

Hörspiel

Herausgegeben von
Günter Häntzschel
Sven Hanuschek
Ulrike Leuschner

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-745-2 E-ISBN 978-3-96707-746-9

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlagentwurf: Ole Häntzschel, Berlin/Thomas Scheer, Stuttgart, unter Anlehnung an den originalen Schutzumschlag von Gottlieb Ruth zu Wolfgang Koeppens Roman „Das Treibhaus“, Scherz & Goverts, Stuttgart 1953

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Inhaltsverzeichnis

Editorial	7
-----------------	---

Medialität des Hörspiels

Britta Herrmann: Terra incognita und „Medium schlechthin“ – Hörspiele der 1950er Jahre. Ein Plädoyer für ihre Erforschung	17
Susanne Weichselbaumer: Das Hörspiel der fünfziger Jahre im Bayerischen Rundfunk	46
Luisa Drews: Hörerforschung und Hörerziehung. Eine Doppelstrategie der 1950er Jahre	74
Hans-Ulrich Wagner: Ein Nestor mit allem Nachdruck. Der „Hörspielpapst“ Heinz Schwitzke	107
Desiree Hebenstreit/Arno Herberth: Kanonisierungsprozesse in Österreich: Die Vergabe der Österreichischen Staatspreise für Literatur im Bereich Hörspiel	119
Nils Rottschäfer: ‚Gott im Äther‘: Religiöse Sinnsuche im Nachkriegshörspiel	137

Repräsentation und Experiment

Andreas Wicke: „... durch vermehrte Spannung ersetzt ...“ <i>Unterm Birnbaum</i> und die Fontane-Rezeption im (Kriminal-)Hörspiel der fünfziger Jahre	161
Jost Eickmeyer: „Rascher schwemmt alles mein Fluss hinweg.“ Zu Günter Eichs Hörspiel <i>Unterm Birnbaum</i> nach Theodor Fontanes Erzählung	184
Detlef Haberland: Friedrich Dürrenmatts Hörspiel <i>Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen</i> (1951)	207
Gerhard Sauder: Max Frischs Hörspiel <i>Rip van Winkle</i> (1953)	218
Barbara Wiedemann: Brandstifter. Max Frisch hört Ingeborg Bachmanns Hörspiel <i>Der gute Gott von Manhattan</i>	244
Sven Behnke: Arno Schmidts ‚Dark Academia‘. Seine Nachtprogramm-Funkdialoge in den fünfziger Jahren	263

Inhaltsverzeichnis

Kai Bremer: Hörspiel und Produktion. Über Heiner und Inge Müllers <i>Der Lohndrucker und Die Korrektur</i>	278
Die Beiträgerinnen und Beiträger	297
Adressen der Beiträgerinnen und Beiträger	301
Personenregister	304

Editorial

In den Nachkriegsjahren haben sich die Kurzgeschichte und das Hörspiel zunächst aus ganz pragmatisch-konkreten Gründen zu Leitgattungen entwickelt. Waren es für die Kurzgeschichte Papiermangel und die guten Veröffentlichungsmöglichkeiten in Zeitschriften und Zeitungen, waren für das Hörspiel zerbombte Theater und Kinos ein Grund – die Rundfunkanstalten ließen sich schneller und mit größerer Reichweite wiederherstellen, der Rundfunk wurde in den fünfziger Jahren zum Massenmedium. Das Publikum bestand aus über 80 Prozent der Bevölkerung,¹ während zur Konkurrenz, dem „Schreckgespenst Fernsehen“² noch in der Mitte des Jahrzehnts weniger als zehn Prozent Zugang hatten. Von Nachrichten über Schulfunk, Dokumentationen, Reportagen und Sportübertragungen bis zu Konzerten und philosophischen Essays wurden alle Bereiche des Lebens angesprochen, erfüllten das Medium die Bedürfnisse des Publikums nach Information und Bildung, kurzweiliger Unterhaltung und kultureller Befriedigung. Vor allem in den Sendeanstalten der Bundesrepublik entdeckten und förderten ehrgeizige Redakteure wie Alfred Andersch und Ernst Schnabel das literarische Hörspiel als autonome Gattung. Für Literatursendungen standen 1955 wöchentlich 150 Stunden Sendezeit zur Verfügung, die gefüllt werden wollten, bis 1960 wurden jährlich etwa 300 Hörspiele benötigt.³ Schriftstellerinnen und Schriftsteller mussten davon überzeugt werden, dass nicht allein der Druck ein Werk ausmacht.⁴ Ein gutes Argument waren die hohen Honorare, die in den Nachkriegsjahren bis in die 1960er Jahren vielen

-
- 1 Vgl. N.N.: Geld, Geist und funkische Form. In: Michael Davidis, Bernhard Fischer, Gunther Nickel, Brigitte Raitz: *Konstellationen*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbach am Neckar 1995 (Marbacher Katalog 48), S. 159–163, hier S. 161; und Bernhard Siegert: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung. In: Irmela Schneider, Peter M. Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre*. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Wiesbaden 2002, S. 287–298, hier S. 290.
 - 2 Friedrich Knilli: *Das Hörspiel*. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart 1961, S. 7.
 - 3 Vgl. den Zeitungsbericht von Hans Schwerte [d. i. der ehemalige SS-Hauptsturmführer Hans Schneider] über die Ulmer Hörspieltagung der Gruppe 47, zit. ebd., S. 18f.; Bernhard Siegert spricht von 500 jährlich gesendeten Hörspielen zwischen 1945 und 1960, 160 sind über diesen Zeitraum hinweg im Druck erschienen; Siegert, *Hörspiel* (Anm. 1), S. 290.
 - 4 Vgl. Ernst Schnabels Rede vor der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1955; zit. in *Konstellationen* (Anm. 1), S. 160 f.

Autorinnen und Autoren die Subsistenz sicherten – „Andersch nutzte die Sendeanstalten als Überlebenskasse für schon wieder verrufene Schriftsteller“;⁵ so Wolfgang Koeppen über die Arbeit des Freundes als Literaturredaktor erst beim Hessischen, dann beim Süddeutschen Rundfunk. Die Großzügigkeit verleitete zum Missbrauch. Zur Tagung der Gruppe 47 in Cap Circeo 1954 verfasste Schnabel, der selbst nicht teilnahm, einen eindringlichen Brief, den Andersch verlesen sollte. Noch völlig unberührt von Gender-Fragen heißt es darin, dass „der Schriftsteller ein Mann [ist], der gefährlich lebt“; sich aber unter den gegebenen Bedingungen nur zu gerne vom Rundfunk apanagieren lasse. Nicht die Höhe der Honorare⁶ seien jedoch das Problem, sondern dass den reichlich gezahlten Vorschüssen keine sendefähigen Manuskripte entsprächen. „Das Risiko des Schriftstellers, der nie mit Sicherheit weiß, ob er imstande ist, seinen eigenen Einfall zu realisieren, oder ob [sich] dieser anfangs so schimmernde Einfall nicht während der Arbeit als dünn erweist, dieses Risiko ist vom Autor auf den Rundfunk übergegangen. [...] Es geht mir darum, unser Programm bis zu einem gewissen Grade von handwerklichen Erzeugnissen – und etwas wirklich anderes kommt bei unserer jetzigen Arbeitsmethode doch nur selten heraus – zu befreien und statt dessen wirkliche Gegenstände der Literatur zu gewinnen.“⁷

Mäzenatische Funktionen in vergleichbarer Höhe übernahmen weder die Sendeanstalten in der Schweiz oder Österreich noch der DDR.⁸ Darüberhinaus

-
- 5 Wolfgang Koeppen: Mein Freund Alfred Andersch. In: Süddeutsche Zeitung, 4./5. 2. 1984; zit. nach: W. K.: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Bd. 6. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt a. M. 1990, S. 391–396, hier S. 393.
 - 6 Beispielsweise erhielten Ilse Aichinger und Günter Eich für die Hörspiele *Knöpfe* und *Das Jahr Lazertis* 1500 DM Honorar; vgl. Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger und Günter Eich: „halten wir einander fest und halten wir alles fest!“ Der Briefwechsel. Hg. von Irene Fußl und Roland Berbig. Mit einem Vorwort von Hans Höller. München, Berlin, Zürich 2021, S. 196.
 - 7 Ernst Schnabel an die Gruppe 47, 27. März 1954. In: Hans Werner Richter: Briefe. Hg. von Sabine Cofalla im Auftrag der Stiftung Preußische Seehandlung und der Textkritischen Arbeitsstelle der Freien Universität Berlin. München, Wien 1997, S. 175–177, hier S. 175 f.
 - 8 Zwischen 1953 und 1956 wurden in den Anstalten der DDR nur etwa acht Hörspiele und zehn bis 15 Bearbeitungen produziert (N. N.: Hörspiele in der DDR. In: Konstellationen [Anm. 1], S. 207–210, hier S. 209), darunter als Gegenproduktion zum Bayerischen Rundfunk (Ursendung 24. Mai 1955) *Die japanischen Fischer*, Wolfgang Weyrauchs Proteststück gegen US-amerikanische Atomversuche, das am 15. 10. 1956 im Deutschlandsender erstgesendet und in *Sinn und Form* (8 [1956], S. 373–402) ohne redaktionellen Kommentar gedruckt wurde.

aber gilt, dass „das Interesse vieler Schriftsteller am Medium Hörspiel [...] nicht nur materiell, sondern vor allen Dingen auch literarisch motiviert [war]. Die neue Gattung bot Ausdrucksmöglichkeiten, die den traditionellen Literaturformen versperrt waren, und sie besaß außerdem die Möglichkeit, ein gegenüber dem Buch unvergleichlich größeres Publikum zu erreichen.“⁹

Fast noch deutlicher als in anderen Genres klafften Publikumsgeschmack und Höhenkammliteratur auseinander. Triviale Serien liefen hoher Kunst wie Ilse Aichingers *Knöpfe* den Rang ab,¹⁰ hohe Kunst wie Günter Eichs *Träume* stieß auf Irritation und Protest. Was Kritik und Literaturgeschichtsschreibung als bedeutend bewerteten, wurde trotz sorgfältiger Inszenierung und Dramaturgie von den Hörerinnen und Hörern abgelehnt und erhielt erst in zeitlichem Abstand und als Teil großer Werkausgaben in gedruckter Form die Zuschreibung von Bedeutung, und dies, obwohl das Hörspiel, darin dem Schauspiel gleich, nicht auf dem Papier, sondern durch die Aufführung seine eigentliche Gestalt annimmt. Gerade in der Abgrenzung zum Theater gewinnt das literarische Hörspiel eine ausdifferenzierte polychrome Form, bereits in den 1950ern beginnen die experimentellen Versuche, die in den 1960ern durch neue technische Erfindungen wie den Einsatz von Originaltonaufnahmen die ästhetischen Möglichkeiten ausweiteten.

