



Kleine Geschichte des Hörspiels

Hans-Jürgen Krug

HERBERT VON HALEM VERLAG

3. Auflage

Hans-Jürgen Krug

Kleine Geschichte des Hörspiels

Аннотация

Hörspiel gibt es in Deutschland seit beinahe 100 Jahren. Es begann als ›Kunst des Rundfunks‹ und war zunächst nur am Mittelwellenradio zu hören. Heute gibt es Hörspiele nicht nur im linearen Radio, sondern auch als Audiobook, Compact Disc, Podcast oder im Streaming. Aus der reinen Radiokunst ist eine Audiokunst geworden, die sogar in Theatern, Parkanlagen und Fußballstadien gehört wird. Und jeder kann heute selbst ›Hörspiele‹ produzieren.

Die Kleine Geschichte des Hörspiels erzählt prägnant die Geschichte des Hörspiels von den Anfängen 1924 bis heute und zeigt die Veränderungen der akustischen Kunst inmitten sich rapide und radikal verändernder Medienlandschaften: Ästhetisch, technisch, ökonomisch, programmgeschichtlich, personell. Vor allem aber beschreibt der Band das Hörspiel als einzigartiges akustisches Ereignis.

Dr. Hans-Jürgen Krug arbeitet als Publizist und Medienwissenschaftler in Hamburg.

Содержание

Kleine Geschichte des Hörspiels	7
INHALT	8
KLEINE CHRONOLOGIE DES HÖRSPIELS	9
1.EINFÜHRUNG	21
RADIO, KULTURRADIO, HÖRSPIEL	23
HÖRSPIEL, HÖRBUCH, PODCAST	25
DIE ABGEBROCHENE	27
HÖRSPIELGESCHICHTE	
HÖRSPIELFORSCHUNG IST	29
AUDIOFORSCHUNG	
DIE DIFFERENZ VON TEXT UND	30
REALISATION	
HINTERLÄNDER ERFAHRUNGEN	32
ZUR AKTUALISIERTEN NEUAUFLAGE	35
HÖRSPIEL HÖREN	38
2.ZWISCHEN RADIO UND KULTUR	39
(1923-1929)	
KULTUR ALS HÖRFUNKAUFTAG	40
DAS ARTEIGENE SPIEL DES RUNDFUNKS	42
VORLÄUFER SENDESPIEL: KLASSISCHE	43
LITERATUR IM HÖRFUNK	
FRÜHE RADIOFASZINATION:	45
RADIOBASTLER	

ANPASSUNG ANS RADIO: DIE BEARBEITER	48
RADIO, TECHNIK, LIVE-PRINZIP	49
DAS HÖRSPIEL ALS REGIONALE RADIOKUNST	51
HÖRSPIELDISTANZ DER ETABLIERTEN SCHRIFTSTELLER	56
FUNKANGESTELLTE UND NEWCOMER MACHEN HÖRSPIELE	59
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Hans-Jürgen Krug

Kleine Geschichte des Hörspiels

Köln: Halem, 2020

3., überarbeitete und erweiterte Auflage

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung der Sprachformen männlich, weiblich und divers verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für alle Geschlechter.

© 2020 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print)	978-3-7445-2003-4
ISBN (PDF)	978-3-7445-2004-1
ISBN (ePub)	978-3-7445-2005-8

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet unter <http://www.halem-verlag.de>

E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag

LEKTORAT: Imke Hirschmann

DRUCK: FINIDR, S.R.O., Tschechische Republik

GESTALTUNG: Claudia Ott, Düsseldorf

UMSCHLAGFOTO: Sebastian Linnerz

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font

Foundry.

