

Moushira Suelem

ASPEKTE DES NEUEN HÖRSPIELS

Ein literaturhistorischer Überblick

Aus der Bezeichnung "Neues Hörspiel" geht hervor, daß es sich dabei um eine Weiterentwicklung des traditionellen "Hörspiels" handelt.

Nicht einem Bedürfnis, sondern dem Ergebnis einer technischen Entwicklung verdankt das Hörspiel sein Entstehen.¹

Es ist auf technischer Basis des Radios kurz nach dem Ersten Weltkrieg entstanden, nach den ersten Radiosendungen, die nur Berichte, lokale Nachrichten und ähnliches brachten. Es gab viele Schwierigkeiten, auch technischer Art, zu überwinden, es wurden viele Versuche gemacht, um die richtige Akustik herzustellen und eine Wiedergabe zu erreichen, die das Hörspiel dem Hörer nahe brachte. Mit der Weiterentwicklung der Technik, nach vielen Experimenten, kam es dann zu einer vollkommen klaren Wiedergabe eines Stückes. Anfangs als "Worthörspiele" bezeichnet und mit ziemlich dilettanischem Inhalt, vorwiegend nur bewährte Texte - etwa die Klassiker - wiedergebend, nahmen sich 1929 Autoren, die über literarische Qualität verfügten, der Aufgabe an, wirkliche Hörspieltexte zu verfassen.² Zu ihnen gehörten B. Brecht, Döblin, Kasack, Kästner, Friedrich Wolf, Rudolf Leonhard usw.³

So entstanden viele Hörspiele von Bedeutung, sowohl primär unterhaltender, als auch anspruchsvoller Natur von literarischem Wert. Die Hörer, anfangs kritisch, auch ablehnend dieser neuen Sendung ge-

¹ Schöning, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. S. 248. In: Schöning, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt/M. 1970.

² Vgl. Suelem, Moushira: Hörspiele von Günter Eich. Wirklichkeitsbezüge, Motive und Strukturen. Phil. Diss. Kairo 1987. Kapitel 1.

³ Schwitzke, Heinz: Ortsbestimmung des Hörspiels. S. 281. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis 1971. Bd. 3. Frankfurt/M. 1973.

genüberstehend, erfaßten bald die richtige Art, diesen Hörspielen ihren Sinn und Wert zu geben. Einen Rückschritt in seiner Entwicklung erleidet das Hörspiel in der Nazizeit, als es vor allem als Propagandamittel benutzt wurde. Die Sendungen standen unter offizieller Kontrolle und dienten zur Verbreitung der Ideologie des Nationalsozialismus, wie überhaupt der Rundfunk dafür eingesetzt wurde, mit Militärmusik und Nachrichten Propaganda im Dienste der Verherrlichung des Regimes zu machen.

Nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges entwickelte sich das Hörspiel im Zusammenhang mit dem Weg, den die Literatur ging, und war auch bei den Autoren ein sehr beliebtes Medium. Mit Günter Eichs "Träume" (1950) wurde ein Höhepunkt erreicht. Ohne Berücksichtigung des Hörspiels in der Geschichte der Nachkriegsliteratur ist diese nicht denkbar. Gründe für diese Beliebtheit sind u.a.: Der Rundfunk stand in der ersten Zeit nach dem Krieg im Vordergrund, weil es noch wenige wiederhergestellte Theater gab, weil das abendliche Sitzen im Zimmer am Radiogerät bei Unterhaltung hinter Pappfenstern einen einigermaßen befriedigenden Abschluß eines schweren Tages bildete. Von seiten der Rundfunkanstalten war eine Hörspielübertragung ein ziemlich billiges Unternehmen, hundert Hörspiele, in 12 Monaten gesendet, verursachen etwa soviel Kosten wie ein einziges Fernsehspiel.⁴ Auch war das Hörspiel des Heimkehrers Borchert "Draußen vor der Tür" ein anreizender Beginn für den Weg zur Höhe des Ruhmes, obgleich für die eigentliche Kunstform dann erst die "Träume" das Leitziel wurde.

Die deutschen Schriftsteller erkannten die außerordentlichen Möglichkeiten, die sich aus dem Genre Hörspiel ergaben. Eine Avantgarde bildete sich, und die ersten Hörspiele von Dürrenmatt, Hildesheimer, Böll u.a. wurden gesendet. Desweiteren schlossen sich ihnen Max Frisch, Marie Luise Kaschnitz, Siegfried Lenz, Ingeborg Bachmann, Martin Walser u.a. an. Die 50er Jahre brachten eine große Menge Hörspiele von hohem literarischem Wert.

Die Zuhörer, die bereits willig dem Hörspiel Wolfgang Borcherts "Draußen vor der Tür" gefolgt waren und sich in seinen Darlegungen der Zeit nach dem Weltkrieg zurecht fanden, gewöhnten sich langsam

⁴ Schwitzke, Heinz: Ortsbestimmung. A.a.O. S. 283.

an das neue Genre, waren teils begeistert, teils aber protestierten sie. Besonders das Hörspiel von Günter Eich "Träume" erregte Kritik, und Heinz Schwitzke berichtet, daß es weder vorher noch nachher je wieder so viele Protestkundgebungen gegeben habe.⁵ Sie wandten sich gegen die Einschübe zwischen den einzelnen Träumen, die sie als Herausforderung ansahen, wie auch gegen den Satz in "Die Mädchen von Viterbo": "Die Geschichte will etwas von dir."

Auch die Hörspiele anderer Autoren enthielten schwerwiegende Untergründe und bereiteten durch den Übergang von einer Ebene (der Realität) zur anderen (Symbolik) Schwierigkeiten beim Erfassen der nur akustisch aufgenommenen Informationen. So stehen sich

in allen diesen Hörspielen eine Welt der Unwahrheit, die 'Augenblicke blinder Zufriedenheit', und eine Welt bitterer Wahrheit gegenüber, einer Wahrheit, die in der Regel auf einem Paradox beruht und die durch Leiden erkaufte werden muß.⁶

Daß sich die Themen und die Charakteristika dieser Hörspiele aus den Verhältnissen der 50er Jahre ergeben, steht außer Zweifel.

Der Krieg und die schweren Nachkriegsjahre liegen noch nah, so wird diese Zeit als eine abgeschlossene Zeit betrachtet. Ihr Ende liegt etwa bei 1960. Schon vorher wurde ein Hörspiel von Helmut Heißenbüttel, das ein Flüchtlingsschicksal brachte, abgelehnt, weil

solche zeitbezogenen, aktuellen Themen doch allmählich überholt sind, und daß wir jetzt wieder auf das Alte, Gute, Wahre zurückkommen müssen, und unsere Themen sind Liebe, Tod, Treue, Ewigkeit usw.⁷

So herrschte um 1960 der Eindruck vor, daß man sich am Ende der Hörspielentwicklung befinde.

Die Hörspiele der 50er Jahre gehören zur modernen Dichtung, doch unterscheiden sich diese, wie Heinz Schwitzke in seinem wichtigen Werk "Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte" schreibt, darin, daß das Hörspiel

⁵ Schwitzke, Heinz: Ortsbestimmung. A.a.O. S. 285.

⁶ Dedner, Burghard: Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechspiels seit 1965. In: Durzak, Manfred (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart 1971. S. 134.

⁷ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays. Königstein/Ts. 1983.

den Willen hat, nicht nur zu verstehen, sondern zu verständigen⁹,

was als eines der besonderen Merkmale gilt. Die Themen dieser Zeit stammen aus dem Bereich der Wissenschaft, der Kunst, der Literatur, wobei die Gruppe 47 diese Kunstform propagierte.⁹

Doch bald zeigte sich eine neue Richtung im Stil des Genres Hörspiel. Sie läuft etwa parallel zur "konkreten Poesie", die anderen Tendenzen nachgeht. Nicht der Inhalt, das Geschehen, die Handlung sind wichtig, sondern das Wort allein wird in die Poesie gehoben, man spricht nun von "akkustischer Poesie"¹⁰. Es gab "Hörspielschriftsteller", zu denen man diejenigen zählte, die am Schreibtisch ihr Werk fertigstellten, und "Hörspielmacher", die sich gleichzeitig als Regisseure an der Durchführung und an der Aufnahme ihres Werkes beteiligten.

Im Übergang zum Neuen setzten zunächst theoretische Überlegungen ein, die sich auch mit dem Anwachsen des neu aufgekommenen Fernsehens verbanden. Die Gruppe 47 traf sich zu einer Hörspieltagung, in Dissertationen und Essays wurden Prognosen gestellt. Bedeutende Monographien entstanden, unter denen das Werk von Heinz Schwitzke "Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte" sowie von Friedrich Knilli "Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels"¹¹ hervorrangen.

Schwitzke stützt sich auf seine Erfahrungen, die er während seiner Zeit als Leiter des Hamburger Hörspielstudios gemacht hat; er gibt dem Hörspiel eine Tendenz zum Lyrischen, dessen Figuren keine Ideenträger sind, sondern "empfindende lyrische Individuen"¹². Die Bühne sei die "empfangsbereite und reaktionsfähige Phantasie des Hörers", der dem Spiel als "einzelne lauschende" Person gegenüber-

⁹ Dedner, Burghard: Das Hörspiel. A.a.O. S. 135.

⁹ Hülsebus-Wagner, Christa: Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises. Aachen 1983.

¹⁰ S. Jandl, Ernst, und Friederike Mayröcker: Anmerkungen zum Hörspiel. In: Schöning, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. A.a.O.

¹¹ Dedner, Burghard: Das Hörspiel. A.a.O. S. 135.

¹² Ebd.

trete.¹³ Zu diesen wichtigen Merkmalen kommt Schwitzke in seiner Orientierung an Günter Eichs Hörspielen der 50er Jahre, die den Höhepunkt dieser Zeit brachten.