Die dramatischen Elemente gleichen sich, doch im Unterschied zum Theater wird die Kulisse des Hörspiels akustisch aufgebaut und durch Geräusche gestaffelt. Der eigentliche Ort des Hörspiels ist der Kopf, ist die Vorstellungswelt der Hörerinnen und Hörer. Der scheinbare Nachteil gegenüber dem Theater, der Verzicht auf das Schauen, setzt das gesprochene Wort in eine solitäre Dringlichkeit. Das brachte am Ende des Jahrzehnts auf der dem Genre gewidmeten Tagung der Gruppe 47 1960 in Ulm dem literarischen Hörspiel den Vorwurf des Eskapismus ein. In den Zeiten des Kalten Kriegs bleibe die littérature engagée auf der Strecke, gerade im Hörspiel könne Protest und Empörung nicht als politische Kritik geäußert werden, sondern stecke man in allgemeinen Sinnfragen und individueller Schicksalhaftigkeit fest, habe man der individuellen psychischen habe Vorrang vor der gesellschaftlichen Einflussnahme eingeräumt.¹¹ Der einflussreiche Rundfunkmann Heinz Schwitzke spricht von der

9 Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß. Zweite, gründlich überarbeitete und erweiterte Auflage. München 1987 (Sonderband der Reihe TEXT + KRITIK), S. 116.

10 Vgl. Hanna Köllhofer: Nur leise Töne im Äther? Aichingers *Knöpfe* und die Hörspiel-Autorinnen der fünfziger Jahre – eine Spurensuche. In: treibhaus 6 (2010), S. 271–287.

11 Arnold, Gruppe 47 (Anm. 5), S. 117–119.

„fragwürdigen, individualistischen Natur“, die das von den Nazis gleichgeschaltete Hörspiel nach 1945 für die Schriftsteller deshalb so interessant mache, weil der Hörer individuell angesprochen werde, was ideologische und kollektivistische Totalität ausschließe.¹²

Eine andersgeartete Kritik kam von Schwitzkes Gegenspieler Friedrich Knilli. Er prangert die Priorisierung literarischer Hörspiele an, deren Inszenierungen der „Vergeistigung“ und „Verwortung“ unterlägen,¹³ und plädiert für eine aus Tönen und Geräuschen erzeugte „Eigenwelt“ (tatsächlich verdrängen die Hörspiele der ‚Innerlichkeit‘ vollständig die Hörspiel-Ästhetik der Weimarer Republik).¹⁴ Als „Illusionisten“¹⁵ diffamiert er Regisseure (Frauen waren nicht vertreten), die in den Köpfen der Hörerinnen und Hörer eine „Unsichtbare Bühne“ aufbauen wollten.¹⁶ Nicht im Kopf der Zuhörerinnen und Zuhörer finde das Hörspiel statt, sondern in dem Zimmer, in dem der Radioapparat stehe. Das zeitgemäße Hörspiel sei eines, das mit den technischen Möglichkeiten ebenso experimentiert wie es sich die elektronische Musik zunutze mache.

Unser Band ist dem literarischen Hörspiel gewidmet. Er gliedert sich in zwei Abteilungen. Die Aufsätze der ersten Abteilung gehen allgemeinen Fragestellungen nach.

Britta Herrmann beschreibt das disparate Bild, das das Hörspiel der fünfziger Jahre abgibt; einerseits handelt es sich um das Leitmedium, in dem neue Formen entwickelt und politische Themen verhandelt werden, andererseits hat diese „Blütezeit“ der Gattung keine Forschung hervorgerufen, die schon quantitativ, aber auch qualitativ nur annähernd mit der zur gedruckten Literatur der Zeit vergleichbar wäre. In Herrmanns Appell, diesen unbefriedigenden Zustand zu ändern, zeigt sie an vielen bekannten und unbekanntem Autorinnen und Autoren, dass das Hörspiel ein „Aufklärungs- und Gedächtnismedium“ der Zeit war, in dem permanent experimentiert wurde; es war auch das einzige Medium, in dem sich die Entwicklung einer Ästhetik der Stille beobachten lässt. Obendrein, so Herrmann, macht es auch schlicht Spaß, diese Texte zu hören oder zu lesen.

Susanne Weichselbaumers Überblick über die Hörspielproduktion des Bayerischen Rundfunks zeigt, dass der Kanon dieser Gattung, auf den sich ein

12 Heinz Schwitzke: Das Hörspiel. Geschichte und Dramaturgie. Köln und Berlin 1963, S. 108. Näheres im Beitrag von Hans-Ulrich Wagner, hier S. ((??)).

13 Knilli, Hörspiel (Anm. 2), S. 7 und 20, Übernahmen aus Schwertes Reportage.

14 Ebd., S. 23; vgl. Siegert, Hörspiel (Anm. 1), S. 289.

15 Knilli (Anm. 13), ebd.

16 Ebd., S. 91.

Großteil der Forschung zunächst bezogen hat und teilweise noch heute bezieht, nicht unbedingt repräsentativ ist. Der Dezentralisierung Deutschlands gemäß ergeben sich ganz unterschiedlichen Voraussetzungen in den einzelnen Rundfunkanstalten der Besatzungszonen beziehungsweise Bundesländern. Die Verfasserin arbeitet weithin aus den unveröffentlichten Archivunterlagen des Münchner Senders und gelangt mit diesem Beispiel in Hinblick auf die Autoren, die Produzenten, die Stoffe, die regionalen Schwerpunkte und die sprachliche Gestaltung zu Ergebnissen, die sich mehr oder weniger weit von den gängigen Beurteilungen unterscheiden. Noch ausstehende Untersuchungen anderer lokalen und regionalen Rundfunkanstalten versprechen neue differenzierte Erkenntnisse.

Luisa Drews untersucht in ihrem Beitrag über *Hörerforschung und Hörerziehung. Eine Doppelstrategie der 1950er Jahre* die umfangreichen und bisher noch nicht systematisch ausgewerteten Materialien einer verbreiteten, teilweise widersprüchlichen Diskussion auf den Schnittstellen von Hörerforschung und Hörspieldiskussion. Das weite Gebiet heterogener Methoden, unterschiedlicher Erkenntnisinteressen und divergierender Schwerpunkte wird anhand von drei zentralen Aspekten überschaubar: erstens der Frage nach der Hörschaft des Rundfunks; zweitens nach der Rezeptionsforschung von Rundfunksendungen und deren auditiven Bedingungen und drittens nach der Wirkung von Rundfunksendungen und besonders Hörspielen auf das Radiopublikum.

Zwanzig Jahre lang leitete Heinz Schwitzke die Hauptabteilung Hörspiel beim NWDR, seit 1956 NDR Sender Hamburg. Die in mehrfacher Hinsicht eminente Machtposition nutzte er nicht zuletzt, um für das Hörspiel den Rang eines literarischen Kunstwerks einzufordern. Hans-Ulrich Wagner würdigt die Arbeit des strengen Redakteurs, unter dessen Dirigat rund 800 Hörspielproduktionen entstanden, darunter zahlreiche ‚Wortkunstwerke‘, die in den Kanon eingingen. In zwei Hörspielanthologien (1960, 1961) und dem Grundlagenwerk *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte* (1963) hielt er den Ertrag des Hörspieljahrzehnts zu einem Zeitpunkt fest, als die unter seiner Ägide waltende Artifizialität und politische Enthaltsamkeit den drängenden Problemen weniger denn je entsprachen.

Ein unbekanntes Kapitel schlagen Desiree Hebenstreit und Arno Herberth auf. Ihrer Untersuchung eines spezifischen Kanonisierungsvorgangs liegen reichhaltige, erstmals ausführlicher genutzte Unterlagen zum Österreichischen Staatspreis für Literatur im Österreichischen Staatsarchiv zugrunde. Der Medienentwicklung Rechnung tragend, wurde der vier Jahre zuvor begründete Staatspreis, der alternierend die klassischen Genres Lyrik, Epik, Dramatik

bedachte, 1954 und 1959 für das Hörspiel vergeben. In ihren Gutachten entwickelten die Juroren, von denen einige sich selbst als Hörspielautoren versuchten, Kriterien zu einer funkgerechten Form, ihre Gutachten spiegeln den ästhetischen Zeitgeschmack ebenso wider wie die politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen. Außerhalb Österreichs zahlte sich das durch den Staatspreis erworbene symbolische Kapital nicht aus. Die prämierten Hörspiele blieben in den deutschen Sendeanstalten weitgehend unbeachtet, waren aber auch im eigenen Land bald vergessen.