Hans-Jürgen Krug

Kleine Geschichte des Hörspiels
HERBERT VON HALEM VERLAG

Den Enkeln – für Enno, Jul und Jonna

INHALT

KLEINE CHRONOLOGIE DES HÖRSPIELS

1.EINFÜHRUNG

2.ZWISCHEN RADIO UND KULTUR (1923-1929)

3.LITERARISCHE BLÜTEZEITEN (1929-1968)

3.1Schriftsteller entdecken das Hörspiel

3.2Zwischen Literatur und Propaganda

3.3Literatur prägt das Hörspiel

4.LITERATUR ODER AKUSTIK (1968-1985)

5.KULTUR UND UNTERHALTUNG (1985-2000)

6.DIGITALE ENTGRENZUNGEN (1999-2020)

6.1Paradigmenwandel: Hörbuch first

6.2Speicherrevolution: Literarische Adaptionen im Podcast

7.LITERATUR

PERSONENREGISTER

KLEINE CHRONOLOGIE DES HÖRSPIELS

1924Das erste Hörspiel, Hans Fleschs *Groteske Zauberei auf dem Sender*, wird am 24. Oktober aus Frankfurt/M. live urgesendet.

1929Die Deutsche Stunde in München sendet Ernst Johannsens Weltkriegshörspiel *Brigadevermittlung*. Es wird rasch ein Welterfolg.

1929Bertolt Brechts *Lindberghflug* wird während des Baden-Baden Musikfestes uraufgeführt. Die Musik ist von Paul Hindemith und Kurt Weill. Es spielt das Frankfurter Rundfunkorchester.

1929Friedrich Wolfs Polarhörspiel *S.O.S ... Rao rao ... Foyn. Krassin rettet Italia* (Deutschlandsender) gilt als das bisher stärkste Hörspiel des deutschen Rundfunks.

1930Am 13. Juni wird Walter Ruttmanns zwölfminütige akustische Montage *Weekend* erstgesendet.

1930Die Werag strahlt am 11. Juli Eduard Reinachers *Der Narr mit der Hacke* aus. Das Spiel wird rasch zum Vorbild für Hörspieltheorie und -praxis.

1930Alfred Döblins *Die Geschichte des Franz Biberkopf* wird produziert, aber zum geplanten Termin am 30. September nicht gesendet. Es ist die erste mehrmediale Produktion eines Stoffes:

als Buch (Berlin Alexanderplatz), Film und Hörspiel.

1930 Hermann Pongs publiziert die erste wissenschaftliche Arbeit zum Hörspiel *Das Hörspiel*.

1931 Das Arbeitslosenhörspiel *Toter Mann* des Arbeiterschriftstellers Karl August Düppengießer wird – in der Regie von Ernst Hardt – von der WERAG urgesendet.

1932 Richard Kolb veröffentlicht seine Aufsatzsammlung *Horoskop des Hörspiels* und beeinflusst damit über Jahrzehnte Hörspielproduktion und -diskussion.

1933 Am 1. Mai, dem ›Tag der nationalen Arbeit‹, wird während eines Radiotages auch die *Symphonie der Arbeit* von Hans Jürgen Nierentz ausgestrahlt und über Lautsprecher bis in die kleinsten Dörfer übertragen. Das Stück gilt den Zeitgenossen als richtungsweisend.

1935 Am 3. Juni wird Hans Rothes Hörspiel *Verwehte Spuren* urgesendet. Es wird rasch zu einem der beliebtesten Hörspiele.

1935 In Berlin wird der erste Hörspielkomplex eingerichtet: Regiezone, Sendesaal, schalltoter Raum.

1938 Das Magnetophon wird für die Hörspielproduktion immer wichtiger.

1938 Hans Kriegler und Kurt Paquet veröffentlichen *Das Hörspielbuch, eine Textsammlung*.

1940 Der Großdeutsche Rundfunk sendet am 8. Mai *Rebellion in der Goldstadt* von Günter Eich.

1945 Das erste Hörspiel nach dem 2. Weltkrieg kommt aus Berlin. Der Berliner Rundfunk sendet *Hypnose* von Josef Pelz

von Felinau.

1947Ursendung von Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* (NWDR, 13. Februar). Der Termin gilt als Geburtsstunde des deutschen Nachkriegshörspiels.

1949Erstmals werden für ein Hörspiel mehr als 1.000 DM Honorar an den Autor gezahlt.

1949Der Hessische Rundfunk startet seine Dialekthörspielserie *Die Familie Hesselbach*. Autor ist Wolf Schmidt.

