

Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung

Bernhard Siegert

Ich habe zwei Thesen zum deutschen Hörspiel der Nachkriegszeit, die ich gern mit Ihnen diskutieren möchte.¹ Die erste ist, dass die Botschaft des deutschen Hörspiels zwischen 1945 und 1968 einen Spezialfall von McLuhans berühmter Definition darstellt: Die Botschaft ist in diesem Fall nicht das Medium, sondern die Verdrängung des Mediums (Radio) und zugleich eines wesentlichen Teils der Geschichte des Hörspiels in der Weimarer Republik, eine Verdrängung, die implizit den Grund dafür darstellt, dass es überhaupt dazu kam, dass das Hörspiel eine Literaturgattung wurde. Ich werde in diesem Zusammenhang von einer »negativen Radioästhetik« sprechen. Die zweite These ist, dass der Rahmen, in dem das deutschsprachige Nachkriegshörspiel zu sehen ist, von Beginn an eine kontroverse Beziehung zwischen Literatur und Technologie stiftete, die die Debatte über das Verhältnis von Literatur und Medien in der BRD bis 1990 (mindestens) charakterisiert hat.

Max Frischs Hörspiel *Herr Biedermann und die Brandstifter*, ausgestrahlt vom Bayerischen Rundfunk im aufblühenden Wirtschaftswunder, vier Jahre nach Gründung der BRD, zwei Jahre nach Beendigung des Kriegszustandes und nicht mal ein Jahr nach Aufhebung des Besatzungsstatuts, zeigt, auf welche Weise auch »gesellschaftskritische« Literatur, die mit dem Anspruch auftrat, die in der deutschen Bürgerseele liegenden Gründe des Nationalsozialismus aufzudecken, Teil der sogenannten »Vergangenheitsbewältigung« war. *Herr Biedermann*, wie auch die Hörspiele von Eich, Jens und sogar Bachmann, erschien unter technischen, ästhetischen und diskursiven Bedingungen, die vorab aller Inhalte und Absichten definierten, welcher Art die Vergangenheit war, wie sie darzustellen war und wie man sie zu bewältigen hatte. Meine kurze Deutung konzentriert sich daher auf die Schlussfolgerungen, die man aus den akustischen Merkmalen des *Biedermann*-Hörspiels ziehen kann in Bezug auf das Verhältnis von Literatur und der Materialität des Radios. Anschließend möchte ich das kurz in den Kontext der deutschen Hörspielgeschichte stellen.

Frischs Hörspiel untersucht in der Form eines Gleichnisses den moralischen Zustand einer bestimmten Gesellschaftsschicht, des mittleren Bürgertums, dessen Passivität angesichts der offensichtlichen Anzeichen der Zerstörung der Demokratie die nationalsozialistische Machtergreifung überhaupt erst möglich gemacht habe. Herr Biedermann weigert sich bis zum Ende, das Offensichtliche als Realität anzu-

¹ Es handelt sich bei diesem Beitrag um die überarbeitete Version eines am 30. Juni 2001 in Köln auf einem Workshop des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und Kulturelle Kommunikation* zum Thema »Hörspieldiskurse: Weimarer Republik — Drittes Reich — frühe Bundesrepublik« gehaltenen Vortrags.

erkennen, nämlich dass die Leute, die sich auf seinem Dachboden eingenistet haben, die Brandstifter sind, die den Brand von Seldwyla vorbereiten. Mir geht es um die Beziehung des Hörspiels zum Nationalsozialismus, nicht um Frischs psychologische Erklärungsversuche; ich gehe daher nicht weiter auf den allegorischen Charakter der Hauptfigur ein. Die Weimarer Republik erscheint innerhalb des Gleichnisses unter dem Namen »Seldwyla« — der fiktiven Schweizer Kleinstadt, in der die berühmten Novellen Gottfried Kellers spielen. Der Name »Seldwyla« dient in Frischs Hörspiel dazu, die Fiktionalität dessen, was als ein Gleichnis der Geschichte (der Gesellschaft der Weimarer Republik in den 30er Jahren) gemeint ist, ironisch zu unterstreichen. Damit versetzt Frisch den Hörer in eine Lage, die Herrn Biedermanns Einstellung zur Realität entspricht. Auf diese Weise spiegelt die Figur Biedermann den Radiohörer und macht den Hörer zu einem Mitspieler im Hörspiel. Aber erst, wenn man die dramatische Form und die technischen Mittel berücksichtigt, die das Hörspiel kennzeichnen, wird deutlich, dass hinter der Identifizierung des Hörers mit dem Durchschnittsmenschen Biedermann die Geschichte einer Diskurspraktik steht. Die charakteristische Hörspieldramaturgie der 50er Jahre macht das Radio als Medium zum Teil der Geschichte diskursiver Praktiken.