Die Umbruchjahre nach Kriegsende, die Schulterfahrung durch die Verstrickung des Landes in den Nationalsozialismus, dann der jähe Umschwung in Wirtschaftswunder und Wir-sind-wieder-wer-Gefühlen waren im intellektuellen Feld die hohe Zeit der Sinn- und Seinsfragen. Ausgehend vom Nihilismus Gottfried Benns, entfaltet Nils Rottschäfer anhand der Hörspiele *Nachtfahrt* von Gerhard Fritsch, *Klopfzeichen* von Heinrich Böll, *Festianus, Märtyrer* von Günter Eich und *Bau einer Laube* von Dieter Wellershoff die heterogenen Aspekte religiöser Auseinandersetzungen. Charakteristisch für die Inszenierungen der thematisch an den von Wertediskussion und Glaubenssuche ausgerichteten Hörspielen ist demnach die noch stärkere Zentrierung auf das Wort unter Vermeidung fremdartiger akustischer Effekte. Vielmehr greifen die verwendeten Geräusche (Räderrasseln, Klopfen, Sägen) unmittelbar Elemente der Handlungen auf.

Der zweite Teil des vorliegenden Bandes wendet sich monografischen Themen zu und zeichnet mit Beiträgen über Fontane-Adaptionen unter anderen von Günter Eich, über Hörspiele von Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Inge und Heiner Müller sowie über Arno Schmidts *Funkdialoge* auszugsweise den Höhenkamm des literarischen Hörspiels der fünfziger Jahre nach.

Dass für die Fontane-Rezeption in den fünfziger Jahren das Hörspiel keine unerhebliche Rolle spielt, geht aus Andreas Wickes Beitrag hervor, der drei unterschiedliche Hörspieladaptionen der Erzählung *Unterm Birnbaum* von Wolfgang Jäger 1948, Günter Eich 1951 und Kurd E. Heyne 1956 analysiert, die in mehreren Rundfunkanstalten gesendet wurden. Der Verfasser hebt neben den Gemeinsamkeiten der für den Funk produzierten Bearbeitungen die jeweils eigenen Schwerpunkte im neuen Medium gegenüber dem Prätext hervor und weist vor allem anhand der sprachlichen Raffinessen Qualitäten nach, mit denen die neuen Versionen als eigenständige Kunstwerke zu verstehen sind: Es sind keine Originalhörspiele, aber „originelle Hörspiele“. Dieses Werturteil bestätigt seine anschließende Untersuchung der drei auf Fontanes Text rekur-

rierenden Werke im Kontext des zu dieser Zeit beim Publikum beliebten Kriminalhörspiels.

Als der Großmeister des deutschsprachigen Hörspiels der zweiten Periode gilt Günter Eich, der sich grundlegende Kenntnisse bereits in den zwanziger Jahren und während des ‚Dritten Reichs‘ erworben hatte. Seine Originalhörspiele waren aus jenem lyrischen Grundton heraus entwickelt, der den Kulturschaffenden in den Sendeanstalten wie den Kritikern in den auflebenden Feuilletons als ideale Voraussetzung vorschwebte: Das „Eich-Maß“ wurde sprichwörtlich, die Auftragslage bei opulenter Honorierung war beträchtlich und schloss auch Adaptionen literarischer Vorlagen ein. In der Forschung hat dieser Teil seines Werks bisher nur wenig Interesse gefunden. Jost Eickmeyer zeigt in einer detaillierten Analyse, wie Eich durch subtile Anpassung an die funktions Erfordernisse Fontanes Kriminalerzählung *Unterm Birnbaum* zu einem eigenständigen Hörspiel umgeschaffen hat.

Friedrich Dürrenmatts Hörspiele gelten als Nebenarbeiten, von ihm als „leichteste dramatische Form“ heruntergespielt, die man eben bedient habe, weil die Rundfunkanstalten die Mäzene der fünfziger Jahre gewesen seien. Detlef Haberland untersucht *Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen* (1951) genauer und gelang zu ganz anderen Einschätzungen: Dass dieses Hörspiel seine eigene Dramaturgie hat und als philosophisch-theologisches Lehrstück neben den Dramen ohne weiteres bestehen kann, wird deutlich; darüber hinaus wird Dürrenmatt als erkenntnistheoretischer Denker neben Jean-Paul Sartres Versuche gestellt, seine Philosophie in Theaterstücken zu visualisieren.

Gerhard Sauder zeigt in einer genauen Analyse der Namen, der Figuren und der funktionsästhetischen Mittel von Max Frischs Hörspiel *Rip van Winkle* (1953), inwiefern es sich um einen zentralen Text im Werk des Autors handelt – gegen den Autor selbst, der die Zusammenhänge eher heruntergespielt und das Hörspiel als reine Brotarbeit beschrieben hat. In *Stiller* (1954), einem der kanonischen Romane der fünfziger Jahre, setzt Frisch sich mit der Identitätsproblematik und mit der Misogynie der Zeit auseinander, beide Themen finden sich bereits im Hörspiel; Washington Irvings Stoff ist auch explizit in Stillers Aufzeichnungen verwendet worden.

Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* wurde im NDR/BR und im SWF doppelt inszeniert, die Ursendung am 29. Mai 1959 ausgestrahlt. Schon einige Tage zuvor und früher als die Autorin selbst lernte Max Frisch die Realisierung des NDR kennen. Seine spontane Anerkennung beantwortete sie mit dem dringenden Wunsch nach persönlichem Kontakt. Indem Barbara Wiedemann dieser Spur nachgeht, gelingt ihr ein neuer Blick auf die Beziehung

zwischen Bachmann und Frisch. Sie lauscht den beiden Produktionen die höchst differente Interpretation des Geschlechterdiskurses ab, der in der Druckfassung eine weitere Ausdeutung erfährt. Missverständnisse persönlicher, gesellschaftlicher und textueller Art sind nachgerade unausweichlich, die tödlich verlaufende Liebesgeschichte des Hörspiels erscheint wie eine Vorausdeutung der Katastrophe, in der die bald nach der Ausstrahlung des Hörspiels einsetzende Liebesbeziehung zwischen Bachmann und Frisch enden wird.

Sven Behnke sieht die Funkessays von Arno Schmidt als radiophone, inszenierte Dialoge mit einer eigenen Dramaturgie, die dementsprechend als Hörspiele aufgefasst und vorgestellt werden können. In seiner frühen Form von *dark academia* kritisiert Schmidt bereits den Niveauverlust literaturgeschichtlicher Bildung, indem er mit seinem Kanon für Verlorenes und Vergessenes wirbt und es durch seine (Wieder-)Entdeckungen neu zugänglich macht. In einer *tour d'horizon* werden alle 16 Funkessays von Brockes (*Nichts ist mir zu klein*) bis Ludwig Tieck (*Funfzehn oder: Vom Wunderkind der Sinnlosigkeit*) vorgestellt, die zwischen 1955 und 1959 entstanden sind.

Kai Bremer beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit Heiner und Inge Müllers *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur*, die beide zuerst als Hörspiele geplant waren, dann aber nicht realisiert wurden und als Theaterstücke an die Öffentlichkeit traten. Aufgrund seiner Recherchen im Heiner Müller Archiv in der Akademie der Künste, Berlin kann Bremer differenzierter als bisher bekannt die Verbindungen und Gegensätze zwischen Hörspiel und Drama eruieren und den Anteil von Inge Müller am gemeinsamen Werk präziser fassen.

München und Darmstadt, im Mai 2022,
Herausgeber und Herausgeberin

Medialität des Hörspiels

Terra incognita und „Medium schlechthin“ – Hörspiele der 1950er Jahre

Ein Plädoyer für ihre Erforschung

Wenn in den frühen fünfziger Jahren Hörspielzeit im Südwestfunk war, saßen wir immer schon eine Viertelstunde vor der Ansage am Radiogerät und drehten an den Knöpfen. Sobald die Sendung anging, hatten wir das Gefühl, als seien wir selbst der Äther, und körperlos geworden schlüpfen wir zu den imaginären Stimmen in den Apparat. Eine Stunde, die wir am liebsten zu einer Ewigkeit gedehnt hätten, lebten wir im selben Raum mit dem Raben Sabeth in Günter Eichs gleichnamigen Hörspiel, mit Billy und Frankie in Ingeborg Bachmanns Märchen „Der gute Gott von Manhattan“, in Wolfgang Hildesheimers „Unter der Erde“!

Schon den Zeitgenossen gelten die 1950er Jahre als „Blütezeit des deutschen Hörspiels“² mit Einschaltquoten in Millionenhöhe und Familien, die sich in freudiger Erwartung zur Hörspiel-Primetime vor dem Radioapparat versammelten – so wie auch die Familie des soeben zitierten Schriftstellers und Hörspielautors Ludwig Harig. Zwar begann der Siegeszug des Fernsehens bereits 1952, erfolgte aber recht eigentlich erst in den sechziger Jahren.³ Bis dahin – aber auch noch danach – wusste ein Massenpublikum Hörspiele als Abendunterhaltung frei Haus zu schätzen: das Kopfkino oder Kino für die Ohren, das „Theater für Blinde“⁴ oder für die „innere Bühne“ der Fantasie,⁵ das Radiodrama und was dergleichen Bezeichnungen mehr für das Hörspiel waren und sind. Allein

-
- 1 Ludwig Harig: Irre Töne. Erinnerungen an die Frühzeit des Neuen Hörspiels. In: Hörwelten. 50 Jahre Preis der Kriegsblinden 1952–2001. Hg. vom Bund der Kriegsblinden Deutschlands und von der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen. Berlin 2001, S. 267–271, hier S. 267.
 - 2 Gerhard Prager: Das Hörspiel in sieben Kapiteln. Verständnisse und Mißverständnisse. In: Akzente 1 (1954), S. 514–523, hier S. 521.
 - 3 Horst Ohde: Das literarische Hörspiel – Wortkunst im Massenmedium. In: Ludwig Fischer (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. München 1986, S. 469–492, hier S. 470.
 - 4 Eugen Kurt Fischer: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart 1964, S. 67.
 - 5 Erwin Wickert: Die innere Bühne. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 1 (1954), S. 505–514.