Diese Gattungsmerkmale von Schwitzke werden von Friedrich Knilli in seinem Werk als einseitig bezeichnet. Ihm geht es, wie auch den Theoretikern der konkreten Poesie um Ausschöpfung der Materialien von Sprache und Ton, die durch den Rundfunk erreicht werden können. Die bisherigen Hörspiele hätten nur durch die Akustik eine Außenwelt aufgebaut und nicht an die Kategorie Raumschall gedacht, sie seien nachgebildet, statt mit deren Werten zu arbeiten. Zwar dominiert quantitativ immer noch das übliche Illusionshörspiel, vom Publikum sehr geschätzt, doch nimmt ihm Knilli seine Bedeutung. Diese liegt in einem Hörspieltyp, das zwar nicht dem von Knilli das "totale Schallspiel" genannten entspricht, aber doch ein Hörspieltyp ist, der sich materialästhetisch erklären läßt. Die Sprache wird zum bedeutenden Subjekt, das handelnd wirkt und nicht mehr auf die außerhalb liegende Wirklichkeit weist. Helmut Heißenbüttel nennt es "versuchswaises Sprechspiel"¹⁴,

in dem Möglichkeiten reproduziert werden, nicht um Illusion oder Poesie zu erzeugen, sondern um auszuprobieren, zu lernen und in neue Bedeutungszusammenhänge einzudringen.¹⁵

Zu dieser Entwicklung beigetragen haben die Veränderungen, die im radiophonen Medium eingetreten sind, und zwar die Einführung der Stereophonie, mit der sich reale Räume nachbilden ließen. Hier störte die prinzipielle Defizienz (Unvollständigkeit) des Hörspiels, das nur akustisch informiert, und so wurden Versuche gemacht, um neue Wege für dieses Genre zu finden. Eine neue Hörspielform verlangte aber auch eine Veränderung auf dem geistigen Gebiet; denn jetzt wurde das Schreiben der Autoren zu einem sprachlichen Experiment. Es gab keine Darstellung von einer abgeschlossenen Handlung mit Anfang und Ende, vermittelnde Anrufe an den Zuhörer, die das Fiktive mit dem realen Sinn verbinden und dem Ganzen ein festes Gepräge geben. Das

¹³ Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln, Berlin 1963. S. 85.

¹⁴ Dedner, Burghard: Das Hörspiel. A.a.O. S. 136.

¹⁵ Ebd.

Sprachmaterial wird zum Subjekt, die Außenwelt spielt eine sekundäre Rolle, und so wird im neueren Hörspiel der Raum verallgemeinert (ubiquitär), gestützt, und bedient von der Stereophonie. Es geht jetzt nicht darum, daß sich ein psychisches Subjekt aussprechen will, sondern es zeigen sich sprachliche Zusammenhänge mit "bewußtseinsbildender Wirkung"¹⁶, wobei hauptsächlich sehr viel mit Zitaten gearbeitet wird. Die Personen sind einfache Rollenträger oder einfach Stimmen, die irgendwie benannt werden. Dazu schreibt Jürgen Becker anläßlich seines Hörspiels "Häuser" (1969):

Diese Stimmen sind anonym und verwechselbar in der Identität, aber sie werden gesprochen täglich und in der nächsten Nähe, im Hausflur und in der Nachbarschaft, im Gedächtnis, im Raum, in der eigenen Familie und auf der nächsten Party.¹⁷

Diese Entstehung des "versuchsweisen Sprechspiels" als avantgardistisch zu bezeichnen, entspricht nicht der Tatsache, denn bereits in den 50er Jahren traten die ersten Anzeichen für diese Art auf, von Schöning erwähnt.¹⁸ Schon nach 1960 wird eine sachlich-analytische Haltung allgemein für das deutsche Hörspiel, wie es besonders Eich geschaffen hat, gefordert. Eine Aversion gegen das in dieser Zeit übliche Hörspiel, das bereits die Ergebnisse vor der eigentlichen Untersuchung vorlegt und Emotionen suggeriert, stellte sich ein. So äußert sich Peter Hirche in dem Vorwort zu seinem Hörspiel "Miserere" (1965) dazu:

Das ganze Hörspiel, nicht nur der erste Satz, muß sehr schnell ablaufen. Nur Bruchteile von Pausen jeweils [...]. Vor allem: das Hörspiel enthält keine Aussage und keine Kritik. Das Hörspiel ist eine Darstellung; wenn man so will: in Form einer Collage. Die Stellungnahme des Autors liegt allein im Titel.¹⁹

In diesen Worten liegt deutlich ein Zeichen des allgemeinen Formenwandels, denn Hirche hat vorher Illusionshörspiele verfaßt und selbst in seinem "Miserere" sind noch Anklänge daran enthalten.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Dedner, Burghard: Das Hörspiel. A.a.O. S. 136/137.

¹⁸ Dedner, Burghard: Das Hörspiel. A.a.O. S. 135.

¹⁹ Hirche, Peter: In: Wdr Hörspielbuch. Köln 1965. S. 21-22. Zit. nach Dedner, Burghard: Das Hörspiel. A.a.O. S. 137/38.

Auch bei Günter Eich lassen sich schon beim Vergleich zwischen seinem berühmten Hörspiel "Träume" (1951) und "Man bittet zu läuten" (1964) Verwandlungen feststellen, die auf den allgemeinen Verwandlungsprozeß hinweisen. Der Held des letzteren Hörspiels, der Pförtner eines Taubstummenheims, befindet sich in einer monologischen Situation, er ergeht sich in einem Alltagsgerede, worin er seine Weltanschauung ausdrückt. Die Sprache ist nicht mehr "lyrisch-magisch", sie wirkt wie eine Collage, während in "Träume" durch Handlung und Zwischenrufe, auch Angstträume, das Bewußtsein des Publikums zu Wachsamkeit geführt werden soll. Doch findet sich in "Man bittet zu läuten" noch verschiedenes, was an "Träume" erinnert. So z.B. die Glücksgefühle des Helden, der sich ein "Grundstück in Florida" oder ein "Raiffeisenkonto" wünscht, der an eine Heiratsannonce denkt und damit als Subjekt erscheint, gleich dem im Illusionshörspiel.

Andere Autoren wie Dürrenmatt und Frisch, auch Jakov Lind in seinem Hörspiel "Angst", gehen dieser Veränderung des Illusionshörspiels nach, doch bedeutet dies noch keine grundlegende Abwendung von diesem, eher eine leichte Modifizierung in einigen Merkmalen, wie auch Eich, um noch einmal auf sein Hörspiel "Man bittet zu läuten" zurückzukommen, die für Collagen sachliche Haltung meidet und sich noch eines persönlichen Sprechers bedient.

Aus den Experimenten in der Übergangszeit der 60er Jahre erwuchs das Neue Hörspiel. Stand das Hörspiel der 50er Jahre noch in subjektiver Innerlichkeit, stand das Individuum im Vordergrund, so wendet es sich jetzt vom Individuellen ab und dem "vom sozialen System Vermittelte(n), Vorgefertigte(n) und stets Verfügbare(n)" zu.²⁰ Das sprachliche Material, das sich vorher der Wahrheit näherte, wird von Computern synthetisch hergestellt, da

'gewisse Analogien' zwischen dem unbewußten Zustand eines Menschen und der 'Unbewußtheit eines Computers bestehen'²¹.

Die Verwendung von vorgefertigten Materialien hat zur Folge, daß sich der Materialbereich erweitert und somit z.B. Volksliederstrophen neben politischen Reden auftauchen, neben Reklame Alltagsgerede oder auch neben einem Flüstern Sprachchöre von Straßendemon-

²⁰ Dedner, Burghard: Das Hörspiel. A.a.O. S. 145.

²¹ Ebd.

strationen. Hierin liegt das Problem des Hörspielschaffens. So kann bei diesen Experimenten von einem "geschlossenen" Charakter dieses neuen Hörspiels gesprochen werden, zumal auch die technische Entwicklung der Stereophonie noch nicht abgeschlossen ist,

sie entspricht damit den realen Verhältnissen, in denen wir leben.²²

Im Rückblick läßt sich feststellen, daß in den 60er Jahren, besonders in der Mitte dieses Dezenniums, viele Hörspielautoren, Dramaturgen und Regisseure dazu übergingen, das Hörspiel nicht unbedingt als ein Figurenspiel, das an eine Handlung gebunden ist, zu akzeptieren. Nicht das dichterische Bild, sondern die Materialien sind Träger der Bedeutung. Die Abwendung vom traditionellen Hörspiel der 50er Jahre entsprach einer Revolte in der Kulturstimmung, nahm auch manchmal politische Züge an, blieb jedoch immer auf ästhetische Radikalität eingerichtet. Diese Richtung war mit der Literaturrevolution verbunden, hielt sich an den Dadaismus, Surrealismus und Futurismus, störte aber die reibungslose Verbindung zu den Massen der Rundfunkhörer und wurde oft als ein Luxus ohne Nutzen angesehen. Vorbereitet war diese Bewegung durch französische, vom "nouveau roman" ausgehende Autoren, wie z.B. Michel Butor, Nathalie Sarraute, Jean Thibaudeau²³, für die die Sprache wichtig war. Von künstlerischer Seite aus gesehen, waren ihre Hörspiele literarisch, doch änderte sich das Rollenspiel. Ihre Versuche zielten darauf hin, "den natürlichen Hörvorgang immer perfekter zu kopieren"²⁴. Dadurch aber wurde das Hörspiel als solches beschränkt, und es ergab sich das Paradoxe, daß das Gehörte zugleich abstrakt und konkret erschien: das einfache Hören war zwar abstrakt, war aber der Wirklichkeit nachgebildet. Damit waren die inneren Vorstellungswelten überholt, die akustische Gattung Hörspiel war entdeckt.²⁵

²² Mon, Franz: Bemerkungen zur Stereophonie. S. 128. In: Neues Hörspiel, Essays, Analysen, Gespräche. A.a.O.