Das Stück wird von zwei Ebenen strukturiert, die das gesamte Stück hindurch einander abwechseln; erstens die Ebene des Erzählers, die in der fiktiven Realzeit der Radiosendung am 26. März 1953 spielt; zweitens die Ebene der erzählten Zeit, die den Hörer in eine nicht datierte Vergangenheit versetzt. Dadurch besteht das Hörspiel (laut Text) aus elf »Ansagen« und zehn »Szenen«. Auf der Erzählebene spielt das Hörspiel in einem fiktiven Rundfunkstudio, wo der Erzähler, der sich dem Hörer und Herrn Biedermann als »der Verfasser« vorstellt, Herrn Biedermann über die Ereignisse der Vergangenheit befragt (den Brand von Seldwyla). Die »Szenen« stellen dagegen narrativ vergegenwärtigte Erinnerungen des Herrn Biedermann dar. Das wird besonders deutlich in der »Ansage 7«, wo Biedermann auf der Erzählebene (also im Studio) berichtet, wie er den Abend des Tages verbrachte, an dem er die Benzinkanister auf seinem Dachboden entdeckt hatte. Der »Verfasser« unterbricht Biedermanns Erzählung nach wenigen Worten mit der Aufforderung »Ja, wir wollen es spielen!«. ² Ein anderes Beispiel findet sich in Szene 9. Während der pfeifende Biedermann einen passenden Wein in seinem Keller aussucht, wird die Erzählebene (das Studio) eingeblendet. Biedermann ist jetzt zweimal vorhanden: einmal auf der Handlungsebene durch sein Pfeifen, ein zweites Mal auf der Erzählebene, wo er mit dem »Verfasser« spricht. Für einige Minuten entwickelt sich so etwas wie ein Live-Kommentar der im Hintergrund weiterlaufenden Handlung. Die Szenen des Hörspiels sind keine Handlungswiedergaben, die sich in der diegetischen Fiktion des Hörspiels objektiv ereignen, es sind Rückblenden der Erinnerung von Herrn Biedermann. Was wir zwischen den Ansagen hören, sind erinnerte Ereignisse. Beim Radiohören hört der Hörer nicht eine äußere Welt, sondern eine

2 Der Gong, mit dem die »Ansage« schließt, ist ein dramaturgisches Mittel zur Ankündigung eines Szenenwechsels, das noch aus der alten am Theater orientierten Hörspieldramaturgie stammt: Er ist ein akustisches Äquivalent des Vorhangs.

innere Welt. Das ist die zentrale Botschaft des Hörspiels von Frisch und des Hörspiels der 50er Jahre im Allgemeinen. »Hörspiel der Innerlichkeit« hat man das völlig zurecht genannt. Aber man kann diese Ästhetik der Innerlichkeit noch genauer, etwa cartesianisch oder kantianisch, beschreiben. Was das Radio überträgt, sind nicht Repräsentationen der *res extensa*, sondern der *res cogitans*. Das Modell für die Fiktion des Hörspiels ist nicht die Live-Reportage, bei der der Äther die Geräusche einer äußeren Welt überträgt, sondern die Selbstbefragung, bei der der Äther die Stimmen und Geräusche einer inneren Welt überträgt. Der Äther ist im Inneren des Hörers.

Die Schaffung eines Innenraums, wo die Handlung als verinnerlichte Handlung erfahren wird, setzt eine besondere Wahl technischer Mittel voraus. Von einem technischen Standpunkt aus gesehen ersetzen die Ansagen zwischen den Szenen den Schnitt als technisches Mittel, verschiedene Szenen zu verbinden. Man kann die Ansagen als ein dramaturgisches Mittel zur Vermeidung von Schnitten auffassen, das an deren Stelle den Wechsel zwischen zwei Erzählebenen setzt, wodurch der Effekt einer erinnerten Handlung erzeugt wird. Der Übergang zwischen Szenen und Ansagen wird entweder durch Pausen realisiert oder durch Ausblenden am Ende der Szene. Die Blende ist die am häufigsten verwendete Anschlusstechnik in *Herr Biedermann*. Es gibt sechs Ausblenden und eine Einblendung im ganzen Stück, aber nicht einen einzigen Schnitt.

Schnitt und Blende sind einander entgegengesetzte Mittel des Hörspiels; sie kennzeichnen nicht nur verschiedene Stile, sondern Brüche der Mediengeschichte. Der Schnitt, der die Unterbrechung des Kontinuums ausstellt, ist ein Element des Realen (im Sinne Lacans), das der Erfahrung eines Subjekts entzogen ist, während die Blende, die die Vorstellung eines Wechsels zwischen zwei Kontinua erzeugt, die scheinbar weder Anfang noch Ende haben, dem Imaginären angehört. Während der Schnitt die Materialität des Mediums ausstellt, wird sie durch die Blende, die eine imaginäre Tiefe erzeugt, verborgen. Folglich kann man die Ästhetik des *Biedermann*-Hörspiels — des Texts von Frisch und der Inszenierung durch den Regisseur Friedrich Sauer — als eine permanente Unterdrückung des Auftauchens der Materialität des Mediums beschreiben. Die Erzeugung des Radorraumes als Raum der *res cogitans*, als Raum einer Innerlichkeit, ist unauflöslich verbunden mit dieser Verdrängung aller Mittel, durch die die Materialität des Mediums sich selbst in die Wahrnehmung einschreiben würde. Es ist der Preis, den man zu zahlen hat für die Verwandlung des Gehörten in die Erfahrung eines imaginären Selbst. Weil der Schnitt stets auf das Magnettonband verweist, auf dem das Hörspiel aufgenommen ist, insistierte er auf der Materialität des akustischen Signifikanten, anstatt ihn zugunsten der Produktion eines imaginären Signifikats zu verdrängen.