für die Jahre 1952–1953 sind 1700 Hörspielproduktionen dokumentiert.⁶ Das sind bei Weitem nicht alle Hörspiele, die dem sogenannten literarischen Worthörspiel zugerechnet werden können, das mit den 1950er Jahren in der Regel assoziiert wird. Selbstverständlich war der Rundfunk auch ein Unterhaltungsmedium mit einer Vielzahl von „Gebrauchshörspielen“⁷ der heiteren Art oder aber mit den auch damals schon „höchst beliebten hurtigen Kriminalserien“, wie Heinz Schwitzke, führender Vertreter und Theoretiker des literarischen Hörspiels, etwas indigniert schrieb.⁸ Unvergessen ist etwa die Krimiserie *Gestatten, mein Name ist Cox* des Ehepaars Rolf und Alexandra Becker, die 1952, 1954 und 1959 in drei Staffeln vom Nordwestdeutschen bzw. – ab 1955 – Norddeutschen Rundfunk (NWDR/NDR) produziert wurde, oder *Dickie Dick Dickens*, aus denselben Federn stammend, 1957–1960 vom Bayerischen Rundfunk (BR) ausgestrahlt. Beide Serien waren Straßenfeger. Erfolgreich war auch 1955 die *Prozeßakte Vampir* von Horst Mönnich, eine als Krimi inszenierte fünfteilige detektivische Spurensuche quer durch Nachkriegsdeutschland nach dem während der Nazizeit aus einem Pariser Safe verschwundenen Schmuck einer jüdischen Ehefrau. Überhaupt: Serien. Eine „besonders reizvolle Form von Unterhaltungssendungen“, die jedoch – sofern nicht importiert – lange Planungen und ein hohes Budget benötigten und daher unter Erfolgsdruck standen.⁹ Nichtsdestoweniger entstanden neben den Kriminalserien auch Science-Fiction-Serien, etwa *Abenteuer Zukunft* von Fritz Puhl (NDR 1958–1961), oder verschiedene langlebige Familienserien. Überaus erfolgreich waren *Familie Hesselbach* von Wolf Schmidt (Hessischer Rundfunk 1949–1956), *Familie Meierdirks* von Hans Günther Oesterreich, dem Gründer von Radio Bremen (Radio Bremen 1952–1954), *Familie Brandl* (Bayerischer Rundfunk 1955–1973, bis 1960 mit Liesl Karlstadt) oder *Pension Spreewitz* von Thierry, einem Kabarettisten der „Berliner Stachelschweine“, der mit bürgerlichen Namen Dieter Koch hieß (RIAS Berlin 1957–1964). Hier gibt es einen bislang komplett ignorierten Fundus für Analysen seriellen Erzählens, für populärkulturelle Studien, diskursgeschichtliche Untersuchungen und sozial- wie kulturwissenschaftliche Arbeiten – etwa zu den Verhandlungen der Gegenwart in diesen Serien oder zum Geschlechter- und Familienbild.

6 Ulrike Schlieper: Einführung. In: Dies.: Hörspiel 1952–1953. Eine Dokumentation. Potsdam 2004, S. 9–20, hier S. 9.

7 Reinhard Döhl: Das Hörspiel der 50er Jahre, Sendemanuskript WDR 12.3.1979, o. S., URL: <http://www.reinhard-doehl.de/forschung/hspl50.htm> (Zugriff: 15.5.2022).

8 Heinz Schwitzke: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln, Berlin 1963, S. 267.

9 Ebd., S. 365; Zitat ebd.

Zum Hörspiel der 1950er Jahre als Unterhaltungs- und Literaturform existiert jedoch nur wenig Forschung. Die medientheoretisch ausgerichtete Literaturwissenschaft fokussiert sich recht einseitig auf visuelle Kunstformen. Das ist angesichts der Breitenwirksamkeit des Rundfunks völlig unverständlich. Schon Alfred Andersch beklagte die tauben Ohren des Literaturbetriebs, zu dem die Literaturwissenschaft ja auch gehört, als

absurd, eine zum Himmel schreiende Ungerechtigkeit, aber aufgrund irgendeiner geheimen Abmachung *gilt* in unserem Literaturbetrieb der zum Hören geschriebene Text nicht. Das aufs Radio-Werk gelöste Ticket verschafft keinen Eintritt ins Literatur-Theater. Die Gazetten, die noch das peripherste Ereignis erwähnen, wenn es nur zwischen zwei Buchdeckeln erscheint, würdigen den zentralen Texten des Mediums, das doch als Medium schlechthin gilt, kaum eine Zeile [...].¹⁰

Wenn Hörspiele doch untersucht werden, sind es fast immer die publizierten Texte – für den Film wäre dies undenkbar. „Ein gedrucktes Hörspiel ist ebenso wenig Literatur wie eine Partitur oder ein Drehbuch“, urteilte schon der zeitgenössische Hörspielautor Erwin Wickert.¹¹ Oft sind aber auch die Hörspieltexthe nicht einmal ediert bzw. mit den Fassungen abgeglichen, die in den Rundfunkanstalten liegen. Werkgenetische Zusammenhänge mit Schreibweisen und Themenentwicklungen in schriftliterarischen Texten werden kaum hergestellt. Dabei haben sich zahlreiche Autoren und Autorinnen darüber geäußert, welche Möglichkeiten des Experimentierens ihnen der Rundfunk eröffnete. Martin Walser etwa, von 1949 bis 1957 Redakteur, Regisseur und Hörspielautor beim Süddeutschen Rundfunk (SDR), konstatierte rückblickend: „Von der Reportage bis zum Hörspiel wurde alles durchprobiert. Das Hörspiel wurde sogar ein paar Jahre lang ein wirkliches Ausdrucksmittel. [...] Von heute aus gesehen war der Rundfunk damals ein paradiesisches Spielgelände: Man kam an die Öffentlichkeit, mußte aber nicht auf den Markt.“¹² Auf diesem Spielgelände wurden ästhetische Möglichkeiten hart ausgefochten: „Ich habe nie mehr in meinem Leben irgendeine ästhetische Frage so fanatisch diskutiert wie die des

10 Alfred Andersch: Die Geheimschreiber. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hg. von Dieter Lamping. Bd. 10: Essayistische Schriften 3. Zürich 2004, S. 475–488, hier S. 481.

11 Wickert: Die innere Bühne (Anm. 5), S. 508.

12 Zitiert nach: Reinhold Viehoff: Schriftsteller und Rundfunk – einige systematische Überlegungen und eine Beispiel. Siegen 1994, S. 5.

Hörspiels.“¹³ Dass diese Verhandlungen auch für die printmediale Schreibweise und für die Stoffentwicklung eine Rolle gespielt haben, lässt sich im Einzelfall aufzeigen, an systematischen Forschungen zu derartigen Wechselwirkungen fehlt es jedoch. Darüber hinaus sind Autoren und Autorinnen, die überwiegend oder ausschließlich für das Hörspiel schrieben, vielfach in Vergessenheit geraten bzw. niemals in den „Wahrnehmungs-Focus“ der Literaturrezeption gekommen.¹⁴ Hier gilt noch einmal mehr, was vor längerer Zeit, mit Blick auf die printmediale Literatur, für die 1950er Jahre konstatiert wurde: „Man kann ohne Übertreibung [...] von einer *terra incognita* sprechen. Die Literaturgeschichtsschreibung der Bundesrepublik erfolgt ohne Kenntnis der Literatur in ihrer Gesamtheit.“¹⁵

Entgegen der Selbstwahrnehmung der Zeitgenossen wurde das Hörspiel der 1950er Jahre nachträglich als reaktionär verurteilt, formal-stilistisch am Papier haftend,¹⁶ ästhetisch einförmig und stagnierend sowie – da einem breiten Publikum gefallend – als unpolitisch und inhaltlich verharmlosend.¹⁷ Im Folgenden soll dagegen erstens der Blick auf das Hörspiel als Aufklärungs- und Gedächtnismedium gerichtet werden. Zweitens wird die Wirkungsästhetik des literarischen Hörspiels skizziert und das damit verbundene Moment der Stille als Zeichen anspruchsvoller Sendungen fokussiert, die so bewusst zu einem gegen den zerstreuenen Alltag und den Tonfilm gerichteten Erlebnisraum stilisiert wurden. Drittens wird sodann exemplarisch vorgeführt, dass die damit arbeitende, scheinbar monolithische und einförmige Ästhetik des literarischen Wort-Hörspiels differenziert auf ihre akustisch gestalteten Spielräume hin zu

13 Edgar Lersch, Reinhold Viehoff: Rundfunk, Politik, Literatur. Martin Walsers frühe Erfahrungen beim Süddeutschen Rundfunk zwischen 1949 und 1957. In: Jörg Hucklenbroich, Reinhold Viehoff (Hg.): Schriftsteller und Rundfunk. Konstanz 2002, S. 213–257, hier S. 239.

14 Andersch: Die Geheimschreiber (Anm. 10), S. 482.

15 Günter Häntzschel: Literatur und Buchkultur in den fünfziger Jahren. In: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der fünfziger Jahre. München 2007, S. 217–229, hier S. 217.

16 Wolf Wondratschek: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Merkur 261 (1970), S. 190–192, hier S. 190.

17 Vgl. exemplarisch Friedrich Knilli: Das Hörspiel. Stuttgart 1961, S. 21; Burghard Dedner: Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechspiels seit 1965. In: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart, Stuttgart 1971, S. 128–147, hier S. 139; Stefan Bodo Würffel: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart 1978, S. 77; Margret Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im Original-Hörspiel. Frankfurt a. M. 1985, S. 308.

betrachten ist. Viertens soll der Blick schlaglichtartig auf bislang ausgeblendete experimentell-avantgardistische Formen gerichtet werden, die bis ins Neue Hörspiel reichen.