1950Die neue Ultrakurzwelle und Regisseur Fritz Schröder-Jahn (NWDR) ermöglichen einen ganz neuen Inszenierungsstil.

1951Der NWDR sendet Günter Eichs Hörspiel *Träume* am 19. April 1951. Während der Ursendung kommt es zu Hörerprotesten. Später gilt der Sendetermin als Geburtsstunde des deutschen Hörspiels.

1951In Leipzig wird das Hörspiel *Herhören, hier spricht Jesus Hackenberger* von Walter Karl Schweikert produziert. Das Stück gilt als der Klassiker des ostdeutschen Hörspiels.

1952Der erste ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹ geht an Erwin Wichert für sein Hörspiel *Darfst Du die Stunde rufen* (SDR 1951).

1952Der Bayerische Rundfunk produziert *Der Sängerkrieg der Heidehasen*, ein Kinderhörspiel von James Krüss.

1952Der NWDR beginnt mit der Ausstrahlung der Krimiserie *Gestatten, mein Name ist Cox* von Alexandra und Rolf Becker. Sie wurde – laut Heinz Schwitzke 1963 – zum

sensationellsten Hörspielerfolg aller Zeiten.

1953SDR und NWDR realisieren parallel Fred von Hoerschelmanns Hörspiel *Das Schiff Esperanza*. Es wurde später Pflichtlektüre deutscher Gymnasiasten.

1954*Unter dem Milchwald* von Dylan Thomas wird vom NWDR urgesendet. Es gilt heute als das wohl berühmteste Hörspiel der Rundfunkgeschichte.

1954Astrid Lindgrens Kinderbuch *Kalle Blomquist* wird vom NWDR als Kinderhörspiel produziert. Bearbeiterin ist Rose Marie Schwerin.

1956Max Ophüls inszeniert Arthur Schnitzlers Novelle *Berta Garlan* (SWR 1956) als Hörfilm.

1956Friedrich Dürrenmatts Hörspiel *Die Panne* wird – fast zeitgleich – von NDR und BR realisiert. Die NDR-Realisation erhält den ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹.

1957Der Rundfunk der DDR produziert *Die Korrektur* von Heiner und Inge Müller, ein Brigadehörspiel.

1958Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (BR, NDR 1958) wird urgesendet. Bachmann erhält dafür den ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹.

1961Im S. Fischer Verlag erscheint die Anthologie *Hörspiele* mit Texten von Bachmann, Böll, Eich und anderen. In 25 Jahren werden fast 200.000 Exemplare verkauft.

1961Der Hessische Rundfunk sendet *Der Stellvertreter* von Rolf Hochhuth und anschließend eine Diskussionsrunde. Regie führte Erwin Piscator. Auf die Sendung folgten erregte

Diskussionen.

1961Der Westdeutsche Rundfunk führt eigene, kostenlose Hörspielbroschüren ein.

1963Heinz Schwitzke veröffentlicht *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Der Hörfunk ist 40 Jahre alt.

1965Alle ARD-Sender strahlen *Die Ermittlung* (ARD, DRS 1965) von Peter Weiss aus. Ein Theaterstück als Hörspieladaption.

1965Der Bayerische Rundfunk produziert zum ersten Mal ein Hörspiel von einem Autor aus der DDR: *Altweibersommer* (BR 1965) von Gerhard Rentzsch.

1968*Fünf Mann Menschen* (SWF 1968) von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker wird urgesendet. Das Stereohörspiel erhält als erstes Neues Hörspiel 1969 den ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹.

1968Helmut Heißenbüttel hält auf einer Hörspieltagung der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt den sehr folgenreichen Vortrag *Horoskop des Hörspiels*.

1968In dem Hörspiel *Der Monolog der Terry Jo* von Max Bense und Ludwig Harig (SR, RB 1968) wird erstmals die menschliche Stimme durch eine Computerstimme ersetzt.

1968WDR 1 sendet Peter Handkes Hörspiel *Hörspiel Nr. 1*. Das Stück wird auch als Buch und als Schallplatte veröffentlicht.