²³ Vgl. Kamps, Johann M.: Neues Hörspiel. Variationen der Avantgarde. In: Das Pult. Literatur, Kunst, Kritik. 16 (1984), Folge 71. S. 12.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

Von Anfang an gilt als eine Reform der Versuch, den Hörer zu aktivieren, ihn als "aktiven Mitspieler" zu gewinnen.²⁶ Er ist nicht mehr "passiver Konsument", es wird "der Konsument zum Produzent"²⁷.

Richard Kolb ging in seinem "Horoskop des Hörspiels" (1931) davon aus, daß Rundfunkhören ein individuelles Ergebnis ist. Dadurch wird die Aufgabe des Hörspiels erklärt,

uns mehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen²⁸.

Daran hielten sich viele Nachkriegstheoretiker. Vom 21.-27. März 1968 fand in Frankfurt die "Internationale Hörspieltagung" statt, zusammen mit dem Hessischen Rundfunk, und hier wurde der Weg für die Neubesinnung geschaffen. Das historische Musterbeispiel, an dem sich viele orientierten, war Reinachers Hörspiel "Der Narr mit der Hacke", das auch Schwitzke als Anfang dieser Gattung ansah.²⁹ Heißenbüttels Referat 1968, dem er den gleichen Titel "Horoskop des Hörspiels" gab, spielt auf Reinacher an, kommt aber zu einem anderen Schluß. Er sieht in dem Hörspiel, wo das Geräusch der Hacke mit der Sprache zusammen erklingt, als rückständig an, d.h. Reinacher hinke hinter der Entwicklung des Hörspiels um dreißig Jahre nach.

Heißenbüttel sagt weiter in seinem Referat, daß das Hörspiel "eine offene Form" sei, die sich stets bewußt sein soll, daß sie machen kann, was sie will, daß es für das, was sie ausprobieren will, keine Grenzen gibt. "Alles ist möglich, alles ist erlaubt."³⁰

Mit diesen Worten beschließt Heißenbüttel sein Horoskop in dem Jahr 1968, wie eine Auseinandersetzung mit Richard Kolbe Horoskop aus dem Jahr 1931, in dem dieser die Hörvorstellung jener Zeit, die Vorstellung der Innerlichkeit, des "Immateriellen", des "Überpersönli-

²⁶ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels. Darmstadt 1988. S. 14.

²⁷ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. A.a.O. S. 18.

²⁸ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. A.a.O. S. 34.

²⁹ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. A.a.O. S. 27.

³⁰ Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels 1968. S. 36.

chen", des "Seelischen im Menschen"³¹ als den eigentlichen Inhalt des Hörspiels bezeichnete. Durch diese Gegenüberstellung wird die Neubelebung des Hörspiels erkannt.

Einen Hauptunterschied zwischen dem traditionellen und dem Neuen Hörspiel bildet das Stereostück, das ihm in akustischen Abläufen gegenübertritt. Für den Verlauf des Hörspiels ist es wichtig, daß auf der Frankfurter Tagung 1968 auch über die damals noch neue Stereophonie diskutiert wurde. Sie fand einen Gegner in dem Hörspielleiter des Saarländischen Rundfunks Heinz Hosting, der in der stereophonischen Technik zuviel Theaterliches sah, was einen Nachteil für das Neue Hörspiel bedeute. Auch Franz Mon macht sich Gedanken über die Stereophonie für das Neue Hörspiel, sieht aber in ihr ein "syntaktisches Mittel"³².

Man arbeitet mit Schnitten, wobei man Schallräume möglichst prall aufeinanderstoßen läßt. Paul Pörtner tritt für den Schnitt ein. Durch ihn kann die Syntax des Hörspiels erweitert werden; er beginnt mit dem Schnitt zum ersten Mal in der Zeit der Weimarer Republik. Man experimentierte damals auch mit Tonfilmstreifen und war darin besonders erfolgreich. Für Heinz Schwitzke war noch 1963 die Blende das modernste Kunstmittel, auch weil Tonfilmstreifen ein zu teures Verfahren wäre. Weiters wurde die Collage/Montage eingeführt, die dem Montagebegriff der Literatur entsprach und die Frage aufkommen ließ, ob wir es hier noch mit Literatur oder schon mit Musik zu tun haben. Einen Hinweis bildet die Liste der Preisträger des Neuen Hörspiels, die die beiden Komponisten Mauricio Kagel und John Cage enthält. Auch Paul Hindemith war experimentierfreudig und trug dazu bei, daß die Grenze zwischen Musik und Literatur aufgehoben wird.³³ Einen Kompromiß bildet das "Hörspiel mit Musik", so der "Lindbergflug" von Brecht/Hindemith/Weill auf der einen Seite, auf der anderen Erich Kästner/Edmund Nicks "Leben in dieser Zeit". Aber auch darin sah Schwitzke kein Hörspiel.³⁴

³¹ Kolb, Richard: Horoskop des Hörspiels. Berlin-Schöneberg 1931. In: Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. A.a.O. S. 124.

³² Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. A.a.O. S. 132.

³³ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. A.a.O. S. 136.

³⁴ Schwitzke, Heinz (Hrsg.): Reclams Hörspielführer. Stuttgart 1969.

Die sich schrittweise anbahnende Trennung von Musik und Hörspiel fiel für beide Seiten nachteilig aus. Aufgehoben wurde die Trennung erst, nachdem das Neue Hörspiel die engen Grenzen des literarischen Hörspiels gesprengt hatte,

als der Phase des Sendespiels eine Phase des literarischen Hörspiels, aus dem Wortkunstwerk das akustische Hörspiel folgte.³⁵

Die Autoren standen in Verbindung mit der konkreten Poesie, es wurde noch viel experimentiert. In ihren "Anmerkungen zum Hörspiel"³⁶ schreiben Ernst Jandl und Friederike Mayröcker u.a.

Wir beginnen nicht mit Dingen, Personen, Situationen, einer Handlung etc., sondern einfach mit einem akustischen Material und den akustischen Gegebenheiten des monauralen (das Gehör auf einer Seite betreffend) oder stereophonen Hörspiels. Das Material wird unter Ausnützung der technischen Gegebenheiten in Bewegung gesetzt, es wird damit gespielt, es wird zum Spielen gebracht und ergibt nun, da das Material in erster Linie Gesprochenes ist, Assoziationen zu dem, was sich auch im Schema der Story befindet, also Personen, Dingen, Situationen etc.³⁷

Von einem Regisseur kann nicht mehr die Rede sein, es gibt eher einen Realisator, der einem Mitarbeiter gleichkommt, der an dem Entstehungsprozeß quasi teilnimmt. Aufgrund der technischen Möglichkeiten des Rundfunks werden Semantik und Phonetik gleichermaßen hervorgehoben, sie werden selbständig, die individuellen Personen werden Funktion und Rollenträger, sie sind nur wichtig in ihrer Sprache wie Seismographen. So wiederholen sie das Gesprochene, fügen Zitate bei und stören die Zusammenhänge, die man eher durch akustische Materialien zeigt. Ein fortschreitendes Geschehen ist demnach nicht beabsichtigt, man pflegt den Wunsch, in einer Collageform Wirres und Entlegenes zu struktuiieren; in dieser experimentellen Form ist das Hörspiel mehr ein akustisches Werk denn ein literarisches.³⁸

³⁵ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. A.a.O. S. 137.

³⁶ Schöning, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel (1970). A.a.O.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Kamps, Johann M.: Neues Hörspiel. A.a.O. S. 15.

Dieser Theorie folgt das Hörspiel von Jandl und Mayröcker "Fünf Mann Menschen", das 1969 als erstes Neues Hörspiel den renommierten Preis der Kriegsblinden, einer nationalen Jury, erhält.

Das Hörspiel besteht aus mehreren Szenen, die den Kern des Hörspiels, den Inhalt, darstellen. Es geht um die verschiedenen Stufen eines Menschenlebens, hier ins Fünffache gesetzt, mit immer gleichem Wortlaut oder variiert. Jede Szene trägt eine Überschrift und wird mit einigen passenden Worten des Senders eingeleitet:

- | | |
|-----------|---|
| Szene 1 | Gebärklinik |
| Sprecher: | Solange es Kinder gibt,
wird es Kinder geben. |
| Szene 2 | im Elternhaus |
| Sprecher: | Der Vater prüft den langen Bart,
die Kinder sind heute gut in Fahrt. |
| Szene 3 | Schule |
| Sprecher: | In die Schule sollst du gehn,
oder in der Ecke stehn. |
| Szene 4 | Kino |
| Sprecher: | Der Junge wird zum Mann,
Filme regen ihn an. |
| Szene 5 | Berufsberatung |
| Sprecher: | Der Mann der euch nicht schuf
rät euch zum Beruf |
| Szene 6 | Militär |
| Sprecher: | Wer nicht wehren will, muß fühlen |
| Szene 7 | Zugabteil |
| Sprecher: | Im Zug von hier nach dort
verändert sich der Ort. |
| Szene 8 | Wirtshaus |
| Sprecher: | Bei einem Wirte wundermild,
da war ich jüngst zu Gaste. |
| Szene 9 | Spital |
| Sprecher: | Wer die Qual hat,
hat Spital. |
| Szene 10 | Gericht |
| Sprecher: | Wer die Rechte nicht ehrt,
ist die Linke nicht wert. |
| Szene 11 | Kerker |
| Sprecher: | Vor dem Auferstehn-
noch ein wenig gehn. |

Szene 12	Erschießung
Sprecher:	Gut gebrüllt, Löwe.
Szene 13	Wirtshaus
Sprecher:	Bei einem Wirte wundermild, da war ich jüngst zu Gaste.
Szene 14	Gebärklinik
Sprecher:	Solange es Kinder gibt, wird es Kinder geben. ³⁹

Mit dieser 14. Szene schließt sich ein Kreis, er gibt dem Inhalt die Bedeutung, daß das Leben der Menschen in diesem Kreislauf verläuft, daß es eine ständige Wiederkehr ist. Das Hörspiel dauert 14 Minuten. In einem Nachtrag wird eine zweite Fassung der Szenen 9 und 10 als Plan angekündigt.⁴⁰

Die oben angeführten Überschriften der Szenen werden nun durch Wortmaterial unterlegt. Einzelne Wörter werden angeführt, auch Sätze und Zitate, Ausrufe und Erläuterungen, die den Sinn ausdrücken und das Typische für das gesamte Thema wiedergeben. Z.B. ertönt in der ersten Szene ein ständiges Schreien der 5 Säuglinge, der Chor der mit ihnen beschäftigten Schwestern, begeisterte Ausrufe von 5 Vätern. Damit ist bei dem Hörer die Vorstellung erweckt, was sich in einer Gebärklinik zuträgt. In der zweiten Szene wird durch Sprechen der Kinder mit dem Vater die Atmosphäre im Elternhaus geschildert.