I. Das Hörspiel als Aufklärungs- und Gedächtnismedium

Die Akteure und Akteurinnen im Rundfunk der Nachkriegszeit betrachteten das Hörspiel von Anfang an als Teil einer politischen Aufklärungsarbeit sowie als Forum der Zeitkritik und gesellschaftlichen Selbstverständigung.¹⁸ Das gilt nicht nur für die Reeducation-Politik nach 1945, sondern vor allem auch für das „Land der Restauration, Selbstgerechtigkeit, Vergesslichkeit und Antimenschlichkeit“¹⁹ der frühen Bonner Republik, in denen das Hörspiel von vielen Zeitgenossen als widerständiges Erinnerungs- und Gedächtnismedium verstanden wurde. Insbesondere im Hinblick auf den Holocaust: Gegen das „kollektive Beschweigen“²⁰ der 1950er Jahre und vor dem Hintergrund einer „Delegitimierung der Verfolgung von nationalsozialistischen Straftaten“²¹ durch die Amnestie-Politik der Adenauer-Regierung richteten sich ausdrücklich Hörspiele, die das Thema der Judenverfolgung aufgriffen – so etwa Alfred Andersch: *Biologie und Tennis* von 1950, Wolfgang Weyrauch: *Woher kennen wir uns bloß?* von 1952, Walter Jens: *Ahasver* von 1956, Fred von Hoerschelmann: *Die verschlossene Tür* von 1957, Ernst Schnabel: *Anne Frank. Spur eines Kindes* von 1958, Günter Eich: *Die Mädchen aus Viterbo* von 1959. Anlässlich von Jens' Hörspiel *Ahasver*, das 1956 gleich zweimal inszeniert wurde – einmal als Kooperation zwischen dem Hessischen Rundfunk und dem RIAS Berlin (Regie: Theodor Steiner, EA 09.03.1956), einmal als Produktion des Norddeutschen Rundfunks (Regie: Fritz Schröder-Jahn, EA 24.11.1956) –, schrieb der Essayist und Redakteur Karl Markus Michel in den *Frankfurter Heften*: „Es gehört heute fast schon Mut dazu, die Wand, die vor der peinlichen Vergangenheit aufgerichtet wurde, zu durchbrechen und das Verdrängte wieder bewußt zu machen. Das Hörspiel [...]

18 Vgl. auch Hans-Ulrich Wagner: *Der gute Wille, etwas Neues zu schaffen. Das Hörspielprogramm in Deutschland von 1945 bis 1949*. Potsdam 1997, S. 252.

19 So Wolfgang Weyrauch in einem Brief an Siegfried Kracauer vom 17.11.1951. Zit. nach Ulrike Landzettel: *Identifikationen eines Eckenstehers. Der Schriftsteller Wolfgang Weyrauch (1904–1980)*. Diss. Marburg 2003, S. 274.

20 Jörn Rüsen: *Zerbrechende Zeit: Über den Sinn der Geschichte*. Köln 2001, S. 288.

21 Norbert Frei: *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*. München 2005, S. 87.

wagt es, das beim Namen zu nennen, was die Öffentlichkeit lieber verschwiegen haben möchte.“²²

Die Herausbildung des kollektiven Gedächtnisses ist ebenso durch eine Erinnerungs- wie durch eine Vergessenspolitik geleitet. Beide Pole sind in der zeitgenössischen Wahrnehmung offenbar eindeutig verteilt: die Erinnerungsarbeit des Hörspiels gegen die Politik des öffentlichen Verdrängens. Seit einigen Jahren befasst sich die Holocaust-Forschung mit den Konstruktionsprozessen des kollektiven Gedächtnisses, allerdings nahezu ausschließlich unter Einbeziehung schriftlicher und visueller Medien. Das Hörspiel der Nachkriegszeit wurde als ein Gedächtnismedium bislang praktisch nicht wahrgenommen. Dabei ist es nicht nur in seinem bewusst gegen das Vergessen gerichteten Impetus interessant, sondern auch aufgrund seiner ästhetischen Verfahren. Gerade das Bestreben, über gezielt eingesetzte Geräusche und Töne, über Stimme, Worte und Stille innere Bilder im Kopf der Hörenden zu erzeugen und sie so – quasi ‚unmittelbar‘ – in den Akt des gehörten Geschehens mit ihren persönlichen Erfahrungen und Vorstellungsbildern zu verstricken, verbindet individuelle Erinnerungen mit akustisch suggestiven und narrativ gedeuteten (historischen) Wissensbeständen. Auf diese Weise werden in den Hörenden gleichsam prosthetische Erinnerungen erzeugt²³ – ein Begriff, der vor einigen Jahren für die Leistung massenmedialer Erzeugnisse geprägt wurde, eigene Erinnerungsräume stiften und das individuelle wie kollektive Gedächtnis formen zu können. Das gelingt nicht nur Bildern, sondern auf möglicherweise intensivere Art auch akustischen Texten. „[...] EJs liegt auf der Hand, daß jene ‚Visionen‘, die man selbst mit den jeweils ganz persönlichen Wünschen und Befürchtungen aus der eigenen Vorstellungskraft mitvollziehend hervorruft, zu den lebendigsten Eindrücken menschlichen Empfindens gehören.“²⁴

Zur Rolle des Hörspiels als zentralem Medium der Verständigung über die Vergangenheit und die Gegenwart trugen unter anderem verschiedene Reihen bei. 1957 lief im Norddeutschen Rundfunk (NDR) etwa die Reihe „Die Vergangenheit ist noch nicht beendet“, sie umfasste insgesamt 13 Hörspiele, die von Krieg und Zusammenbruch, Judenverfolgung, Kriegsgefangenen- und Vertriebenenproblematik, religiösen Fragen, Schwarzmarkt, Währungsreform, Wirtschaftswunder und Atomversuchen bis zur deutschen Teilung und dem kalten

22 Karl Markus Michel: Ahasver? In: Frankfurter Hefte 11 (1956), S. 511 f., hier S. 512.

23 Alison Landsberg: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York 2004.

24 Armin P. Frank: *Das englische und amerikanische Hörspiel*. München 1981, S. 10. Vgl. auch Manuela Gerloff: *Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR*. Berlin 2010, S. 58–60.

Krieg das Zeitgeschehen der jüngsten Geschichte und Gegenwart erkundeten²⁵ und der gesellschaftlichen Verdrängung entgegen wirken sollten. Zwar fand sich die Redaktion bereits 1952 vor die Frage gestellt, „ob wir alle die Dinge noch einmal wieder aufrollen sollen“, doch, so lautete die zu vermittelnde Erkenntnis, „eine Vergangenheit und auch eine noch dunkle Zukunft lassen sich nicht hinweg denken.“²⁶

Reihenbildungen verstärkten die Möglichkeit einer Themen-Platzierung im Diskurs der Bundesrepublik und sollten verdeutlichen, dass „das Hörspiel *das Medium von heute* sei“²⁷. Sie dienten aber auch dazu, ein Repertoire zu schaffen, „Dichtungen von bleibendem Wert“ durch Wiederholung zu installieren und zu kanonisieren.²⁸ Sie unterstützten das Ziel, den Rundfunk zur Instanz einer kritischen Gegenöffentlichkeit zu machen und „das Hörspielstudio zum Forum der Autoren und der Zeitprobleme.“²⁹

Freilich wurde nicht allen Zeitproblemen dieselbe Aufmerksamkeit gewidmet – die Remilitarisierung, Fragen der Kolonialherrschaft, der Korea- und der Vietnamkrieg beispielweise hatten in der DDR aus ideologischen Gründen einen deutlich größeren Stellenwert,³⁰ und es gab Themen, deren Diskussion nicht grundsätzlich, aber aktuell als zu heikel befunden wurde – etwa die Legalisierung der Abtreibung. Eine entsprechende Manuskripteinreichung lehnte die Hamburger Redaktion 1952 mit der Bemerkung ab: „Schließlich sind wir zu der Überzeugung gekommen, daß der Zeitpunkt in Deutschland nicht günstig ist. Bedenken Sie, daß derzeit von katholischer Seite noch nicht einmal das Problem der Verhütungsmittel ohne Affekte diskutiert werden kann.“³¹ Kurz zuvor, 1951, hatte Hamburg allerdings Erwin Wickerts Hörspiel *Darfst Du die Stunde rufen?* produziert und gesendet – ein Stück, das die Legalisierung der Sterbehilfe – Euthanasie im zeitgenössischen Sprachgebrauch – zur Debatte stellte. Das dürfte von katholischer Seite her ebenfalls nicht unproblematisch gewesen sein und zudem vor dem Hintergrund des einstigen nationalsozia-

25 Wakiko Kobayashi: Unterhaltung mit Anspruch. Das Hörspielprogramm des NWDR Hamburg und NDR in den 1950er Jahren. Münster 2009, S. 102–104.

26 Zit. nach Gerd Böhmer: Zeitgeschichte in den Hörspielen von 1945–1955. Diss. Freiburg i. Br. 1986, S. 156.

27 Kobayashi: Unterhaltung mit Anspruch (Anm. 25), S. 119.

28 Ebd., S. 94.

29 Schwitzke: Das Hörspiel (Anm. 8), S. 313. Zum Hörspiel als Zeitkritik S. auch Jonas Tophoven: Versuche zur Schaffung einer Gegenöffentlichkeit in den westdeutschen Hörspielen der 50er Jahre. In: Germanica 14 (1994), S. 91–106.

30 Vgl. Peter Gugisch: Hörspiel in der DDR. Berlin 1966, S. 30; Böhmer: Zeitgeschichte in den Hörspielen (Anm. 26), S. 159–161.