Die Verdrängung des akustischen Signifikanten durch die Produktion einer imaginären Innerlichkeit ist ein zentrales Element der sogenannten Vergangenheitsbewältigung der deutschen Nachkriegsliteratur und ist charakteristisch für das Hörspiel der 50er und des größten Teils der 60er Jahre. Man findet sein Echo durchgehend in den maßgeblichen Theorien des Hörspiels dieser Zeit. Hintergrund dieser

Theorien ist der bemerkenswerte Boom, den das Hörspiel im Nachkriegsdeutschland erlebte. Mit 160 zwischen 1945 und 1960 im Druck erschienenen Hörspielen und etwa 500 jährlich gesendeten Hörspielen — von denen Germanisten 25% als Literatur eingeschätzt haben — stand Westdeutschland an der Spitze aller europäischen Länder.³ Die Gründe für diesen Boom liegen zum Teil in äußeren Bedingungen (die meisten Theater und Kinos waren infolge der Bombenangriffe zerstört), zum Teil aber auch in dem Potenzial, das das Hörspiel der 50er Jahre als Instrument der Vergangenheitsbewältigung besaß. Im Zentrum des literarischen Original-Hörspiels der 50er Jahre, dem sogenannten Hörspiel der Innerlichkeit, stand eine Konzentration auf die Sprache, die sich zuweilen in einen veritablen Wortkult verwandelte. Wichtigstes dramaturgisches Mittel war durchweg die Blende. Für Gerhard Prager »[ist] die Dramaturgie des Hörspiels die Dramaturgie der Blende par excellence«. ⁴ Neben der Verdrängung des Schnitts durch die Blende stellt die Minimierung von Geräuscheffekten ein weiteres Merkmal der Ästhetik des Nachkriegshörspiels dar. Der illustrative Einsatz sogenannter »Geräuschkulissen« wurde auf sogenannte *key sounds* reduziert. Frischs *Biedermann* kann hier wiederum als Beispiel dienen. Mit der Ausnahme der allerletzten Ansage gibt es an Geräuschen nur das Öffnen von Türen, kommende und gehende Schritte, das Klingeln des Telefons, das Geräusch eines laufenden Wasserhahns, das Geräusch einer Holzleiter, die zum Dachboden führt. In der Rundfunkproduktion von Ingeborg Bachmanns *Zikaden* findet man einen noch schlagenderen Beweis für die negative Einstellung der Innerlichkeitsästhetik zum Geräusch. Der Regisseur des Hörspiels, Gert Westphal, unterdrückte die Äußerung Stefanos, er könne die Stimmen der Tiere nachahmen und ignorierte schlicht Bachmanns Regieanweisung »Er pfeift, wimmert, lockt und ruft«, ⁵ die die einzige Regieanweisung im ganzen Hörspiel ist, die die Erzeugung eines anderen Geräusches, als es Worte sind, fordert. Akzeptiert wurden Geräusche nur, wenn sie den bedeutungsschweren Rang von Symbolen besaßen, wie in Eduard Reinachers immer wieder zitiertem Vorkriegshörspiel *Der Narr mit der Hacke*, wo das Geräusch der Spitzhacke, die die Hauptfigur verwendet, um einen Tunnel durch einen Berg zu graben, zum Symbol wird für die Stimme des Gewissens, die nicht zum Schweigen gebracht werden kann. ⁶ Aber im Allgemeinen gilt die Maxime Pragers: »Die Geräuscharmheit, z.B. der Hörspiele Günter Eichs, ist nachgerade ein Erweis für literarische Hochform.« ⁷ Insofern im Geräusch wie auch im Schnitt die Materialität des Mediums auftaucht, kann man sagen, dass das literarische Hörspiel nach 1945 durch die Abwesenheit des Mediums charakterisiert wird. Was das Nachkriegshörspiel ausschließt, ist das Auftauchen des Mediums Radios im Radio.

3 Vgl. Renate Usmiani: »The invisible theater. The rise of radio drama in Germany after 1945«. In: *Modern Drama*, (13), 1970/71, S. 259–269, hier: S. 259f.

4 Gerhard Prager: »Das Hörspiel und die Zeichen der Zeit (Nachwort)«. In: ders. (Hrsg.): *Kreidestriche ins Ungewisse. Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945*. Darmstadt 1960, S. 415–429, hier: S. 417.

5 Ingeborg Bachmann: »Die Zikaden«. In: dies.: *Die Hörspiele*. München/Zürich 1985, S. 45–96, hier: S. 82.

6 Vgl. Eduard Reinacher: »Der Narr mit der Hacke«. In: Heinz Schwitzke (Hrsg.): *Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe*. Bd. 2. München 1962, S. 189–204.

7 Prager 1960, S. 419.

Das ist es, was ich ›negative Radioästhetik‹ nenne. Um es paradox zu formulieren: Radio verschwand im Radio. Nicht jeder gehorchte indes dieser Verdrängung des Mediums: »1960«, polemisierte Friedrich Knilli, »steht das deutsche Hörspiel beim Lesedrama, bei ›lyrisch verschlüsselten Dialogen‹ [das richtete sich gegen Bachmanns Hörspiele, die von ihren Bewunderern mit dem genannten Begriff bezeichnet wurden, B.S.] und ›reinen Worten und nichts anderem‹, und seine empfindsamen und gesättigten Autoren und Autofahrer entsetzen sich vor Geräuschen und Experimenten mit der Radiomaschine, vor solchen groben technischen Mitteln.«⁸

Paradigmatisch für diese negative Radioästhetik waren die sogenannten ›Worthörspiele‹ von Günter Eich, und viele Autoren datieren den Beginn des gefeierten literarischen Original-Hörspiels der 50er und 60er Jahre auf die Ausstrahlung von Günter Eichs *Träume* am 19. April 1951 (NWDR Hamburg).⁹ Eichs Hörspiele bestimmten über ein Jahrzehnt den Typ des literarischen Hörspiels überhaupt. Man könnte meinen, der Anfang von *Das Jahr Lazertis* propagiere die Rezeption des Worthörspiels am Radio:

Ich fuhr empör, als ich das Wort vernahm. Jemand, der an meinem Fenster vorüberging, mußte es ausgesprochen haben, im Gespräch und nebenbei, obwohl es das Wort war, das alle Geheimnisse löste. Für seine Dauer war die Welt verwandelt und begriffen, aber im gleichen Hauch war es auch wieder vergessen.¹⁰

Das Fenster, hinter dem Das Wort ausgesprochen wird, das die Welt begreift und verwandelt, ist nichts als eine optische Metapher des Radiolautsprechers, die von der aus der Weimarer Republik stammenden Ideologie des Radiohörens als einem ›wahren Sehen‹ getragen wird. Eichs Hörspiele gründen auf einer Poetik des ›reinen Worts‹, auf der Idee des einsamen Hörers, der einer Stimme begegnet, die Worte spricht, die im Inneren des Hörers eine Welt entfalten. Die Frage des Hörspiels ist daher nicht nur eine Frage der angemessenen Dramaturgie. Dahinter steht die Frage nach der Sprache selbst. »Wir sind bei der Frage nach dem Hörspiel angekommen«, schrieb Gerhard Prager, der 1948 Leiter der Hörspielabteilung beim Süddeutschen Rundfunk wurde. »Es ist zugleich die Frage nach dem Wesen der Sprache.«¹¹ Radiohören ist Prager zufolge »wahres Sehen«, »wobei ›Sehen‹ nichts anderes bedeutet als mit Hilfe des poetischen Wortes einzutauchen in eine Welt innerer Bilder, in eine Welt, wo das dingliche Abbild sich mit dem geistigen Urbild deckt.«¹² Das Nachkriegsradio ist die Vollendung der logo-phonozentrischen Metaphysik des Abendlandes. Der Raum, den das Radio im Inneren des Hörers aufbaut, ist der Ort,

8 Friedrich Knilli: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961, S. 20.

9 Vgl. Knilli 1961, S. 19f.; Heinz Schwitzke: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln 1963, S. 288; Martyn A. Bond: »Some reflections on postwar Hörspiele«. In: *New German Studies*, 2 (4), 1976, S. 91–100, hier: S. 96.

10 Günter Eich: »Das Jahr Lazertis«. In: ders.: *Stimmen. Sieben Hörspiele*. Frankfurt/M. 1958, S. 113–164, hier: S. 115f.

11 Prager 1960, S. 415.

12 Prager 1960, S. 415.

an dem das platonische Signifikat mit dem materialen Signifikanten zusammenfällt, wo es möglich wird, dem reinen Logos zu begegnen. Die zentrale Obsession dieser Poetik ist das Konzept der »inneren Bühne«. »Die Handlung des Hörspiels spielt auf einer Inneren Bühne«, schrieb Erwin Wickert im ersten Band der *Akzente* unter eben diesem Titel.¹³ Oder einmal mehr Prager: »Auf der inneren Bühne des Hörspiels entfacht das Wort die unbegrenzte Einbildungskraft des lauschenden Menschen.«¹⁴

Die führende Stimme dieser Doktrin war der einflussreichste Fürsprecher des »Hörspiels der Innerlichkeit« in Nachkriegsdeutschland, Heinz Schwitzke, der das Hörspiel auf die Beziehung zwischen Sprache und »innerer Bühne« verpflichtete.

Die Sprache des Hörspiels kann sich immer nur an den einsamen, einzelnen Menschen wenden, an ihn selbst, an die innere Szene. Innere Handlung, innerer Monolog, innerer Dialog, vorgestellter Dialog, Dialog mit sich selbst: dies sind die Begriffe, durch die man die Form des Radiodramas verstehen muß.¹⁵

Dialog mit sich selbst: Frischs *Biedermann*-Hörspiel liefert ein exzellentes Beispiel für diese Form des Hörspiels der Innerlichkeit. Was Frischs Hörspiel auszeichnet vor den Hörspielen von Eich oder Bachmann, ist, dass es das Modell der inneren Bühne in einer Weise thematisiert, die den Diskurs und die Diskurspraktik hörbar macht, der bzw. die dahinter steht. Den Hinweis auf diesen Diskurs, der sich durch das gesamte Hörspiel zieht, findet man in Ansage 7, wo es heißt, dass Herr Biedermann, insofern er eine Schöpfung des »Verfassers« ist, auch ein Teil des »Verfassers« ist:

Sie dürfen eines nicht vergessen: ich habe Sie verfaßt und kein Verfasser kann etwas darstellen, was nicht zugleich in ihm selbst ist. Woher sollte ein Verfasser all diese harmlos-gefährlichen Feigheiten kennen, Herr Biedermann, wenn nicht von sich selbst? Vergessen Sie nicht, Herr Biedermann, daß sie eine erfundene Figur sind, Herr Biedermann in uns allen.¹⁶

Die innere Bühne verwandelt sich hier in eine Gerichtsszene, in der der Verfasser sich selbst bzw. sein Alter Ego verhört, verteidigt und verurteilt. Das legt nahe, das Hörspiel von Frisch und das Hörspiel der Innerlichkeit im Allgemeinen als Aufführung des Kapitels über das Gewissen im zweiten Teil von Kants *Metaphysik der Sitten* zu lesen. Auf diese Weise kann man das Konzept der inneren Bühne erhellen, indem man genealogisch seine Abkunft von Kants Konzept des inneren Gerichtshofes aufzeigt. »Das Bewußtsein eines inneren Gerichtshofes im Menschen (»vor welchem sich seine Gedanken einander verklagen oder entschuldigen«) ist das

13 Erwin Wickert: »Neue Dichtungsgattung Hörspiel. Die innere Bühne«. In: *Akzente*, (1) (1954), S. 505–514, hier: S. 509.