Vater: Du bekommst einen Janker.
Kinder: Ich will auch einen Janker.
Fragen: Was ist ein Janker?

Erklärungen des Vaters enthalten Hinweise auf Krieg. Die Stimme der Mutter ruft zum Essen. Für die Schule (3. Szene) steht die schallende Ohrfeige und die Versicherung des Schülers: "Ich wars nicht, Herr Lehrer." Ein kurzes Bild eines Vorgangs in der Schulklasse, mit dem Urteil des Hörers unterlegt.

In der Szene "Film" wird das Material des Mediums noch erweitert, es ertönt Musik. Durch die Worte "Boss" und durch einen Faustschlag erklärt sich der Charakter des Films, es muß ein Gangsterfilm sein.

³⁹ Schöning, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt 1969. S. 115 ff.

⁴⁰ Ebd.

Szene 5 "Berufsberatung" erhält durch eine besondere Ausarbeitung, vor allem durch die Länge und die Wahl und Stellung des Wortmaterials, eine besondere Bedeutung für das Leben des Menschen. Schon der Titel wird von einer Person fünfmal im gleichen Tonfall gesprochen. Die weitere Unterhaltung wird von zwei Parteien fünffach synchron geführt, wobei die Stimmen so kommen, als wenn sich zwei Personen an einem Tisch oder Pult gegenüber sitzen, was durch die Position der entsprechenden Redner erreicht wird. Das Wort "braucht" wird im Stamm und mit der Vorsilbe "ver" mehrmals wiederholt, um den gewünschten Sinn zu verstärken. Auch sonst tritt das Wortspiel in den Vordergrund: "arbeitslos" wiederholt sich oft, "Million" ebenfalls und dient hier dazu, durch die Sprache den Sinn und die Absicht des Ausdrucks hervorzuheben. Es folgt dann eine Aufzählung verschiedener Berufe, die zu wählen wären, aber zunächst ins Spaßhafte gezogen durch Nebenbemerkungen über Gedicht und Lied. Hier taucht das Lied "Alles neu macht der Mai" im Anfang auf, doch Jandl verwendet Bruchstücke aus diesem auch in anderen Szenen, ein Verfahren, das für ihn typisch ist. Es werden dann 53 verschiedene Berufe, nicht lexikonartig, aufgeführt, die in Verbindung mit dem Leben der 5 Männer stehen; sie werden von dem Sprecher in niedrige Sphären gedrückt und erhalten dazu den Charakter, unbrauchbar zu sein, indem sie durch Pfeifen, Singen und Reden von den Jugendlichen unterbrochen werden. Hier wird literarisch manifestiert, was die beklagenswerte erniedrigende Rolle der Jugendlichen gegenüber den Mächtigen ist, es ist zugleich

ein sarkastisch-selbstreflektierender Affront der Autoren mit gesellschaftspolitischer Bezugskraft.⁴¹

In der 6. Szene "Militär" erwirkt der viermal abgesungene Vers des Liedes von der schwarzbraunen Haselnuß die Suggestivkraft des Militärs beim Marschieren der Soldaten, erhöht durch das dreimalige Vorkommen des Wortes "schwarzbraun" und Betonung des Ich-Subjekts. Das hat eine psychologische Bedeutung, schon dadurch, daß es auf die NS-Zeit hinweist, in der dieses Lied bekannt war.⁴²

⁴¹ Schweig, Kristina: Ernst Jandl. Versuch einer Monographie. [Diss.] Wien. 1981.

⁴² Schweig, Kristina: Ernst Jandl. A.a.O. S. 173.

Das Wirtshaus erscheint in den beiden Szenen 8 und 13, hier auf "Auerbachs Keller" zurückführend, dort an Büchners "Woyzeck" anklingend. Hier haben Jandl/Mayröcker die Anweisungen gegeben, indem sie dem Ziehharmonikaspiel akkordische Unterschiede zuweisen.⁴³

In dieser in obigen Beispielen dargestellten Art sind alle Szenen aufzunehmen; sie enthalten durch Verwendung des Medienmaterials den vorgeschriebenen Sinn. Der Hörer muß hier mitdenken und sich in die Situation einfühlen, der Musik ihren Platz geben. Sie hat zwar keinen Aktionswert, sie ist nur funktional und in den Ablauf integriert.

Gerade im neuen Hörspiel sind sich Musik und Literatur sehr nahe. Dazu nahm der Komponist Mauricio Kagel in einem Gespräch mit Klaus Schöning Stellung⁴⁴, und Friederike Mayröcker formuliert:

Was ich vom Hörspiel fordere, ist: es muß akustisch befriedigen, faszinieren, reizen, d.h. der akustische Vorgang muß beim Hörer eine ganz bestimmte Reaktion hervorrufen, etwas das in der Nähe musikalischen Genusses liegt, aber statt von Tönen von Worten und Geräuschen ausgelöst wird.⁴⁵

Diese Haltung zeigt sich in der Produktion von Jandl und Mayröcker. Der fast schon klassische Ausspruch "Der Komponist als Hörspielmacher" gilt als Phänomen der letzten 15 Jahre. So lassen sich auch im Neuen Hörspiel Jandls musikalische Strukturen nachweisen und die Einflüsse der Musik auf die Literatur gewinnbringend aufzeigen.

Das Neue Hörspiel "5 Mann Menschen" von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker ist das erste Neue Hörspiel, das ganz in der Stereophonie verwurzelt ist; es wurde mit 17 von 18 Stimmen von der Jury angenommen und zum ersten Mal am 14.11.1968 im Zweiten Programm des Südwestfunks gesendet. Realisator war Peter M. Ladiges.⁴⁶ Das Publikum nahm die Sendung gut auf, sie fand besonderen Beifall bei den Jugendlichen, die hier eine neue Richtung der Funkdichtung erkannten. Die "Welt" schrieb: "Mit '5 Mann Menschen' beginnt eine neue Ära."⁴⁷

⁴³ Schweig, Kristina: Ernst Jandl. A.a.O. S. 174.

⁴⁴ Schöning, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. A.a.O. S. 228.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Schöning, Klaus: Neues Hörspiel (1970). A.a.O.

⁴⁷ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. A.a.O. S. 6.

Als Begründung für den Preis der Kriegsblinden wurde insbesondere angegeben, daß in diesem Hörspiel die Möglichkeiten konkreter Poesie zur Geltung gebracht sowie die Möglichkeit der Stereophonie gemeistert werden, die damals der neueste Stand der Radiotechnik war.

Beim stereophonen Hören gibt es ein Rechts und ein Links, dazwischen gibt es eine Mitte, und zwischen rechts und der Mitte und zwischen der Mitte und links lassen sich noch ein Halbrechts und ein Halblinks sehr schön hörbar machen. Das sind dann also fünf Stellen für die beiden denkenden Ohren, und also nahmen die Autoren fünf durch nichts als ihren eingenommenen Raum unterschiedene Menschen ("Fünf Mann Menschen") und setzten sie an diese Stellen.⁴⁸

Hier wird die Sprache als Material verwendet, teils im Stil, teils um Mitteilung zu machen, die auf die Zeit anspielt.

Die beiden Autoren (Jandl/Mayröcker) haben sich in ihren "Anmerkungen zum Neuen Hörspiel"⁴⁹ verschiedentlich geäußert. Sie finden, daß die Arbeit am Hörspiel reizvoll ist, weil das Gegenständliche (Sichtbare) ins Akustische umgesetzt wird, so daß "jedes Ding einen Mund" bekommt.⁵⁰ Ferner beschreiben sie den Vorgang der Schaffung eines Neuen Hörspiels:

[...] die Dinge, Personen, Situationen, eine Handlung [...] kommen ins Spiel, sie sind da, sie agieren, leben, und vor allem: sie schaffen Verwunderung, Überraschung, für den Autor wie für den Hörer und dürfen nur eins nicht tun, sich etablieren.⁵¹

Der Autor kann wieder ins akustische Material zurückkehren, "dies, wenn man will, (wird) der Puls des Hörspiels."

Dem preisgekrönten Hörspiel "5 Mann Menschen" folgte 1969 ein anderes stereophones Hörspiel des Autorenpaars, "Der Gigant", das für den "Prix Italia" vorgesehen war. Es hat eine Dauer von 23 Minuten, enthält in seinen sechs Phasen eine Art

⁴⁸ Vollmann, Rolf: Stuttgarter Zeitung. 18.0.1983. In: Pfoser-Schewis, Kristina (Hrsg): Für Ernst Jandl. Texte zum 60. Geburtstag. Werkgeschichte. Wien 1985. S. 86.

