für Bayern, München, 1957
- SKOPNIK, Günter: Theater und Hörspiel
(Neue Dichtungsgattung III)
Akzente, Zeitschrift für Dichtung, Heft 6, 1954
Hauser Verlag, München
- STEGMEYER, Franz: Zur Theorie des Hörspiels
In: Rheinischer Merkur, 3.Jg., 1948, Nr. 32
- TUMLER, Franz: Volterra - Wie entsteht Prosa
Suhrkamp Texte 12
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1962
- WESSEL, Oskar: Vorspiel zum Hörspiel
In: Rundfunk und Fernsehen, 2.Jg., Heft 2, 1954
- Aktualität im Hörspiel
In: Rundfunk und Fernsehen, 3.Jg., 1955
- WESTPHAL, Gerd: Der Regisseur zu seinem Autor
Nachwort zu "Begegnung im Balkanexpress" von Wolfgang Hildesheimer,
Hörwerke der Zeit 3
Verlag Hans Bredow-Institut, Hamburg, 1956

WICKERT, Erwin: Die innere Bühne
(Neue Dichtungsgattung Hörspiel, I)
Akzente, Zeitschrift für Dichtung, Heft 6, 1954
Hauser Verlag, München

WÜRZBURGER, Karl: Ergänzende Betrachtungen über das
Hörspiel
In: Rufer und Hörer, Jg. 4, Heft 1, 1950

ZYLMANN, Peter: Betrachtungen über das Hörspiel
In: Rufer und Hörer, Jg. 4, Heft 6, 1949