14 Prager 1960, S. 415.

15 Schwitzke 1963, S. 110.

16 Max Frisch: »Herr Biedermann und die Brandstifter«. In: *Dreizehn Europäische Hörspiele*, ausgewählt v. Hansjörg Schmitthenner. München 1962, S. 281–321, hier: S. 301.

Gewissen.«¹⁷ Mit leichter Übertreibung kann man sagen, dass es das schlechte Gewissen ist, das überhaupt erst eine Innerlichkeit erzeugt und eine Kunstform hervorruft, die auf Innerlichkeit basiert. Die Konfrontation des »Verfassers« mit seinem eigenen »Herrn Biedermann«, dem »Herr Biedermann in uns allen«, spiegelt präzise die Szene des inneren Gerichtshofes des Gewissens, die Kant beschreibt, wo das Selbst sich selbst gegenübertritt als Angeklagter und als Richter — als:

zwifache Persönlichkeit, in welcher der Mensch, der sich im Gewissen anklagt und richtet, sich selbst denken muß: [als] dieses doppelte Selbst, einerseits vor den Schranken eines Gerichtshofes, der doch ihm selbst anvertraut ist, zitternd stehen zu müssen, andererseits aber das Richteramt aus angeborener Autorität selbst in Händen zu haben.¹⁸

Das Hörspiel der Innerlichkeit machte aus dem Radio einen inneren Gerichtshof. Nicht zufällig war es Reinachers *Narr mit der Hacke*, nach dem dieser Hörspieltyp modelliert wurde: Der einzige Gegenstand des Reinacher-Stücks ist das schlechte Gewissen, das die Hauptfigur, den Mönch Zenkai, plagt. In einer Szene, deren Konstellation vergleichbar ist mit der Szene bei Frisch, in der der »Verfasser« mit Biedermann sich selbst verhält, begegnet dem Mönch Zenkai tief im Inneren des Berges eine Stimme, die ihm sagt: »Mein Name ist Zenkai genau wie deiner. Ich bin dein Gewissen.«¹⁹ Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*, das Heimkehrerdrama, dessen Ausstrahlung 1947 für Furore sorgte, wurde von Prager beschrieben als »ein Appell an jeden von uns, sein Gewissen zu erforschen.«²⁰

Es ist die Wechselbeziehung zwischen der negativen Radioästhetik (dem Verschwinden des Radios im Radio) und dem Schauplatz eines inneren Gerichtshofes, die das Hörspiel erst zu einem Mittel der Vergangenheitsbewältigung in den 50er Jahren macht. Das imperiale Medium Radio, dessen Institution in Gestalt des Großdeutschen Rundfunks von den Siegermächten zerschlagen wurde, wurde vollständig verinnerlicht. Tatsächlich ist ein Aspekt der Ästhetik des Nachkriegshörspiels unmittelbar von den medienpolitischen Entscheidungen diktiert worden, die aus der Niederlage des Dritten Reichs resultierten. Das ist die Produktion von Stille im Hörspiel. Im selben Maße, wie Geräusche verdrängt wurden, weil mit ihnen die Materialität des Mediums hörbar werden konnte, wurde Stille gefeiert als Ausdruck absoluter Innerlichkeit. Allerdings wurde vollkommene Stille erst ab 1950 im deutschen Radio möglich. Nachdem der Kopenhagener Wellenplan der BRD nur ein beschränktes Spektrum von Mittelwellenfrequenzen zugeteilt hatte, waren die Sender gezwungen, ihre neuen Programme im UKW-Band zu senden (zwischen 30 und 300 MHz).²¹ Ab Mai 1950 sendeten sämtliche Sender auf UKW und schufen damit die technischen Voraussetzungen, Stille im Radio als Stilmittel verwenden zu können. Wegen der hervorragenden Empfangsqualität ohne atmosphärisches Rauschen,

17 Immanuel Kant: *Die Metaphysik der Sitten. Werkausgabe*. Bd. 8, hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. [1797] 1982, S. A 100.

18 Kant [1797] 1982, S. A 101.

19 Zit. nach Schwitzke 1962, S. 197.

20 Prager 1960, S. 421.

21 Vgl. Bond 1976, S. 96.

konnten Regisseure einen Inszenierungsstil entwickeln, der Pausen als ein Mittel verwendete, um die Einbildungskraft der Hörer zu fesseln.²²

Doch das Hörspiel der Innerlichkeit und seine negative Radioästhetik ist nicht erst in den 50er Jahren erfunden worden. Entscheidend für ein Verständnis des deutschen Nachkriegshörspiels ist, dass die Lehren von Schwitzke, Eugen Fischer, Wickert und Prager nur mehr oder weniger explizit eine Hörspieltheorie wiederholten, die im unmittelbaren Zusammenhang der nationalsozialistischen Rundfunkpolitik entstanden ist und die einen radikalen Bruch mit der avantgardistischen Radiokunst der Weimarer Republik vollzog.²³ Der nach dem Krieg etablierte Hörspieltyp, der von Schwitzke, Fischer und anderen propagiert wurde, setzte die Theorien ins Werk, die Richard Kolb 1932 in seinem *Horoskop des Hörspiels* veröffentlicht hatte. Kolb war ein Nazi der ersten Stunde und Mitglied der NSDAP von Anfang an; die faschistische Legende erzählt, dass er sich 1923 vor Hitler gestellt habe, um diesen vor den Kugeln zu schützen. Am 19. April 1933 wurde er Intendant des Bayerischen Rundfunks.²⁴ Goebbels hat selbst bezeugt, dass er in langen Unterredungen mit Kolb die zukünftigen »Aufgaben des Rundfunks« besprochen habe. »Ich schulde ihm viele Ideen, ich schulde ihm einen ganzen Schatz von Gedanken, die später ins Werk gesetzt wurden als wir den Rundfunk in unsere Hände bekamen.«²⁵ Im Zentrum der Kolbschen Hörspieltheorie steht die Idee vom »Wort als zeugender Kraft«:

Frei von aller äußeren Form wird das Wort gleich einer Eingebung zur zeugenden Kraft in uns. [...] Das abstrakte Wort des Hörspielers, gewissermaßen aus dem Unendlichen heraus gesprochen, löst die Vorstellung des Absoluten in uns aus.²⁶

Vielleicht waren es nicht zufällig gerade Günter Eichs Hörspiele, die Kolbs Wortkult nach dem Krieg in reinster Form ins Werk setzten. Eich schrieb nämlich bereits zwischen 1933 und 1940 Hörspiele für den NS-Rundfunk.²⁷ Radiohören heißt nach Kolb: offen werden für den Logos, was aber nur eine Chiffre ist für das Offenwerden für den Führer. Kolbs und Goebbels Rezeptionsästhetik zielten auf das Ideal der Verschmelzung des Radiohörers mit dem Radioapparat zu einer Einheit. In seinem *Horoskop* spricht Kolb von einer »unmittelbaren Einbeziehung des Rundfunkinstruments in den Organismus des Hörers«.²⁸ Anders als Film oder Theater, schrieb Kolb, »läuft die Handlung [beim Hörspiel] nicht vor dem Hörer ab, sondern

22 Margret Bloom: »Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel«. Frankfurt/M./Bern/New York 1985, S. 109.

23 Vgl. August Soppe: *Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres*. Berlin 1978, S. 104–108; Mark E. Cory: »Soundplay. The polyphonous tradition of German radio art«. In: Douglas Kahn/Gregory Whitehead (Hrsg.): *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge Mass./London 1992, S. 331–371, hier: S. 346–352.

24 Reinhard Döhl: *Das Hörspiel zur NS-Zeit*. Darmstadt 1992, S. 36.

25 Goebbels, zit. nach Döhl 1992, S. 39.

26 Richard Kolb: *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin-Schöneberg 1932, S. 52.

27 Glenn Raymond Cuomo: »Günter Eichs Rundfunkbeiträge in den Jahren 1933–1940«. In: *Rundfunk und Fernsehen*, 1 (32), 1984, S. 83–96, hier: S. 83ff.

28 Kolb 1932, S. 54.

in ihm. Auch die Personen entstehen in ihm.«²⁹ Kolbs Rundfunk, der Apparat und Hörer zu »einem einzigen Organismus« verschmilzt und »eine akustische Einheit« bildet, ist das Instrument der Gleichschaltung von Volk und Regierung, von dem Goebbels in seinen Reden immer wieder sprach.³⁰ Wenn Frischs »Verfasser« 1953 davon spricht, dass »Herr Biedermann« »in uns allen« sei, zitierte er also — ebenso wie all die Adepten der »inneren Bühne« — unbewusst Kolbs Lehre von der Entstehung der Personen im Inneren des Hörers. 1963 schrieb Heinz Schwitzke mit ausdrücklichem Bezug zu Kolb:

Nur die empfängliche Vorstellungskraft, die während des Hörens durch das Wort und andere akustische Signale zu spontaner Mitwirkung angeregt wird, kann als »Bühne des Hörspiels« akzeptiert werden. Die Akteure sind mitten im Zuhörer.³¹

Was »innere Führung« und »innere Bühne« voneinander trennt, ist bloß die Tatsache der bedingungslosen Kapitulation.

Reinhard Döhl hat auf Kolbs vergessenes Buch *Schicksalsstunde des Rundfunks* (ebenfalls von 1932) aufmerksam gemacht, wo Kolb dazu aufrief, »die Vorherrschaft der Technik in der Rundfunk-Kunst zu brechen.«³² Das zielte auf die Experimente, die zwischen 1924 und 1932 Radiomacher und Künstler wie Hans Flesch, Alfred Braun, Friedrich Bischoff, Walter Ruttmann, Hans Richter und andere angestellt hatten. Man kann grob drei Hörspieltypen in der Weimarer Republik unterscheiden.³³ Erstens, Adaptionen von Theaterstücken für das Radio. Zweitens, Original-Hörspiele, die direkt fürs Radio geschrieben wurden. Das charakteristische Merkmal einer Variante dieses Typs ist, dass das Handicap des Radios, der Wegfall des Visuellen, ins Positive gewendet wird. Das herausragende Beispiel ist natürlich Richard Hughes' *Comedy of Danger*, das schon 1924 in einer deutschen Übersetzung in Deutschland gesendet wurde.³⁴ Das war der Hörspieltyp, für den sich Arnheims »Lob der Blindheit« einsetzte.³⁵ Eine zweite Variante dieses Typs wird von Hörspielen gebildet, die das Radio auf das Radio abbilden. Orson Welles' *War of the Worlds* ist mit Sicherheit das bekannteste und brillianteste Beispiel dieses Typs. Indem es das Radio in sich selbst abbildet, verwandelt das Hörspiel den öffentlichen Kanal des Radios in eine Simulation nicht-öffentlicher, etwa militärischer, Kanäle. Der Hörer wird nicht zu einem Kommunikationspartner, wie es Brecht propagierte, sondern wurde in die Rolle eines Nachrichtensprechers versetzt, der nicht-öffentliche Kanäle abhört. Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender*, eins der ersten deutschen Hörspiele überhaupt, spielt in einem Radiosender, wo die Sabota-