⁴⁹ Schöning, Klaus: Neues Hörspiel. 1970. A.a.O. S. 88ff.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

Menschheitsmythos, der in der Vereinigung aller Menschen in einem Riesenorganismus gipfelt; dieses Ziel wird, nach gewaltsamer Befreiung, durch Liebe erreicht.⁵²

Hier haben die Autoren alle Möglichkeiten ausgenutzt, die ihnen zur Schaffung eines Neuen Hörspiels gegeben sind, indem sie andere Wege wählten. Sie öffneten sich weite und enge Räume, setzten beliebig Stimmen und Geräusche ein und verwendeten Chöre sowie Einzelstimmen. Auch in der Wahl der Personen schränkten sich die Autoren nicht ein, sie ließen sämtliche Motive, idyllische, historische, aktuelle und auch utopische Typen erscheinen. Es wurde zu einer Art Oper.⁵³ Inszeniert hat dieses Neue Hörspiel Heinz von Cramer, der durch seine Bearbeitung dieser noch ein bißchen schemenhaften Geschichte dem Hörer "das Gefühl gab, etwas Lebendiges gehört zu haben".⁵⁴

Viele Hörspiele wurden in diesem Stil verfaßt, die sich deutlich von den Hörspielen der 50er Jahre abheben; man experimentierte dabei mit den neuen technischen Möglichkeiten in verschiedener Art. Nur bei einigen Merkmalen in den Neuen Hörspielen zeigen sich Gemeinsamkeiten: Dazu gehört das Stereostück, das den Hörer mit akustischen Abläufen konfrontiert und das von dem Monostück distanziert ist, es wird allgemein bewußt aufgenommen. Fließender Rhythmus wird durch Schnitte abgelöst, und der Regisseur, der wie ein Diener des Autorentextes wirkte, wird zum Realisator, fast zum Mitautor. Die vorher abgestuft organisierte Arbeit im Studio wird jetzt zum eigentlichen Entstehungsprozeß, es herrscht Gleichberechtigung aller, die an der Produktion beteiligt sind. Für die Tendenz zur Verwortung nahm man jetzt den Ton, Geräusch und Musik und nützte dazu die rundfunktechnischen Bearbeitungsmöglichkeiten. Die Sprache wurde in semantische und phonetische Bestandteile zerlegt. Die Personen, die sonst individuell mit der Fiktion zusammenhingen, wurden zu Rollenträgern, die eine Funktion zu erfüllen hatten, sie waren Stimmen und tauchten in einer Sprache unter, die als Seismograph des Bewußtseins aufgefaßt wurde, das bereits Gesprochene wiederholten oder in Zitaten

⁵² Der Hörspielkomplex 1977. In: Für Ernst Jandl. A.a.O. S. 87.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vollmann, Rolf: Stuttgarter Zeitung. A.a.O. S. 88.

und ähnlichen Wortbildungen den Sinn verstärkten. Das Geschehen schreitet nicht fort, statt dessen erscheint Wirres und Entlegenes in Collagenform. Das Ziel war ein akustisches Werk, kein literarisches.⁵⁵

So entstanden viele Hörspieltypen; impulsiv, nach anfänglichem Zögern nahmen die Autoren, Dramaturgen und Regisseure an dieser Abwendung von dem traditionellen Hörspiel teil.

Mit Beginn der 80er Jahre haben einige Autoren diese Hörspielszene verlassen, andere gingen eigenen Neigungen nach, sie wenden sich der Subjektivität zu und der Innerlichkeit, sie stehen gegen den Widerspruch in der Avantgarde, der zwischen Ambition für die Zukunft und Unverständlichkeit liegt, alle aber, die an der Umgestaltung der Hörspiele beteiligt waren, haben einen feinen Instinkt für die Chancen des Mediums behalten.

Einige Autoren fanden internationale Anerkennung, so Kagel für "Die Umkehrung Amerikas" oder Mon "hören und sehen vergehen".⁵⁶ Es werden auch weitere Preise verteilt, der Kriegsblindenpreis steht jetzt in Konkurrenz zu dem Karl-Sezucka-Preis; letzterer gibt den Preis für die beste Produktion,

die in akustischen Spielformen musikalische Materialien und Strukturen benutzt⁵⁷,

welche Formulierung direkt auf das Neue Hörspiel im Sinne Neuer Musik "zugeschnitten"⁵⁸, ist.

Die Verfasser dieser Neuen Hörspiele werden nicht mehr "Hörspielschriftsteller", sondern "Hörspielmacher" genannt, ihre Arbeit besteht nicht aus einem am Schreibtisch gefertigten Text, sondern ihr Produktionsprozeß wird im Studio fortgesetzt, etwa als Regisseur oder Realisator. Hier kann dieser in konkreter Berührung mit den Massenmedien seine Absichten erproben und besser verwerten. Sein Manuskript ähnelt fast einer Opernpartitur, einem Filmdrehbuch in detaillierter Ausführung, es ist eine Art Konzept, ein Entwurf einer akustischen Vorstellung.

⁵⁵ Kamps, Johann M.: Neues Hörspiel. A.a.O. S. 14/15

⁵⁶ Kamps, Johann M.: Neues Hörspiel. A.a.O. S. 16.

⁵⁷ Kamps, Johann M.: Neues Hörspiel. A.a.O. S. 17.

⁵⁸ Ebd.

Das Neue Hörspiel umfaßt ein sehr großes Gebiet, sowohl thematisch als auch in Verbindung zu den Medien. Viele Hörspielmacher haben sich ihren eigenen Ansichten verschrieben und das Medium Radio, Klang und Schall zu fest unterlegten Prinzipien ausgearbeitet, erweitert, Literatur und Musik zur Verschmelzung gebracht, dadurch "Zeugnisse einer zu sich selbst gekommenen auditiven Kunst"⁵⁰ verwirklicht und die akustische Kunst und literarische Beziehung der Hörspiele gleichwertig verbunden. Die ersten Spuren solchen Unternehmens zeigten sich bereits in den 20er Jahren bei Bertolt Brecht und Walter Benjamin, deren Theorien von vielen Hörspielmachern in der letzten Zeit aufgenommen wurden.

Die Grundlage dieser Experimente liegt in der versuchten Verschmelzung von Kunst und Radio, wobei angenommen wurde, daß sich der Hörer gleichsam als Mitproduzent belehren läßt. Diesem Problem gingen auch Heinrich Vormweg und Helmut Heißenbüttel in den 60er Jahren in ihren Essays nach und gaben damit einigen jüngeren Autoren Anstoß, es praktisch zu lösen. Beweis für die aktuelle Wirklichkeit der Medien erscheint in den Hörspielen von Dietrich Schnabel, Mauricio Kagel und Helmut Heißenbüttel, der jahrelang selbst verantwortlicher Redakteur des Radios war und diese These in seinen vier Essays "Was sollen wir senden?" analysiert, während Mauricio Kagel ein dem Radio immanentes Phänomen verfolgt: das der Massensuggestion. Als Beispiel dafür steht sein Hörspiel "Der Tribun". Ein anderes Beispiel dafür ist das Science-Fiction-Hörspiel "The War of the Worlds" von Orson Welles (1938), das eine panische Reaktion hervorrief.

Die gesprochene Sprache, anfangs als unliterarisch betrachtet, wurde jetzt im Experiment aufgenommen. Wenn sie auf Tonband aufgenommen wurde, konnte sie durch Schnitt und Montage wieder kompositorisch verwendet werden, wie besonders von Autoren der konkreten Poesie, die hier zu den Initiatoren des Neuen Hörspiels wurden. So kamen auch die meisten der Autoren des Neuen Hörspiels aus dem Umkreis der konkreten Poesie. Es waren Harig, Döhl, Mon und vor allem Georges Perec, dessen Hörspiel "Die Maschine" (1968) ein sehr radikales Sprach-Sprech-Spiel ist. Dann Max Bense, Helmut Heißenbüttel

⁵⁰ Schönig, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays. Königsstein/Ts. 1983. S. 7.

tel, Gerhard Rühm, das Autorenpaar Jandl und Mayröcker, Peter Handke und schließlich viele andere Autoren, die sich vornehmlich dem Experimentellen verpflichteten.

John Cage, jetzt siebzig Jahre, bekannt als einer der großen künstlerischen Anreger dieses Jahrhunderts, verbindet sich noch einmal mit dem Radio. Er wendet ein anderes Verfahren an: er verfaßt für das Radio zwei originale Hörspiele, unter denen das "Roaratorio"⁶⁰ wieder die Welt hinzuzieht und dadurch eine besondere produktive Verbindung von Hörspielmacher mit dem Radio herstellt. Sein Hörspiel "Silence sometimes can be very loud" hat auch international Aufmerksamkeit erregt.

Klaus Schöning, einer der kämpferischen Anreger des Hörspiels, gab das Buch "Hörspielmacher" heraus, in dem Autoren Essays schreiben, die sowohl von der eigenen Arbeit als auch von Werken anderer Autoren handeln. So kommen die Autoren dieser Hörspiele selbst zu Wort, wobei sich eine Bestätigung der über die Hörspiele und seine Eigenarten erwähnten Probleme ergibt; andererseits werden neue Gedanken und Versuche der Autoren vorgestellt.

Bertolt Brecht hat bereits in den 20er Jahren seine Radiotheorie skizziert, praktische Vorschläge gemacht und trug damit zum Entstehen des Neuen Hörspiels bei. Er war angetan von den Möglichkeiten, die das Radio mit seiner Technik in bezug auf soziale Kommunikation bot.

Man müsse dem Rundfunk nur das bloße Distributieren austreiben, die Masse der Hörer aus der ihnen auferlegten passiven Haltung befreien, statt der Interessen einer Minderheit die Hörer selbst zur gesellschaftlichen Basis des Apparats werden lassen, um "aus dem Rundfunk einen Kommunikationsapparat öffentlichen Lebens zu machen".⁶¹

Weiter verlangt er die Entwicklung des Hörspiels, er macht Vorschläge zur Produktion für das Radio:

Was die Hörspiele betrifft, so sind hier ja tatsächlich von Alfred Braun interessante Versuche unternommen worden. Der akustische Roman [...] muß ausprobiert und diese Versuche

⁶⁰ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 11.