31 Zit. nach Böhmer: Zeitgeschichte in den Hörspielen (Anm. 26), S. 162.

listischen Euthanasie-Programms seine Brisanz entfaltet haben. Die Diskussionen um die jeweiligen Themen innerhalb und außerhalb der Redaktionen nachzuzeichnen, würde einen wichtigen Beitrag liefern zur Ideologie- und Diskursgeschichte der 1950er Jahre.³² Auch eine vergleichende Analyse von Hörspielen aus Ost- wie Westdeutschland zu einem gemeinsamen Themenkomplex wäre dafür aufschlussreich.

Ob und inwiefern ein breitenwirksames Hörspiel verharmlosend ist, wäre im Einzelfall durch Analysen zu erkunden, die auch eine akustische Narratologie und Semiotik einbeziehen. Pauschal trifft das sicher nicht zu. Grundsätzlich hielt das Hörspiel die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Krieg, seinen Folgen und der Schuldfrage im Gang und richtete sich gegen den zunehmenden Wunsch nach Verdrängung. Für die Frage, inwiefern solche Hörspiele zu Debatten und eventuell auch politischen Reaktionen führte, wäre eine Aufarbeitung der Rezeptionsdokumente aufschlussreich – nicht immer ist die Reaktion so deutlich wie bei Erich Kubys Hörspiel *Hitlers letzte Festung* von 1954. Kuby, der 1944 die Vernichtung der Festung Brest als Soldat selbst miterlebt hat, prangerte darin gezielt deren sinnlose Verteidigung und das nationalsozialistische Kriegstreiben an. Das trug ihm eine Verleumdungsklage seitens des einst verantwortlichen Generals ein. Die Klage wurde schließlich 1959 abgewiesen.

Nicht immer gab es einen konkreten Bezug zum Nationalsozialismus, nicht selten wurde der Einzelne als machtloses Wesen im ‚System‘ gezeigt. Das mag man kritisieren, doch zugleich ist zu prüfen, ob diese Haltung akustisch positiv gestaltet ist und das Parabelhafte nicht vielmehr als Warnung für die Zukunft denn als Vergangenheitsanalyse intendiert ist. Vielfach stehen Einzelschicksale im Mittelpunkt, etwa von Deserteuren, Befehlsverweigerern und Heimkehrern, mit deren Hilfe der Mut und die Menschlichkeit einzelner bzw. das genaue Gegenteil davon gezeichnet wird. Diese Individualisierung wurde ebenfalls kritisiert. Tatsächlich war sie ein bewusster Teil der informierenden und aufklärenden Rezeptionssteuerung: „Ein historisches oder soziales Thema wird den Hörer nur ansprechen, wenn es an einem beispielhaften Fall gezeigt wird, der die inneren Regungen der Personen deutlich werden lässt.“³³

Auch sonst wurden verschiedene gesellschaftliche wie politische Entwicklungen verhandelt. Die Angst vor einem neuen Krieg und vor dem atomaren Tod waren zentrale Themen, exemplarisch zu nennen wären etwa Wolfgang Weyrauchs *Die japanischen Fischer* von 1953 oder zuvor Oskar Wessels *Hiroshima*

32 Für den NWDR/NDR liefert Böhmer: Zeitgeschichte in den Hörspielen (Anm. 26) eine erste Studie, die sich auf Lektoratsgutachten stützt.

33 Wickert: Die innere Bühne (Anm. 5), S. 513.

von 1948, aber das Thema zieht sich beispielsweise auch durch Günter Eichs Furore machendes Hörspiel *Träume* von 1951 oder durch Martin Walsers Stück *Ein grenzenloser Nachmittag* von 1955, das vordergründig Szenen einer Ehe vorführt, aber letztlich um die Angst vor einem bloß trügerischen Frieden kreist und eine Gesellschaft zeichnet, die ihre Probleme lediglich übertüncht. Die Arbeitswelt der Wirtschaftswunderjahre wird dabei ebenfalls thematisiert und beschäftigt auch andere Hörspiele, etwa Heinrich Bölls *Zum Tee bei Dr. Borsig* von 1955 oder Ilse Aichingers berühmtes Hörspiel *Knöpfe* von 1953, in dem die Frage im Mittelpunkt steht, wie man unter den sich verschärfenden Bedingungen des Profitdenkens und des Arbeitsmarktes seine Menschlichkeit behält. Heinrich Böll klagt in seinem Hörspiel *Die Spurlosen* 1957 einige Stützen der deutschen Nachkriegsgesellschaft an, die offenbar aus der jüngsten Geschichte wenig oder aber auch gar nichts gelernt haben, und Ingeborg Bachmanns preisgekröntes Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958) entfaltet eine Allegorie auf Zeiten, in denen Spitzel überall mithören und der öffentliche Raum durchzogen ist von Botschaften, die uns fremde Stimmen einflüstern, wo Bomben die Weltordnung stützen sollen, Liebe sie aber bedroht. Man muss sich gar nicht furchtbar anstrengen, um darin eine Parabel auch auf die derzeitige Gegenwart von ‚hate speech‘ und sozialen Medien entdecken zu können, so wie andere Themen ebenfalls nicht an Aktualität verloren haben, etwa wenn es um Flüchtlinge geht, die von ihren Schleppern um ihr Geld betrogen und statt gerettet im Meer ausgesetzt werden, wo sie ertrinken (Fred von Hoerschelmann: *Das Schiff Esperanza* von 1953).

Nicht zuletzt wurde natürlich die Ost-West-Problematik verhandelt, zum Beispiel in Gerd Oelschlegels erstmals am 17. Juni 1953 ausgestrahltem, die 1950er Jahre hindurch mehrfach wiederholtem und 1957 auch verfilmtem Hörspiel *Romeo und Julia in Berlin*. Es handelt von der Liebe zwischen Judith, der Tochter eines Altkommunisten, und Karl, dem Sohn eines Ost-CDU-Mitglieds, der in den Westen geflüchtet ist. Beide heiraten heimlich im Westsektor. In der Nacht bevor Karl nach Westdeutschland ausgeflogen werden soll, kommt er noch einmal zu Judith, um sie mitzunehmen. Ihr Vater verrät ihn an die Stasi, die ihn schließlich auf der Flucht erschießt. Eine kritische Perspektive auf den westlichen Umgang mit Ost-Flüchtlingen eröffnet dagegen Richard Hey in *Olga 17* von 1956: Flucht, Migration, finanzielles Prekariat bilden hier die auch sozialpolitisch zu bewältigenden Folgen der deutschen Teilung. Im Mittelpunkt steht die in den Westen Berlins geflohene Familie des ehemals angesehenen Reeders Lossmann von der Ostberliner Schifffahrt, der seinen Beruf nun nicht mehr ausüben kann, weil die Westberliner Wasserwege von der Außenwelt abgeschnitten sind. Alle Wege führen in die DDR zurück. Nach Westdeutschland könnte Lossmann nur, wenn er sein Schiff zurückließe. Geflohen ist

Lossmann aber gerade, weil er enteignet werden sollte. Nun verrotten die Kähne der geflohenen Schiffer in Westberlin oder werden zu Brennholz zerhackt. Die erhoffte Kriegsentschädigungshilfe erhält Lossmann nicht, weil er als politischer Flüchtling nicht anerkannt wird – ganz im Gegensatz zum ehemaligen Bürgermeister Wiesel, der die Familie im Osten enteignet und drangsaliiert hatte, inzwischen aber selbst geflohen ist. Die Lossmanns wohnen auf dem letzten der ihnen verbliebenen Kähne einer einst stolzen Flotte. Mit Gelegenheitsjobs versuchen der Schwiegersohn und der zehnjährige Enkel die Familie über Wasser zu halten. Es fehlt das Geld zum Heizen, deshalb muss das Schiff, das der alte Lossmann unter allen Umständen retten will, am Ende doch dran glauben, was ihn buchstäblich umbringt. Das Hörspiel thematisiert neben der finanziellen Not vor allem die soziale Ausgrenzung und den Identitätsverlust der Flüchtlinge. Ein Freund, der ebenfalls fliehen will, fährt angesichts dieses Elends wieder zurück nach Ost-Berlin.

Die *Zeit* reagierte darauf mit dem Appell, „den geflüchteten Spreeschiffen den Status des anerkannten Flüchtlings und ihnen in der westdeutschen Binnenschiffahrt eine neue Chance zu geben“.³⁴ Ein anderer Kritiker kommentierte, solche Hörspiele zeigten, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit aktuellen Problemen und Entwicklungen eher dem Hörspiel anvertraut würden als dem Theater.³⁵ Das lag möglicherweise zum einen an einer eher rückwärtsgewandten Theaterlandschaft, die in den der 1950er Jahren geprägt war vom „Theater der ‚alten Herren‘“;³⁶ aber andererseits daran, dass Hörspiele in der Regel viel schneller produziert werden konnten als ein Theaterstück aufgeführt wurde. Auch dem Buch ist das Hörspiel darin überlegen. Damit konnte das Hörspiel sich als diejenige fiktionale Gattung etablieren, die vergleichsweise unmittelbar Fragen des Zeitgeschehens aufgriff und zur Diskussion stellte.