29 Kolb 1932, S. 39.

30 Döhl 1992, S. 58.

31 Schwitzke 1963, S. 44; vgl. Soppe 1978, S. 108.

32 Zit. nach Döhl 1992, S. 37.

33 Vgl. Cory 1992, S. 334–342.

34 Richard Hughes: »Gefahr«. In: *Dreizehn Europäische Hörspiele*, ausgewählt v. Hansjörg Schmitt-henner. München 1962, S. 7–18.

35 Rudolf Arnheim: *Rundfunk als Hörkunst*. München/Wien 1979, S. 82f.

geakte eines unsichtbaren Zauberers eine Reihe von Geräuscheffekten erzeugen.³⁶ Das erfolgreichste Hörspiel der Weimarer Republik, Ernst Johannsens *Brigadevermittlung* (gesendet im Oktober 1929 vom Bayerischen Rundfunk), besteht vollständig aus Telefongesprächen zwischen verschiedenen Ebenen der Befehlshierarchie in einem Frontabschnitt des Ersten Weltkriegs, darunter ein Infanterieregiment im Graben, eine Artilleriestellung, eine Telefonistin, das Büro des Divisionskommandanten und so weiter.³⁷ In der fiktiven Topographie des Hörspiels befindet sich der Hörer in der Telefonleitung selbst oder im Schaltpult der Telefonistin. Statt einer inneren Bühne gibt es hier ein Netzwerk von Sendern. Das korrespondierte übrigens mit Form und Inhalt vieler früher Live-Reportagen. Die Grenzen zwischen Hörspiel, der Simulation der Übertragung eines Dramas im wirklichen Leben und der Live-Reportage selbst sind fließend und können nicht scharf gezogen werden.

Der dritte Typ des Hörspiels der Weimarer Republik besteht aus Hörspielen, die überhaupt nicht von der Literatur abgeleitet sind, sondern vom Film. Die Tatsache, dass das Hörspiel überhaupt als Literaturgattung begriffen werden konnte, ist im Hinblick auf diesen Hörspieltyp ein Ergebnis einer politisch motivierten Verdrängung. Für den Intendanten des Berliner Rundfunks Hans Flesch und für seinen Kollegen vom Schlesischen Rundfunk in Breslau Friedrich Bischoff war das Material, auf dem Hörspiele basierten, nicht Text, sondern Tonaufzeichnung. »Wir müssen nicht nur ein neues Medium erfinden«, schrieb Flesch, »sondern auch einen neuen Inhalt. Unsere Programme können nicht am Schreibtisch entstehen.« Nicht »Schöpfung« im Sinne des literarischen Diskurses oder in Kolbs Sinne, sondern »Experiment« war das Schlüsselkonzept von Flesch und den mit ihm zusammen arbeitenden Radiokünstlern.³⁸ Wenn die materiale Basis des Hörspiels nicht Text ist, sondern Tonaufzeichnungen, dann wird der Schnitt das grundlegende Mittel der Hörspielproduktion. Indes war die einzige Möglichkeit, die es in den 20er Jahren gab, um Hörspiele zu schneiden, Film als Aufzeichnungsmedium für Geräusche zu verwenden. Um Hörspiele zu schneiden, musste man sie also zunächst speichern wie einen Tonfilm ohne Bilder. Im Auftrag von Flesch produzierte Walter Ruttmann (vor allem bekannt als Regisseur des Stummfilms *Berlin — Die Sinfonie der Großstadt*) 1930 den »Hörfilm« *Wochenende*, wobei er das Triergon-Verfahren verwendete, also den von Engl, Massolle und Vogt 1921 erfundenen Lichtton.³⁹ Auf diese Weise trat das Radio auch produktionsseitig ins elektronische Zeitalter ein. Die Vakuumröhre, wesentlicher Bestandteil des Triergon-Verfahrens, ermöglichte einen Hörspieltyp, der sich von der Literatur emanzipierte und auf Filmmaterial und filmischen Montagetechniken beruhte.

36 Hans Flesch: »Zauberei auf dem Sender«. In: *Zauberei auf dem Sender und andere Hörspiele*, ausgewählt v. Ulrich Lauterbach. Frankfurt/M. 1962, S. 23–35.

37 Ernst Johannsen: »Brigadevermittlung«. In: Heinz Schwitzke (Hrsg.): *Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe*. Bd. 2. München 1962, S. 157–188.

38 Reinhard Döhl: *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Bd. 5, hg. v. Klaus Schöning. Darmstadt 1988, S. 127.

39 Vgl. Hans Vogt: *Die Erfindung des Lichttonfilms. Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte*. Bd. 32.2. München 1964; Döhl 1988, S. 132f.; Cory 1992, S. 341.