⁶¹ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 13.

müssen von mehreren fortgesetzt werden. Dazu dürfen auch weiterhin nur die allerbesten Leute herangezogen werden.⁶²

Natürlich müssen Experimente gemacht werden. Brecht hat trotz seiner Theaterarbeiten an der Entwicklung des Hörspiels teilgenommen. So war auch das Radio für ihn ein Anreiz, seine Lehrstücke zu veröffentlichen. Sein erstes Lehrstück "Der Flug der Lindberghs", später betitelt "Der Ozeanflug", war ein Radiolehrstück, das während der Festwochen der Deutschen Kammermusik in Baden-Baden am 28. Juli 1929 gesendet wurde. Dieses Hörspiel steckte sozusagen noch in den Kinderschuhen, denn Brecht bedient sich hier sehr naiver Praktiken, um z.B. den Sturm, den Nebel und den Schlaf dieses einsamen Fliegers als Gefahren wiederzugeben, da ihm andere Möglichkeiten noch nicht zur Verfügung standen. Wert hat diese Sendung aber durch die Brechtsche Sprache, Zweck des Lehrstückes war ein Anlauf, die Gesellschaft über das Radio zu verändern. Seine Radiotheorie hat Brecht nicht weiter ausgeführt.

Walter Benjamin, auch ein Vorläufer des Neuen Hörspiels, tritt in seiner Medientheorie für die "Veränderung von Produktionsformen und Produktionsinstrumenten" ein, womit er auch eine Veränderung der literarischen Gattungen meint, was er in seinen Essay "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"⁶³ ausdrückt. Von ihm gibt es zwei Hörspiele, "Radau und Kasperl" und "Was die Deutschen lesen, während ihre Klassiker schrieben."⁶⁴

Paul Pörtner geht den Weg von der Klangdichtung zum Schallspiel. Während 1924 das traditionelle Hörspiel seinen Lauf begann, stellte Kurt Schwitters seine These für eine "konsequente Dichtung" auf:

Klangdichtung sei nur dann konsequent, wenn sie gleichzeitig beim künstlerischen Vortrag entstehe und nicht geschrieben werde. Da nicht das Wort [...], sondern der Buchstabe das ursprüngliche 'Material der Dichtung' sei, sei konsequente Dichtung [...] aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff, Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen gewertet zu werden durch den

⁶² Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 14.

⁶³ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 32.

⁶⁴ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 35.

Vortragenden. Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander.⁶⁵

Diese neue Entwicklung des Hörspiels läuft parallel zu der Forderung nach einer Verbesserung des traditionellen Hörspiels. Der Rundfunk war wenig interessiert, die neu entstehende Klangdichtung im Studio oder in Diskussionen zu unterbreiten, so führt Reinhart Döhl in seinem Essay über Pörtner aus. Wenn Interesse erwachte, dann war es mehr zufällig, kurzfristig oder sogar abwehrend, die Klangdichtung fand außerhalb des Funkhauses statt. Erst durch die Aufführung von Brechts "Lindbergflug", durch den Wechsel von Text und Musik - man nannte es damals dann "Hörspiel mit Musik" - wurde das Problem gelöst. Später gingen elektronische Geräusche und Worte eine Verbindung ein. Elektronisch experimentell wurden Hörspiele in dieser Art im "Club d'essai" von der Radiodiffusion Française erarbeitet. Pörtner setzte hier seine Studien fort und erkannte, wie wichtig alle Mundgeräusche, die man durch Experimente nachbilden konnte, für eine Sendung sind.

Für mich jedenfalls war diese Möglichkeit einer Arbeit, die zugleich die spontane und direkte Kunst des Sprechens und der Stimmgebärden wie auch die Technik der Aufzeichnung und der musikalischen Bearbeitung durch Schnitt und Überblendung umfaßt, damals etwas Neues und attraktiv, sozusagen eine Form, um Theaterarbeit und Schreibearbeit zu verbinden in einem anderen Medium.⁶⁶

Daraus zog Pörtner die Konsequenz; es entstanden im Rahmen von Hörspielexperimenten die sog. "Schallspiele". Er stellte in dieser Art auch konventionelle Hörspiele und Theaterstücke her, besonders in den 60er Jahren, wie "Die Sprechstunde", "Mensch Meier" u.a. Sie entstanden in den Jahren 1963/69, fielen also in die Zeit der Entstehung und Verbreitung des Neuen Hörspiels.

Franz Mon, ein surrealistischer Autor, äußert sich zum Neuen Hörspiel:

die naive Übereinstimmung von wort und sache, ausdruck und wirklichkeit ist zerschissen durch den tatsächlichen gebrauch der sprache wie durch die unerhörte kluft zwischen dem fak-

⁶⁵ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 37.

⁶⁶ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 47.

tischen dieser Realität und den Worten, die damit fertig werden sollen.⁶⁷

Seine Hörspiele stehen im aktuellen Bewußtsein, die Realität wird verdrängt, sie realisieren die mögliche akustische Kommunikation und nutzen die Vielfalt aus. Zur Eigenart seiner Stücke gehört, daß der Hörer jeweils "seine" Fassung hört, entsprechend seiner Aufmerksamkeitsrichtung, in der er

eine andere Hörgestalt herstellt. Die Interpretation stößt daher auf Schwierigkeiten, die sie von klassischen Stücken, denen der Interpret das Postulat der organischen, abgerundeten Gestalt unterlegt, an der kein Element wegenommen oder hinzugesetzt werden darf, nicht gewöhnt ist.⁶⁸

Natürlich können diese Stücke verschieden interpretiert werden, der Hörer hat die Möglichkeit und den Spaß, etwas selbst zu produzieren. Es ist ein Vorstoß in ein Neuland, ein Suchen nach zusätzlicher Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks. Klaus Schöning schrieb diesen Essay über Mon und brachte viele persönliche Äußerungen des Autors, der seine Theorie verständlich machen will. Es gibt in diesen Hörspielen keine Handlung, wenigstens keine zusammenhängende, höchstens Dialoge; die Wörter sind die Subjektive, das Material ist transparent aufgebaut auf

einem riesigen Hof gebrachter Sprache, der zugleich etwas von einer Bahnhofshalle und einem Friedhof hat.⁶⁹

Diese Hörspiele werden schon mehr als 10 Jahre verfaßt und gesendet, sie liegen quer zu den allgemeinen Hörspielen, sogar zum Radio in seinem massenmedialen Angebot. Das zentrale Thema ist die Kommunikation und ihre Krise, sie sind aber nur für das Radio geeignet. Man soll sich nicht beklagen, daß diese Hörspiele unverständlich sind, sondern eher erkennen, daß sie dazu dienen, das Maß an Verstehensfähigkeit bei den Hörspielhörern zu vergrößern.

Als erste Beschäftigung Mons mit der akustischen Kunst erschien - nicht in der Hörspielabteilung, sondern in der Literaturabteilung - "herzzero". Den Text sprechen drei Stimmen, fast durchweg dialogisch, es wird rezitierend gesprochen und nicht dramatisch, um

⁶⁷ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 59.

⁶⁸ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 59.

⁶⁹ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 60.

den Unterschied zur bekannten Form herauszuarbeiten. Die Stereophonie ist konstitutiv. In dieser Auffassung und Schaffung liegt die Eigenart Mons. Sprache ist für ihn die Konkretion des Bewußtseins.

Die drei Stimmen unterscheiden sich erheblich in ihrem Sprechtempo, in der Art der Pausierung, in der Tonqualität usw. Damit rechnen wir auch. Wir wollen sie, wie sie sind, und verfremden sie auch nicht durch technische Kunstgriffe. Wir ordnen sie ganz schlicht einander zu und zwar mit dem funktechnischen Mittel des mechanischen Zusammenspiels. Je länger das Band nun läuft, desto weiter geraten sie im Text auseinander. Das langsamste bringt Textstellen wieder zur Sprache, welche die anderen längst hinter sich haben. Aber auch die beiden anderen differieren untereinander. Die Unterschiede im Temperament der Stimmführung schlagen sich im Stück als Differenz in der Zeitordnung nieder. Die Gegenwart ist auseinandergezogen, Vorwegnahme und Erinnerung spielen in ihr mit, ohne daß die Dimension sich jeweils reinlich scheiden ließen ...⁷⁰

Der Verfasser dieses Essays gibt hier eine klare Darstellung von Mons Hörspielarbeit, was klar hervortritt in seinem Hörspiel "das gras wie es wächst". Seine Hörspielarbeit steht gleichberechtigt neben seiner Arbeit als Schriftsteller. Mons Hörspiele brachten seinen Mitarbeitern Schwierigkeiten, da man nicht das Ende absehen konnte, der Autor schafft es erst im Ablauf und nicht vorher am Schreibtisch. Sieben Jahre nach dem eben erwähnten Hörspiel erschien das Hörspiel "hören und sehen vergehen". Er verfaßte noch andere Hörspiele in dieser Art, es sind Lernstücke; sein bisher letztes Hörspiel "wenn jemand allein in raum ist" realisierte er mit vier Sprechern.

Über den Hörspielmacher Helmut Heißenbüttel schreibt Reinhard Döhl einen Essay. Heißenbüttel hat schon während des Krieges mit seinen Hörspielversuchen begonnen, eine zweite Phase folgte 1947⁷¹, ein zwischendurch eingereichtes Hörspiel, eine Geschichte mit Kurzdialogen, wurde abgewiesen, da man solche Hörspiele als zu zeitbezogen und als überholt ansah. Heißenbüttel hat sich über seine Tätigkeit ausführlich geäußert und dabei seine Auffassung über das Neue Hörspiel dargelegt. Bereits 1963 hatte Heißenbüttel in seinen Vorlesungen auf die Vielschichtigkeit seiner Interessen hingewiesen.

⁷⁰ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 63.

⁷¹ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 85.