II. Ästhetik der Stille

Der Rundfunk war nach 1945 ein immer noch junges Medium, für das bis in die fünfziger Jahre hinein dringend Skripte, Stoffe, Autoren oder Autorinnen gesucht wurden. Neben Preisausschreiben, die sie in West wie Ost herbei-

34 Anonym: Funk für Anspruchsvolle: Für wen fließt die Spree? In: Die Zeit 16 (19.4.1956), S. 29.

35 Zit. nach Kobayashi: Unterhaltung mit Anspruch (Anm. 25), S. 118.

36 Knut Hickethier: Das Theater der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. In: Faulstich (Hg.): Die Kultur der fünfziger Jahre (Anm. 15), S. 35–51, hier S. 37.

schaffen sollten, boten Adaptationen von Bühnentexten, literarischen Werken³⁷ oder auch einmal einer filmischen Vorlage³⁸ die Möglichkeit, dieser materialbezogenen „Krise des Hörspiels“³⁹ zu begegnen. Das führte dazu, dass das Hörspiel sich vielfach als literarisches Zweitverwertungsmedium deklassiert fand⁴⁰ und wohl auch deshalb Positionierungsprobleme auf dem Feld der Literatur hatte. Insbesondere in der unmittelbaren Nachkriegszeit schien das Hörspiel, angesichts zerstörter Spielstätten und aufgrund anfänglicher Papierknappheit, eine Art Theater- und Kinoersatz zu sein.⁴¹ Diese Abwertung des Hörspiels als eigenständiger Kunstform suchte etwa Heinz Schwitzke, langjähriger Leiter der Hörspielabteilung des Nordwestdeutschen/Norddeutschen Rundfunks in Hamburg, entgegenzutreten, indem er ‚Originalhörspiele‘ forderte und die Adaptation als bloß reproduktive Arbeiten definierte.⁴² Dadurch und indem u. a. in den 1950er Jahren zahlreiche Autoren und Autorinnen der Gruppe 47 gewonnen wurden, sollte sich das Hörspiel als genuine literarische Gattung etablieren und eine ernstzunehmende Position im Feld der Wortkunst einnehmen: das Hörspiel nicht als Vermittlungsform schriftliterarischer oder theatraler Texte, sondern als medienästhetisch spezifische Produktionsform von neuer, originaler Literatur.

Die dergestalt etablierte Abwertung von Inszenierungen solcher Texte, die nicht speziell für den Rundfunk geschrieben worden waren, führte allerdings dazu, dass ein Großteil der Hörspielproduktionen der Nachkriegszeit in der Forschung ignoriert und bis heute die Chance vertan wurde, eine Theorie der Adaptation, des Remakes und des Mash-Ups im akustischen Medium zu entwickeln. Dabei zeugt jede Adaptation von der Zirkulation sozialer Energien, die gerade in vergleichenden Lektüren auch ihrer ästhetischen Gestaltung herausgearbeitet und kulturhistorisch eingeordnet werden sollte.

Für manche Werke war der Rundfunk ohnehin kein Medium der Zweitverwertung, sondern der Ort der Erstaufführung, gar der fulminanten Einschreibung ins kulturelle Gedächtnis. Legendär ist Wolfgang Borcherts Heimkehrerstück *Draußen vor der Tür*, das am 13. Februar 1947 unter der Regie von Ludwig

37 Vgl. Prager: Das Hörspiel in sieben Kapiteln (Anm. 2), S. 520.

38 Unter den Brücken, R.: Helmut Käutner, EA Radio Bremen 9.10.1951, beruhte auf dem Original-Drehbuch zu Käutners gleichnamigem Film von 1945.

39 Gerhard Prager: Gibt es eine Krise des Hörspiels? In: Funk-Illustrierte 17, H. 14 (1.5.1949), S. 22.

40 Sybille Bolik: Für ein ‚unreines‘ Hörspiel. Zur (nicht gestellten) Frage der Literaturadaptation im Radio. In: LiLi 111 (1998), S. 154–161.

41 Würffel: Das deutsche Hörspiel (Anm. 17), S. 74 f.

42 Schwitzke: Das Hörspiel (Anm. 8), S. 40 f.

Cremer vom Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg ausgestrahlt und erst sieben Monate später, am 21. November 1947, vom Theater adaptiert wurde. Borcherts Hörspiel erschütterte bekanntermaßen eine ganze Generation und galt fortan als prototypisches „Muster eines Hörspiels“;⁴³ bevor dann Günter Eichs Werk *Träume* von 1951 zur „Qualitätsnorm“ für die Produktionen der Nachkriegszeit, zum „absoluten Eich-Maß bei der Beurteilung der Hörspielkunst“⁴⁴, avancierte.

Borcherts Stück ist geprägt von Formelementen des Theaters der Vorkriegszeit, nicht zuletzt des Expressionismus, mit denen der Autor an die Avantgarde der Moderne (wieder) anknüpfte:⁴⁵ lange Erzähleinleitungen, innere Monologe, eine eher kabarettartige Szenenfolge mit assoziativen Blenden von Schauplatz zu Schauplatz und fehlende Kulissenwirklichkeit, allegorische und abstrakte Figuren.⁴⁶ Das sind zugleich Elemente, denen einflussreiche Hörspielmacher und -theoretiker wie Gerhard Prager, Dramaturg beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart, und eben Heinz Schwitzke die Bühnenhaftigkeit absprachen: Borchert habe das Stück „zuerst als Hörspiel“⁴⁷ geschrieben. Ein Originalhörspiel also.

Dieser Debatte soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Tatsächlich passten aber die genannten Elemente zum Katalog dessen, was seit den vierziger Jahren von einigen Hörspielmachern selbst als genuine, ‚prototypische‘ Medienästhetik des Hörspiels definiert wurde. Ludwig Cremer, der Regisseur von *Draußen vor der Tür* und damalige Hörspielleiter beim NWDR, hatte mit seiner Inszenierung an deren Etablierung ebenso seinen Anteil wie später Heinz Schwitzke – beide knüpften an die Ästhetik des Wort-Hörwerks und der Innerlichkeitsästhetik der dreißiger Jahre an,⁴⁸ nicht an die avantgardistischen

43 Schwitzke: Das Hörspiel (Anm. 8), S. 286.

44 Prager: Das Hörspiel in sieben Kapiteln (Anm. 2), S. 519.

45 Vgl. Dirk Niefanger: Die Dramatisierung der ‚Stunde Null‘. Die frühen Nachkriegsstücke von Borchert, Weisenborn und Zuckmayer. In: Walter Erhart, D.N. (Hg.): Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur nach 1945 und 1989. Tübingen 1997, S. 47–70, S. 51f; Gordon J.A. Burgess: Ein Dichter im Werden. Wolfgang Borcherts Briefbekenntnisse zu seiner Lyrik und Prosa. In: Gordon Burgess, Hans-Gerd Winter (Hg.): „Pack das Leben bei den Haaren!“ Wolfgang Borchert in neuer Sicht. Hamburg 1996, S. 65–81, S. 79.

46 Schwitzke: Das Hörspiel (Anm. 8), S. 281 f.

47 Gerhard Prager: Zehn Jahre danach. In: Rundfunk und Fernsehen 6 (1958), S. 24–27, S. 26.

48 Beispielhaft dafür sind u.a. die Arbeiten von Hermann Pongs: Das Hörspiel. Stuttgart 1930 (Zeichen der Zeit 1) und Richard Kolb: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin 1932.

Klang- und Montageexperimente der Weimarer Republik, die mit der nationalsozialistischen Machtübernahme beendet waren. Entsprechend formulierte Cremer 1947 in einem Leitfaden für angehende Rundfunkautoren und -autorinnen, dass nicht realistische Abbilder bzw. Kulissen interessieren, sondern genuine, charakterisierende ‚Hörplätze‘; und dass der Wechsel von Zeit und Ort jederzeit möglich ist. Das dichterische Wort ist das tragende Element und schon in den vierziger Jahren galt: „Die befremdlich lange Monologform ist gerade im Funk möglich als Stimme des Inneren, das sich entfaltet.“⁴⁹ Geräusche und Musik sollten nicht primär stimmungserzeugend eingesetzt werden: „Melodram ist zu vermeiden.“⁵⁰ Stattdessen sollte das Hörspiel die „verborgensten Erzitterungen“ wahrnehmbar machen, psychische oder gesellschaftliche. „Haupt- und Staatsaktionen sind nicht seine Sache“⁵¹

Die grundsätzliche Idee des Hörspiels in den fünfziger Jahren war die der ‚inneren Bühne‘. Das heißt, dass das Hörspiel letztlich in der Fantasie der Hörenden aufgeführt bzw. realisiert werden soll. Um die Vorstellungskraft entsprechend anzuregen, muss das Hörspiel mit Assoziationen arbeiten. Opulente akustische Kulissen, Hörbilder in Technicolor sozusagen, waren für diese Innerlichkeitsästhetik nicht geeignet; Sensationen und ein „naive[r] Realismus“⁵² der vorgibt, der Raum des Hörspiels sei ein wirklicher Raum, den die Hörenden nur nicht sehen können, wurden abgelehnt, „weil damit materielle Wirklichkeit das höchst empfindliche Gewebe der Phantasiewirklichkeit schmerzhaft zerreißt.“⁵³

Das Zielen auf eine je individuell erzeugte Phantasiewirklichkeit unterscheidet das Hörspiel – jedenfalls in der hier vorgetragenen zeitgenössischen Theorie – vom bereits fertigen Spektakel des Theaters, Films oder des Fernsehens. Die Nähe zum Tonfilm, die manche Hörspiele anfangs noch aufwiesen – etwa Pelz von Felinaus *Hypnose* (Berliner Rundfunk, EA 5.7.1945, Regie: im Deutschen Rundfunkarchiv nicht nachgewiesen), Helmut Käutners Adaption von Zuckmayers *Hauptmann von Köpenick* (Radio Hamburg, EA 3.9.1945, Regie: Helmut Käutner) oder Berta Waterstradts *Meine Töchter* (Berliner Rundfunk, EA 20.1.1949, Regie: Hanns Farenburg) –, wurde so zurückgewiesen. Das Hörspiel der fünfziger Jahre setzt gezielt nicht nur auf eine Dominanz

49 Pongs: Das Hörspiel (Anm. 48), S. 42.

50 Gerhard Mehnert: Kritik des Hörspiels. Zu Situation und Prozess eines modernen Aussageproblems. Diss. Leipzig 1948, S. 151.