1969Saarländischer Rundfunk und WDR produzieren Ludwig Harigs O-Ton-Collage *Staatsbegräbnis*. Grundlage der Sendung sind Radiomitschnitte vom Begräbnis Konrad

Adenauers 1967.

1970Der WDR beginnt mit der Ausstrahlung der 60-teiligen Sendereihe *Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Autor ist Reinhard Döhl.

1970Der Südwestfunk richtet den Karl-Sczuka-Preis für die beste radiofone Produktion ein.

1971Alfred Behrens realisiert das erste Pophörspiel der deutschen Hörspielgeschichte: *John Lennon, du musst sterben* (SWF 1971).

1971Paul Wühr montiert aus Originaltönen das Hörspiel *Preislied* (BR, NDR 1971) und erhält 1972 den ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹.

1972Günter Eichs letztes Hörspiel *Zeit und Kartoffeln* (SWF, HR, NDR) wird vom SWF ausgestrahlt.

1973Luchterhand Verlag und Deutsche Grammophon eröffnen die Schallplattenreihe *Hörspiel heute*. Heißenbüttel, Harig und Becker werden hier auf Langspielplatten veröffentlicht.

1974Rudolf Noelte realisiert Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* als 455 Minuten langes Hörspiel (SFB, HR, BR).

1975Erich Loest debütiert mit dem Hörspiel *Dienstfahrt eines Lektors* (Rundfunk der DDR).

1975Walter Adlers Kunstkopfhörspiel *Centropolis* (WDR 1975) wird urgesendet und erhält 1976 den ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹.

1977Der Bayerische Rundfunk sendet erstmals die

Originalfassung von Orson Welles' (Regie) legendärem Hörspiel *The War of the Worlds* (1938).

1977Die Deutsche Akademie der Darstellenden Künste (Frankfurt/M.) richtet den Wettbewerb ›Hörspiel des Monats‹ und dann ›Hörspiel des Jahres‹ ein.

1979Start der nicht öffentlich-rechtlichen Hörspiel- und Kassettenserie *Die drei ???*.

1981Der Westdeutsche Rundfunk richtet in Köln (gemeinsam mit der Stadt) eine Hörspielgalerie ein und stellt dort öffentlich Hörspiele vor.

1981Douglas Adams *Per Anhalter ins All* wird vom Bayerischen Rundfunk, SWF und WDR als 318-minütiges Science-Fiction-Hörspiel eingerichtet. Die 180.000 DM für die sechsteilige Serie kommen über den Verfügungsfond der Programmdirektion.

1985Der Hessische Rundfunk sendet *Die Befreiung des Prometheus* (HR, SWF 1985) von Heiner Goebbels und Heiner Müller. Das Text-Musik-Hörspiel erhält den ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹ und wird das erfolgreichste Hörspiel der Achtzigerjahre.

1986Hörspiel- und Unterhaltungsabteilung des Bayerischen Rundfunks schließen sich zusammen, um Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose* (BR, NDR, SWF 1986) als 360-minütige Hörspielserie zu realisieren.

1986Der Verlag Klett-Cotta richtet die Hörkassetten-Edition ›Cotta's Hörbühne‹ ein. Öffentlich-rechtliche Hörspiele gibt es

nun auch auf Kaufkassetten.

1987Ror Wolf erzählt *Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke aus Nordamerika* (SWF, HR, NDR, WDR 1987). Für das Hörspiel erhält er den ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹.

1990Zum 40. Jubiläum der Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten in Deutschland (ARD) senden Hessischer Rundfunk und RIAS die Sound-Collage *Das Hör-Spiel-Spiel* von Karl Karst.

1991Neue Zusammenarbeiten: Hessischer Rundfunk, Sachsenradio und Sender Freies Berlin produzieren das O-Ton- und Vereinigungshörspiel *Stille Helden siegen selten*. Realisatoren sind Karl-Heinz Schmidt-Lauzemis und Ralph Oehme.

1991Der Westdeutsche Rundfunk löst die akustische Kunst aus der Hörspielabteilung. Es entsteht ein eigenständiges ›Studio für akustische Kunst‹, das sich ausschließlich dem Genre ›Ars Acustica‹ widmet.