Das Ziel, die »Vorherrschaft der Technik zu brechen« und das Hörspiel »vom Geräusch zu erlösen«, das Kolb »Reorganisation« des Rundfunks verfolgte,⁴⁰ bedeutete daher in erster Linie die Verdammung der experimentellen Radiokultur der Weimarer Republik. Bischoff wurde 1930 als »Kulturboleschewik« gebrandmarkt, Hans Flesch und Alfred Braun, die beide 1932 aus ihren Ämtern gejagt wurden, wurden im August 1933 von der SS verhaftet und im KZ Oranienburg interniert. Die »kulturell-geistige Führerschaft«, die Kolb zur Zukunft des Rundfunks erklärte,⁴¹ bedeutete im Hinblick auf das Hörspiel: Literarisierung. Dass wir eine Literaturgattung Hörspiel haben, verdanken wir folglich einem zweimaligen Zumschweigen-Bringen der Medialität des Radios in der Radiokunst. Kolbs Verpönung eines experimentellen Konzepts der Radiokunst, die auf Tonaufzeichnung beruhte, statt auf Text, wurde praktisch ohne Bruch nach dem Krieg von der negativen Radioästhetik der 50er Jahre fortgesetzt. Das Nachkriegshörspiel vollzog eine höchst folgenreiche Verdrängung der experimentellen Vorkriegsradiokunst, insofern seine Vergangenheitsbewältigung die faschistische Theorie der Hörspielästhetik fortsetzte. So hielt man an der Dramaturgie der Blende fest, obwohl seit Einführung des Magnettonbands die Verwendung des Schnitts kein Problem mehr darstellte. Noch 1963 sprach Heinz Schwitzke von der Blende als dem »modernsten Kunstmittel« und als dem »neuen Ordnungsprinzip« des Hörspiels *par excellence*, so dass Reinhard Döhl zu Recht im Hinblick auf das Hörspiel der Innerlichkeit von einer »Ideologisierung der Blende« sprechen konnte.⁴²

Diese doppelte Verdrängung der experimentellen, im Realen der Medien operierenden Radiokultur der technisch-künstlerischen Avantgarde stellt ein Motiv für die Schwierigkeit dar, Literatur und Technik nicht als Gegensätze zu denken — eine Schwierigkeit, die die populären Diskurse in der BRD allemal und die intellektuelle Diskussion zum Teil noch bis zum gegenwärtigen Tag bestimmt. Das Motiv, Literatur und Medientechnik als Gegensatz zu denken, ist, dass dieser Gegensatz das Resultat einer überaus »erfolgreichen« Vergangenheitsbewältigung ist.

Literatur

- Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*. München/Wien 1979.
- Bachmann, Ingeborg: »Die Zikaden«. In: dies.: *Die Hörspiele*. München/Zürich 1985, S. 45–96.
- Bloom, Margret: »Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel«. Frankfurt/M./Bern/New York 1985.
- Bond, Martyn A.: »Some reflections on postwar Hörspiele«. In: *New German Studies*, 2 (4), 1976, S. 91–100.
- Cory, Mark E.: »Soundplay. The polyphonous tradition of German radio art«. In: Douglas Kahn/Gregory Whitehead (Hrsg.): *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge Mass./London 1992, S. 331–371.
- Cuomo, Glenn Raymond: »Günter Eichs Rundfunkbeiträge in den Jahren 1933–1940«. In: *Rundfunk und Fernsehen*, 1 (32), 1984, S. 83–96.

40 Kolb, zit. nach Döhl 1992, S. 211.

41 Kolb, zit. nach Döhl 1992, S. 37.

42 Döhl 1988, S. 133.

- Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Bd. 5, hg. v. Klaus Schöning. Darmstadt 1988.
- : *Das Hörspiel zur NS-Zeit*. Darmstadt 1992.
- Eich, Günter: »Das Jahr Lazertis«. In: ders.: *Stimmen. Sieben Hörspiele*. Frankfurt/M. 1958, S. 113–164.
- Fleisch, Hans: »Zauberei auf dem Sender«. In: *Zauberei auf dem Sender und andere Hörspiele*, ausgewählt v. Ulrich Lauterbach. Frankfurt/M. 1962, S. 23–35.
- Frisch, Max: »Herr Biedermann und die Brandstifter«. In: *Dreizehn Europäische Hörspiele*, ausgewählt v. Hansjörg Schmitthenner. München 1962, S. 281–321.
- Hughes, Richard: »Gefahr«. In: *Dreizehn Europäische Hörspiele*, ausgewählt v. Hansjörg Schmitthenner. München 1962, S. 7–18.
- Johannsen, Ernst: »Brigadevermittlung«. In: Heinz Schwitzke (Hrsg.): *Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe*. Bd. 2. München 1962, S. 157–188.
- X Kant, Immanuel: *Die Metaphysik der Sitten. Werkausgabe*. Bd. 8, hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. [1797] 1982.
- Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961.
- Kolb, Richard: *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin-Schöneberg 1932.
- Prager, Gerhard: »Das Hörspiel und die Zeichen der Zeit (Nachwort)«. In: ders. (Hrsg.): *Kreidestriche ins Ungewisse. Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945*. Darmstadt 1960, S. 415–429.
- Reinacher, Eduard: »Der Narr mit der Hacke«. In: Heinz Schwitzke (Hrsg.): *Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe*. Bd. 2. München 1962, S. 189–204.
- Schwitzke, Heinz (Hrsg.): *Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe*. Bd. 2. München 1962.
- : *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln 1963.
- Soppe, August: *Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres*. Berlin 1978.
- Usmiani, Renate: »The invisible theater: The rise of radio drama in Germany after 1945«. In: *Modern Drama*, (13), 1970/71, S. 259–269.
- Vogt, Hans: *Die Erfindung des Lichttonfilms. Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte*. Bd. 32.2. München 1964.
- X Wickert, Erwin: »Neue Dichtungsgattung Hörspiel. Die innere Bühne«. In: *Akzente*, (1) (1954), S. 505–514.