51 Wickert: Die innere Bühne (Anm. 5), S. 513.

52 Schwitzke: Das Hörspiel (Anm. 8), S. 195.

53 Schwitzke: Das Hörspiel (Anm. 8), S. 220 f.

des Wortes, wie in der Forschung oft betont wird, sondern auch auf einen Stil der Stille.

Insbesondere die Einführung des UKW ab 1949 und die Etablierung zusätzlicher Programme, in denen man sich nicht an das Massenpublikum zu richten brauchte und der „Tyrannis für den anspruchsvollen Hörer“ durch „den geistigen Normalverbraucher“⁵⁴ zu entgehen hoffte, brachte die Möglichkeit, diese akustische Kargheit als Stil anspruchsvoller Sendungen zu etablieren. Über Mittel- und Kurzwelle war das Radioprogramm oft schlecht zu empfangen und verrauscht, deutsche und europäische Sender störten sich gegenseitig. Mit der neuen Technik erledigte sich dieses Problem jedoch, „diese Welle überträgt so rein, daß in den Funkhäusern Tonbänder nicht mehr bloß ‚sendefähig‘ (kleine Nebengeräusche können bleiben, auf MW gehören sie ja sowieso dazu), sondern auch noch ‚UKWfähig‘ geschrieben werden müssen.“⁵⁵

Nun konnte eine Ästhetik der Stille überhaupt sinnvoll inszeniert werden, akustisch und medientechnisch, aber auch symbolisch und ideologisch, nämlich als Gegenwelt zur alltäglichen Geräuschkulisse und zum Film. In diesem Sinn begrüßte Peter Kehm, Programmdirektor des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart, die Hörer und Hörerinnen im neuen zweiten Programm auf UKW am 15.11.1950 mit der Ansage, dass sie hier nun Ruhe und Stille als Hörerlebnis erwarten dürfen.⁵⁶ Das Hörspiel sollte fokussieren, zur Besinnung bringen und letztlich ein intensives Erleben erzeugen.

Die Qualität einer Inszenierung wurde geradezu daran meßbar, daß es der Regisseur wagen konnte, sekundenlang und immer wieder Stille vorherrschen zu lassen, ohne daß sie unausgefüllt schien. [...] Das Laute war nicht etwa die Steigerung des Leisen sondern eher umgekehrt. [...] man mußte den Atem anhalten, mußte seinem Lautsprecher näher rücken, um nichts zu versäumen.⁵⁷

54 So Ernst Schnabel, 1951–1955 Intendant des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) in Hamburg, Erfinder des Nachtprogramms sowie des Dritten Programms in Deutschland, und Begründer der ersten Radiofeature-Redaktion (zusammen mit Axel Eggebrecht, Alfred Andersch und Peter von Zahn). Zitiert nach Wolfram Wessels: Ernst Schnabel. In: Jörg Hucklenbroich, Reinhold Viehoff: (Hg.): Schriftsteller und Rundfunk (Anm. 13), S. 99–122, S. 104.

55 Rundfunkprogramm in Auslese. In: Die Zeit 44 (30.10.1952), URL: <https://www.zeit.de/1952/44/rundfunkprogramm-in-auslese> (Zugriff: 15.5.2022).

56 SWR 2 Archivradio: SDR führt als erster Sender UKW ein – und ein 2. Radioprogramm. URL: <https://www.swr.de/swr2/wissen/archivradio/sdr-fuehrt-1950-ukw-ein-peter-kehm-100.html> (Zugriff: 15.5.2022).

57 Schwitzke. Das Hörspiel (Anm. 8), S. 324 f.

Aufmerksames Zuhören statt Berieselung war das erklärte Ziel. Wie bei der Rezeption printmedialer Texte auch sollte der Hörer sich in das Hörspiel versenken, sich mit seiner eigenen Psyche und reflexiven Teilhabe im akustischen Text verstricken. Diesem Anspruch nach war das Hörspiel der fünfziger Jahre kein Bügelbegleiter oder Nebenprogramm, wenn auch den Sendeverantwortlichen durchaus klar war, dass die Hörerschaft vielfach erst zu dieser von ihnen intendierten Rezeptionshaltung erzogen werden musste. Hören ist ja, wie Sehen, ein historisch und kulturell geprägter Vorgang, den der Rundfunk mithilfe der Hörspiele von Beginn an, das heißt bereits ab Mitte der zwanziger Jahre, jeweils gezielt neu auszurichten versuchte.

Als Meister der Stille galt übrigens der Regisseur Fritz Schröder-Jahn, der bekannt war für seine Auffassung, „Rundfunk sei Pause mit Worten und Geräuschen drumrum“⁵⁸ Er hat so gut wie alle wichtigen Hörspiele der 1950er und 1960er Jahre inszeniert – von Eichs *Träumen* über Ilse Aichingers *Knöpfe* zu Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, um nur eine kleine Auswahl seiner über 300 Arbeiten zu nennen. Anders als im Film und im Theater, wo die Namen der relevanten Regisseure und Regisseurinnen einem breiteren Publikum längst ebenso bekannt sind wie die der Schauspieler und Schauspielerinnen, ist das für das Hörspiel bislang nicht der Fall. Dabei lässt sich die Ästhetik des Nachkriegshörspiels kaum untersuchen, ohne die Handschrift der beteiligten Regisseure (und der wenigen Regisseurinnen) zu analysieren.

III. Stille-Stile – drei Beispiele (von Hoerschelmann, Eich, Wickert)

Stille wird also für die 1950er Jahre zum Qualitätsmerkmal des anspruchsvollen, literarischen Hörspiels – zum Zeichen akustischer Literarizität, wenn man so will. Durch solche Wertungen und Wirkungsintentionen wurden einerseits tatsächlich ästhetische Nivellierungen vorgenommen: klanglich ‚laute‘, geräuschintensive Hörspiele wird man vergeblich suchen. Das gilt übrigens auch für die Hörspiele der DDR.⁵⁹ Andererseits ist es aber keineswegs so, dass es hier nicht unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten gab, wenn auch die Forschung eher einen „geschlossenen Hörspieltypus“ zugrunde legt und zeitgenössische Hand-

58 M. Z.: Schröder-Jahn zieht Aufzeichnungen vor. In: Hamburger Echo (4.3.1960), S. 6.

59 „[...] dort wie hier sind die grundlegenden dramaturgischen Erkenntnisse mit ähnlichen Ergebnissen erarbeitet worden.“ Hansjörg Schmitthenner: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Sechzehn deutsche Hörspiele. München 1962, S. 491–497, hier S. 496.

reichungen suggerieren mögen, dass es „[n]ormative Regeln“ gegeben habe, die kaum Spielraum ließen.⁶⁰ Ein genaueres Hinhören eröffnet jedoch ein differenzierteres Feld als der dominante Diskurs erkennen lässt.

Neben den Regisseuren bildeten auch die Autoren, deren Anteil an der akustischen Form der Hörspiele meist unterschätzt wird, eigene Stile aus, die noch in der Inszenierung unterschiedlicher Regisseure durchscheinen. So sind etwa Heinrich Bölls Stücke klanglich besonders karge und stark diskursiv geprägte Stimmen-Kammerspiele, denen es auf Handlung wenig ankommt; Fred von Hoerschelmanns Werke bilden im Kontrast dazu Paradebeispiele für das Erzählen einer Handlung mittels Dialogführung und dramatischem Szenenaufbau;⁶¹ Wolfgang Weyrauchs Texte verweigern wiederum das theatrale Spiel und „den Schleichweg zur Szene“;⁶² Martin Walsers frühe Stücke bieten gleich gänzlich vom epischen Theater beeinflusste balladeske Formen und Günter Eichs Hörspiele gelten, das ist nicht neu, als lyrisch verdichtete Parabeln. Aufgrund der jeweiligen Schreibweise der Texte entfalten auch die akustischen Zeichen ‚Stimme‘, ‚Geräusch‘ und ‚Musik‘ signifikant andere Funktionen und erzielen andere Wirkungen.

Dafür, dieser Diversität Raum zu geben und eben nicht alles einem vermeintlichen Standard – etwa dem zeitgenössisch durchaus auch kritisierten und vom Publikum wenig goutierten „Eich-Maß“⁶³ – unterzuordnen, plädierte Erwin Wickert 1954 in seinem Aufsatz „Die innere Bühne“:

60 So Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit (Anm. 17), S. 115, Zitat: S. 109. Ähnlich Dedner: Das Hörspiel der fünfziger Jahre (Anm. 17), S. 128–147, hier S. 139.

61 Zu Hoerschelmann S. etwa Carsten Eichenberger: Fred von Hoerschelmann (1901–1976). Annäherungen an einen Hörspielautor. Ein fast vergessenes Kapitel deutscher Rundfunkgeschichte. Hg. vom Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg. Stuttgart 2008.

62 Martin Walser: Regieerfahrungen mit Weyrauchs Hörspielen. In: Wolfgang Weyrauch: Dialog mit dem Unsichtbaren. Sieben Hörspiele. Mit einem Nachwort von Martin Walser. Freiburg i. Br. 1962, S. 245–248, S. 247.

63 Kritik an Eichs Hörspielen gab es häufiger, etwa auch von Martin Walser, der 1953 auf einer Tagung der Gruppe 47 als junger SDR-Redakteur und Regisseur Eichs Lesung aus dem Hörspielskript *Hilda* angriff. Hans-Ulrich Wagner: Günter Eich und der Rundfunk. Essay und Dokumentation. Potsdam 1999, S. 82–106, S. 105. Nichtsdestotrotz wurde die Absolutsetzung des ‚Eich-Maßes‘ auch in der Forschung übernommen: „Selbstverständnis und Wirkungsabsichten der deutschen Hörspielsdichtung in den fünfziger Jahren haben nirgends einen so deutlichen Ausdruck gefunden wie in Günter Eichs *Träumen*.“ Dedner: Das Hörspiel der fünfziger Jahre (Anm. 17), S. 132.