1992Der Südwestfunk und der WDR adaptieren J.R.R. Tolkiens Fantasy-Bestseller *Der Herr der Ringe* als Hörspielserie in 30 Folgen. Die digitale Großproduktion ist das erste Hörspiel, das sich als Kassette vorzüglich verkaufte.

1994Die neue Kurzhörspielreihe *Viererpäck* (HR) von Christian Bieniek wird Hörspiel des Monats.

1994*Phil Perfect erzählt* (WDR), eine Comic- und Pophörspielserie von Serge Clerc und François Gorin wird in einem digitalen Studio produziert.

1994Der Sender Freies Berlin präsentiert in der Sendung *Das*

andere Hörspiel (1) erstmals freie, d.h. außerhalb der öffentlich-rechtlichen Anstalten entstandene Hörspiele.

1994Das Live-Hörspiel *Apocalypse Live* (BR, Bayerisches Staatsschauspiel, Marstall) von Andreas Ammer und FM Einheit wird auf der Münchner Marstall-Bühne uraufgeführt. Das Live-Spiel wird mit dem ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹ und dem Prix Futura ausgezeichnet.

1995Der Hörverlag wird gegründet. Er veröffentlicht gezielt (auch) öffentlich-rechtliche Hörspiele auf Kassette.

1995Der Hessische Rundfunk produziert zum Kriegsende den 16-stündigen Radiotag *Der Krieg geht zu Ende* von Walter Kempowski. HR, BR, NDR und SWF strahlen den Radiotag aus.

1995*Fraulein Smillas Gespür für Schnee* von Peter Hoeg wird als erster erfolgreicher Roman zeitgleich als Buch und als Hörspiel (SWF) veröffentlicht.

1996Der Bayerische Rundfunk nennt seine Hörspielabteilung in ›Hörspiel und Medienkunst‹ um.

1996Das erste interaktive Hörspiel wird ausgestrahlt: Hartmut Geerkens *no point* (BR 1996) wird live im Münchner Marstall aufgeführt und über Radio und Internet übertragen. Hörer können sich per E-Mail am Bühnengeschehen beteiligen.

1996Der Hörverlag bietet nun auch Hörbücher auf CD an.

1997Der WDR produziert das Hörspiel *Rocky Dutschke '68* (WDR 1997) von Christoph Schlingensief.

1999*Mephisto* (BR, MDR 1999), eine Hörspieladaption von Klaus Manns lange verbotenen Roman, wird zuerst als Hörbuch

veröffentlicht – und dann erst als Hörspiel im Radioprogramm gesendet. Ein Paradigmenwechsel.

1999Das Projekt ›Intermedium 1‹ in der Berliner Akademie der Künste diskutiert die Rolle des Hörspiels und der Radiokunst in der digitalen Gesellschaft.

1999Der Hessische Rundfunk sendet den 16-stündigen Originalton-Radiotag *Unter dem Gras darüber. Erinnerungen an 100 Jahre Deutschland* von Jürgen Geers und Inge Kurtz (HR 1999). Die Produktion wird mit dem ›Hörspielpreis der Kriegsblinden‹ ausgezeichnet.

2000Thomas Manns *Der Zauberberg* wird als Hörspiel eingerichtet. Die 10-stündige Adaption, ein Kooperationsprojekt von BR und Hörverlag, gilt als die größte literarische Produktion in der Geschichte des Bayerischen Rundfunks.

2001WDR 3 und Eins Live gehen ein Joint Venture ein und senden dasselbe Hörspiel (fast) zeitgleich für die Zielgruppen ›Kultur‹ und ›Jugend‹.

2003In Köln wird der Deutsche Hörbuchpreis gegründet.

2003Der Universitätsverlag Konstanz (UVK) veröffentlicht die *Kleine Geschichte des Hörspiels*.

2003Der Mitteldeutsche Rundfunk experimentiert mit Hörspielen im 5.1-Surround-Sound. Erstes Beispiel, zunächst auf DVD, aber noch nicht im Radio hörbar, ist eine Adaption von Jules Vernes Roman *20.000 Meilen unter den Meeren*.