Er spreche als 'Leser, als Buchrezensent und als Schriftsteller'. 'Der Leser sei allein vom Interesse bestimmt; der Rezensent sei gezwungen, sich über das, was er gelesen habe, in unmittelbarer Formulierung Klarheit zu verschaffen, die Frage zu formulieren, die das Buch ihm aufgegeben habe; der Schriftsteller schließlich werde gelenkt von Faszination sprachlicher und vorsprachlicher Art, die erst literarisch werden wollen.'⁷²

Diese Ansicht hat er in seine Hörspiele übertragen. Der erste war vergeblich, sein erstes gesendetes Hörspiel war "Projekt Nr. 2", es gehört zu den am häufigsten gesendeten, seine anderen Spiele und akustischen Texte wurden nur einmal gesendet, sie waren zu exponiert und wurden vielfach ablehnend beurteilt.

Heißenbüttel ist nicht nur ein bedeutender Hörspielverfasser, sondern zeichnet sich auch durch kritische Betrachtungen und Theorieentwürfe aus. So stellt er sich auch in seinem Essay die Frage: "Was sollen wir senden?" und nimmt zu vier medienkritischen Hörstücken Stellung. Es ist eine Frage, die sich über alle Bereiche erstreckt und ins Uferlose zu führen scheint. Als Antwort würde man sagen:

Was hier gespielt wird, sind Hörspiele, Hörspiele ganz verschiedenen Charakters.⁷³

Der Verfasser erörtert vier Versuche, darunter als erstes sein eigenes Hörspiel "Was sollen wir überhaupt senden?" Hier werden Diskussionsteile aus einer Unterhaltung über Programmmöglichkeiten in den 60er und 70er Jahren, in der Zeit der Wende, besprochen, und der Verlauf der Unterhaltung wiedergegeben. Im Überblick folgt dann auf die Kritik in Form einer satirischen Grundhaltung, aufgehoben in die darstellende Methode einer Collage, gegenübergestellt dem üblichen Sendeprogramm der zweite Versuch "Radio-Stücke" von Dieter Schnebel.

In seiner Collage geht Schnebel von der sinnlichen Wahrnehmung des Programms aus, die bereits im Hörer geweckt ist und bei ihm einen Platz gefunden hat.

Der dritte Versuch, "The voice of America" von Ferdinand Kriwet, bringt in der Hervorhebung politischer Momente ebenfalls Kritik

⁷² Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 89.

⁷³ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 105.

und zwar im Rahmen der sozusagen "verdoppelten Erinnerung" und läßt

sinnliche Wahrnehmung der Sekundärrealität, Abbildung aus dem Material selbst, verkürzende Montage eines übermächtigen Phänomens zusammenspielen.⁷⁴

Kriwet sieht in der Akustik des USA-Fernsehprogramms so etwas wie die Stimme, in der Amerika als Kollektiv spricht.

Der vierte Versuch ist das Hörspiel von Mauricio Kagel "Sound-track" (Aufnahmезustand), eine Darstellung im herkömmlichen Sinne. Nach diesem kurzen Überblick erfolgt eine ausführliche Besprechung der vier Antworten, die offensichtlich keine genaue Antwort auf die gestellte Frage gaben. Kagel wie Kriwet sind beide Komponisten und führen demnach auch die Musik in ihre Hörspiele ein. Kagel übertrug die elektronische Aufzeichnung von Musik in das gesprochene Wort.

Elektronisches Medium bedeutet für Kagel die Permanenz möglicher Abhörbarkeit.⁷⁵

Kagels Hörspiele, seine Hörspielunternehmungen zusammen mit anderen Komponisten, sind nicht Spielereien eines Musikers mit Abfallmaterial, sind nicht witzige Glossen zu technischen Abläufen, wie sie vielleicht für unsere Kunstpraxis sonst charakteristisch sein mögen, sie versuchen, auf den Grund zu gehen und haben ihre kritische Qualität in diesem Aufdengrundgehen.⁷⁶

Heißenbüttel beschließt seine umfangreiche Behandlung der Frage "Was sollen wir senden?":

Vielleicht ist es mir gelungen, wenigstens Irritation zu wecken, eine Wand abzutragen, hinter der das Nachdenken neu beginnen kann, zumindest die eingefahrenen Gleise der üblichen Diskussion als solche erkennbar zu machen, Gleise, die wie im Kreisverkehr immer nur an den auswechselbaren immer gleichen Kulissen vorbeiführen.⁷⁷

Die Stellung des Komponisten als Hörspielmacher erörtert Klaus Schöning in seinem Essay über Mauricio Kagel und unterlegt ihm sein Leitwort:

⁷⁴ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 106.

⁷⁵ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 119.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 122.

Ich versuche durch Hörspiele eine Balance zwischen Musik und Sprache herzustellen. Es geht um eine konkretere, deutlichere Kommunikation.⁷⁸

Es geht darum, daß die Musik, die früher dem Hörspiel untergeordnet war, zum entscheidenden Faktor des Neuen Hörspiels wird. Die Position von Schriftsteller und Komponist als Realisatoren des Hörspiels brachten das Fundament für eine offene Hörspieldramaturgie und für die Entwicklung einer neuen akustischen Ästhetik. Hier ist es besonders der Komponist Mauricio Kagel - in Argentinien geboren, jetzt in Köln lebend -, der die produktivsten Impulse gab, dessen multimedialen Interessen ihn in seiner Entwicklung zum Komponisten zu Film, Oper, Theater und schließlich zum Hörspiel führten. Er trat seit 1969 hervor, sein erstes Hörspiel "Ein Aufnahmezustand" wurde 1970 mit dem Karl-Sezucka-Preis ausgezeichnet, ein weiteres, "Die Umkehrung Amerikas", erhielt 1977 den Prix RAI der Jury des Priz Italia, und das bisher letzte Hörspiel "Der Tribun" erhielt den Hörspielpreis der Kriegsblinden 1979.⁷⁹

Was unterscheidet nun Kagel, den musikalischen Hörspielproduzenten, von den literarischen Hörspielproduzenten? Ausgehend von der akustischen Materialität der Sprache, erkennt er in ihr eine Mischung aus Klang und Geräusch und rechnet auch das Semantische zum akustischen Material. Dadurch gewinnt die Sprache ihre Bedeutung. Die Hörspiele Kagels konnte man als musikalisch-sprachliche Montage bezeichnen. Besonders zeigt sich in seinem ersten Hörspiel, daß "Montage die eigentliche Sprache akustischer Kunst" ist.⁸⁰ Dementsprechend ist auch der Aunahmezustand im Regieraum geändert, da nicht mehr nach literarischen Vorlagen gearbeitet wird, sondern nach stereophonen Schallplänen und Partituren. Der Autor selbst ist akustischer Ingenieur und Realisator. Dieses erste Hörspiel ist nicht nur für das Hörspielschaffen Kagels von Wichtigkeit, sondern für die ganze Geschichte der akustischen Montage von Wert. Kagel konstatierte:

⁷⁸ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 169.

⁷⁹ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 171.

⁸⁰ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 175.

Das Hörspiel ist weder eine literarische noch eine musikalische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts.^{a1}

In diesem Sinn hat Kagel seine zahlreichen Werke geschaffen und seine Bedeutung gewonnen, über die Klaus Schöning ausführlich schreibt.

Ernst Jandl, dessen vom Kriegsblindenverein preisgekröntes Hörspiel "Fünf Mann Menschen" erläutert wurde, gehört zu den bedeutenden Vertretern des Neuen Hörspiels. Er entwickelte sich vom Autor zum Hörspielmacher, er gibt an, daß er diesen Schritt Heinz von Cramer bei der Realisation von "Spaltung" verdanke.^{a2} Klaus Schöning widmet ihm auch einen Essay.

Die Hörspielarbeit von Ernst Jandl ist von großer Bedeutung und führt zu einer neuen akustischen Ästhetik, sie trug dazu bei, daß das Hörspiel künstlerisch gleichwertig als akustische Poesie vom allgemeinen kulturellen Bewußtsein aufgenommen wurde.

Die Perspektive in den Hörstücken ist von unten, es ist die der Erniedrigten, der Gespaltenen, der Auswanderer, der zum Tode Verurteilten, der farbigen Sklaven und Uhrensklaven, es ist die Woyzeck-Perspektive, derer, die den Stein schleppen wie Sisyphos.^{a3}

Damit nimmt er ihm jede Ausflucht ins Sentiment. Das erste Hörspiel Jandls "Die Auswanderer" enthält poetische Spuren, Jandl nennt es ein "groteskes Spiel um die Jahrhundertwende". Er schrieb es 1957 zu gleicher Zeit mit der Hälfte der Gedichte in seinem Buch "Laut und Leise". Das Stück zeigt viele Menschen, die Europa verlassen. Zehn Jahre später in "Fünf Mann Menschen" haben wir einen geschlossenen Lebenskreis der Menschen. Dieses Hörspiel wurde zu seinen populärsten Neuen Hörspielen. Es folgt "Der Gigant". Es ist eine der hoffnungsfreudigen Fiktionen der akustischen Radio-Poesie, gestaltet auch mit konkreter Dichtung. 1969 folgte "Spaltung". Zu diesem Hörspiel äußert sich der Autor:

Thema des Stückes ist die Stellung des einzelnen Menschen zwischen Extremen - Licht und Dunkel; Wärme und Kälte;

^{a1} Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 176.

^{a2} Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 224.

^{a3} Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 217.

Mut und Angst; Glück und Trauer; Leben und Tod. [...] Der Sprecher ist zugleich 'glücklich' und 'traurig'; die beiden Wörter erklingen, von derselben Stimme gesprochen, im selben Moment; mit den Mitteln der Stereo-Technik werden sie jedoch im Raum auf Distanz gehalten.⁸⁴

Die Reihe der Hörspiele wird fortgesetzt in Zusammenarbeit mit Friedrike Mayröcker in "Gemeinsame Kindheit", es wird von den Verfassern als ein realistisches Hörspiel betrachtet, es bringt die Sehnsucht nach der vergangenen Zeit, nach der Kindheit.

Im Zusammenhang mit seinen Übersetzungen von Texten John Cages erschien Ernst Jandls Endzeit-Hörspiel "Der Uhrensklave".

Sekunde um Sekunde dem Ende (der Zeit) entgegen, der 'absoluten, völligen Stille'.⁸⁵

Dies ist ein Experiment mit der Zeit.

Der Sprecher 1 liest von Anfang an aus der am Sendetag erschienenen Nummer der bekanntesten Tageszeitung; das dauert bis zur letzten Sekunde. Inzwischen ist der Sprecher 2 ruhig bis zur 2. Minute, dann fragt er elfmal 'wann?', und auf das 11. Sprechen folgt als letztes Sprechen das Wort 'jetzt'. Sprecher 3 zählt von Beginn an die Sekunden und nennt die Minuten; er spricht halblaut, ganz mechanisch, völlig ausdruckslos. Er endet 1 Minute vor 20' vor Ende des Spiels mit der Zahl 59.⁸⁶

Dieses Hörstück ist streng formalistisch und nach dem Prinzip Zufall und Zeitmaschinen konstruiert.⁸⁷

Das bisher letzte Hörspiel von Jandl ist "Das Röcheln der Mona Lisa". Dazu schreibt Jandl:

"Das Röcheln des Mona Lisa" führt stufenweise vom Sprechgedicht weg zu einer Dichtung hin, die dem Verstummen vorausgeht [...]. Da Anfang und Schluß ohnehin feststehen, nämlich durch das Leben, und sich voneinander kaum unterscheiden, und die Linie gegeben war durch das Programm ('Schöner sterben!'), ordnete sich alles, die vielen Teile von selbst um ihr Zentrum: das Leere, dem wir entgegenblicken.⁸⁸

⁸⁴ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 218.

⁸⁵ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 219.

⁸⁶ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 220.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 220/21

"Mehr läßt sich dann eigentlich nicht sagen", meint Helmut Heißenbüttel.⁹⁹

Ernst Jandl hat nicht nur Hörspiele geschrieben und sie realisiert, er hat auch Verfahrensweisen für das Hörspiel geschaffen und diese Kunst verändert. Seine Hörspiele wurden nicht immer gleich gesendet; so wurde das erste Hörspiel 1957 verfaßt und erst zehn Jahre später in Deutschland gesendet. Das erging auch anderen Hörspielmachern so, wie z.B. Gerhard Rühm, dessen Hörspiel aus dem Jahre 1959 "Sie werden mir zum Rätsel, mein Vater" erst abgelehnt und dann zehn Jahre später gesendet wurde.

In seinen Partituren gibt Jandl sehr genaue Regieanweisungen, so daß der Regisseur nur praktisch auszuführen brauchte. Ein Beispiel:

Nach dieser Stille beginnt, punktuell, hüpfend über die gesamte Hörbreite, in der Abfolge ähnlich der Abfolge des Wortes 'nichts', Geräusch wie Küsse in die Luft, doch nicht unbedingt als solche deutbar, eher als etwas, das lippenartig aufspringt; während dieses Geräusch noch andauert, wachsen aus den bereits 'geöffneten' Stellen stimmhafte 's' heraus (der Laut 's' gesummt), die von einer verhältnismäßig tiefen, zu verschiedenen hohen Tönhöhen ansteigen und dort, wie Fähnchen flatternd, verharren; jedes dieser 's'-Fähnchen breitet sich von seiner Stelle aus in seiner eigenen Tonhöhe über die gesamte Hörbreite aus, so daß, während die Kußgeräusche langsam enden, gleichzeitig eine Art Gewebe, ein transparenter Hörvorgang entsteht.⁹⁹

Gegenüber diesen genauen Angaben sind die Notierungen im Hörspiel "Gemeinsamkeit" nur "konventionell" notiert und haben sparsame Regieangaben. Im Hörspiel "Der Uhrenklave" sind die ausgeschriebenen Sprechtexte sehr zusammengeschrumpft. Hierin ist der Hörspielschriftsteller zum echten Hörspielmacher geworden.

Jandl ist außerdem auch durch seine Theaterstücke berühmt geworden, was ihm zu seiner Leistung bei den Hörspielen geholfen hat, wie er selbst anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden sagt,

daß besonders jene Autoren "etwas Neues und Interessantes ins Hörspiel bringen können, deren Schwerpunkt ihrer Arbeit anderswo liegt".⁹¹

⁹⁹ Ebd.

⁹⁰ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 222/23.

⁹¹ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 225.

Im Rahmen seiner einsetzenden Hörspielarbeit bemerkte er ironisch 1976, als er bereits fünf Hörspiele geschrieben hatte:

Wer ein gewisses Renommée als Hörspielautor besitzt, ehe er sich ein solches als Bühnenautor erworben hat, und daraufhin einem Theater ein von ihm noch dazu als Konversationsstück bezeichnetes Werk für die Bühne vorsetzt, das aus fast nichts als Gesprochenes besteht, Anweisungen zur Regie und Ausstattung also aufs Minimum beschränkt, kann dann erleben [...], daß Experten der Bühne von seinem Stück behaupten, eigentlich ist es ein Hörspiel.⁹²

Ludwig Harig, in der Literatur bekannt als Dichter und Schriftsteller, Essayist, beruflich Volksschullehrer in verschiedenen Orten, zeichnet sich auch durch seine Hörspiele aus. Er begann diese Karriere 1965 mit dem Hörspiel "Das Geräusch", das, sowie auch die nachfolgenden, in dramaturgischer und freundschaftlicher Zusammenarbeit mit Heinz Hostnig und Johann M. Kamps gesendet wurde. Ein stereophones Hörspiel "Das Fußballspiel" entstand 1967.⁹³

In "Das Geräusch" sind noch Alltagsgespräche enthalten zwischen Mann und Frau in drei Wohnungen. "Das Fußballspiel" ist ein stereophones Hörspiel, das keine Gespräche mehr hat, die Stimmen von Frau und Mann kommen aus anderen Räumen, und auch weiter entspricht es dem Stil des Neuen Hörspiels. Harig geht zu Hörcollagen über wie in "Les Demoiselles d'Avignon" (1967), in welchem Hörspiel es um ein Bild von Picasso geht. "Starallüren", sein nächstes Hörspiel, handelt nicht von Stars, sondern von Staren; hier nimmt die Sprache einen Hauptplatz ein.

Über Harigs Hörspiel "Blumenstück", 1968 verfaßt, 1979 neu produziert, äußert sich Helmut Heißenbüttel im "Hörspielmacher" sehr ausführlich. Das Hörspiel handelt von Blumen, Bäumen, Sträuchern, Kinder singen Lieder, Verse werden aufgesagt, Märchen erzählt, unter denen auch die von den Brüdern Grimm vorkommen. So friedlich diese Texte erscheinen, so unterliegt doch dem Sinn eine Anspielung auf Auschwitz - auch in der örtlichen Beschreibung - und auf die grausamen Taten während der Nazizeit, sogar der letzte Kommandant des

⁹² Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 225.

⁹³ Harig, Ludwig: Geleitwort zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt. 19. Mai - 3. Juni 1982. S. 100.

Lagers Höß wird erwähnt, neben Eichmann, es bringt Handlungen aus dem Lager und erwähnt die Torturen.

Dadurch entsteht eine Konfrontation, wie Harig es darstellen will, von Gut und Böse. Heißenbüttel erkennt einmal in der Darstellung von Kindern, Blumen und Märchen eine Vorprägung für das, was sich später als ungeheurer Schrecken entpuppt. So läge im Märchentum und Kinderlied bereits das Vorurteil für das, was den Menschen zum Untier macht. Indem der Autor diesen Weg in seiner Darstellung geht, liegt darin auch etwas Didaktisches, er pakt ein Thema ein, er versetzt den Lernenden in Zwiespalt und zwingt ihn zur Selbstentscheidung. "Ich meine", so schreibt Heißenbüttel,

Harig hat zeigen wollen, wie der Schrecken am Grunde dessen liegt, was wir Gemüt nennen, wie das Gemütliche unversehens dem Ungeheuerlichen benachbart ist; wie wir aus dieser Verflechtung nicht einfach aussteigen können, sondern nur, indem wir uns in dieser Verflochtenheit vor Augen halten, versuchen können, dem Ungeheuerlichen auf die Spur zu kommen.⁹⁴

Harig zeigt in seinen Hörspielen einen intellektuellen Höheflug, er hat tiefer gehende Themen aufgenommen; er hat aber auch in seinem zehnteiligen Zyklus "Dichten und Trachten" Gespräche aus dem deutschen Volksleben gebracht, er will "dem Volk aufs Maul" sehen.⁹⁵ Ludwig Harig hat mehr als 40 Hörspiele verfaßt im Stile des Neuen Hörspiels und damit zu diesem einen bedeutenden Beitrag geleistet. Die im obigen Abschnitt in ihrem Schaffen angegebenen Autoren des Neuen Hörspiels zählen meiner Meinung nach zu den wichtigsten Radio-Autoren im deutschen Sprachraum. Sie stehen für die Vielfalt dieses neuen Genres und für das Interesse, das ihm bis jetzt entgegengebracht wird. Hier ist durch die Technik ein großes Gebiet freigelegt worden, das dem Geist und Verstand des Menschen zu neuen Wegen geleitet hat.

Angesichts der Herausforderungen der modernsten Medientechnologie und der damit verbundenen ständigen Weiterentwicklung auf dem Gebiet der Kommunikation - was unzweifelhaft zu einer Veränderung des traditionellen Kunstbegriffs führen wird - stellt sich jedoch grund-

⁹⁴ Schöning, Klaus (Hrsg.): Hörspielmacher (1983). A.a.O. S. 269.

⁹⁵ Sauer, Gerhard, und Gerhard Schmidt-Henkel (Hrsg.): Harig lesen. München 1981. S. 105.

sätzlich die Frage, ob das Hörspiel überhaupt als anerkannte Kunstform weiterleben kann.