2004WDR 3 publiziert *Ätherdramen. Eine kleine Hörspielgeschichte* von Hans-Jürgen Krug als Hörbuch. Das

Hörspiel ist nun 80 Jahre alt.

2005 Roland Schimmelpfennigs *Für eine bessere Welt* (HR 2004) wird ›Hörspiel des Jahres‹.

2007 In Leipzig wird der erste Günter-Eich-Preis an Alfred Behrens vergeben. Der Eich-Preis prämiiert das Lebenswerk eines Hörspielautors.

2007 Das erste privat produzierte und zunächst nur als CD erwerbbares Hörspiel entsteht: Peter Kurzecks fast fünfstündige Erzählung *Ein Sommer, der bleibt* (Supposé).

2008 Der erste ARD-Radiotext wird ausgestrahlt: *Der Emir* von Peter Meisenberg (WDR).

2008 Der Bayerische Rundfunk eröffnet seinen Audiopodcast ›Hörspiel-Pool‹ mit Raoul Schrotts *Die Erfindung der Poesie* (BR, HR, ORF 1997). Hörspiele werden hier erstmals gebündelt zum kostenfreien Hören und Downloaden dauerhafter angeboten.

2012 Der Südwestdeutsche Rundfunk strahlt, von Twitter-Kommentaren begleitet, einen Tag lang die Adaption von James Joyces Roman *Ulysses* aus. Die CD-Ausgabe wird 2013 zum ›Hörbuch des Jahres‹ gekürt.

2017 Am 8. März wird das längste Hörspiel aller Zeiten freigeschaltet. Tausende haben jeweils eine Seite aus David Forster Wallace' Roman *Unendliches Spiel* ins Mikrofon gelesen. Andreas Ammer hat ihre Stimmen zu *Unendliches Spiel, unendlicher Spaß* zusammengefügt. Das Web-Hörspiel von 90 Stunden Länge ist (fast) nur als Podcast oder auf CD hörbar.

2018 Ursendung von Christoph Buggerts Hörspiel *Ein Nachmittag im Museum der unvergessenen Geräusche* (SR, MDR 2018).

2018 Der Rundfunk Berlin-Brandenburg bietet als erster Sender einen Podcast für Serien an. Als erstes Hörspiel wird – Podcast first – Juli Zehs *Unterleuten* (RBB 2018) angeboten.

2018 Parallel zur Fernsehserie *Berlin Babylon* (Sky, ARD) entsteht die Hörspielserie *Der nasse Fisch*, das Hörspiel zu Berlin Babylon (RB, WDR, RBB).

2020 Podcast first: Zuerst in der ARD-Mediathek wird eine akustische Realisation von Thomas Pynchons legendärem Roman *Die Enden der Parabel* (SWR, DLR 2020) veröffentlicht.

1.EINFÜHRUNG

Das Radio gehört noch immer zu den meistgenutzten Medien in Deutschland. 209 Minuten täglich schaltete im Jahre 2000 ein durchschnittlicher Hörer sein Gerät an, 2007 waren es 186 (Fernsehen: 192) und 2015 173 Minuten. Das Radio ist inzwischen vor allem ein Tagesbegleitmedium (KRUG 2019: 156) geworden. Das Nebenbeihören hat das bewusste Einschalten einzelner Sendungen weitgehend verdrängt, und auch der Status der seit den Anfängen im Jahr 1924 weitgehend öffentlich-rechtlichen Einschaltkunst ›Hörspiel‹ hat sich verändert. Die einst gefeierte ›Krönung des Funks‹ (KOLB 1932) besitzt nicht mehr die große Liebe des breiten Radiopublikums und auch nicht den kulturellen Stellenwert, den sie in den 1950er-Jahren in Deutschland erlangt hatte. Und es fehlt ihr die theoretische Anerkennung, die sie in den 1960er-Jahren erlangte. Doch das Hörspiel ist noch immer erkennbar im Programm. 2004 etwa wurden an rund 2.200 Sendeterminen noch immer außerordentlich viele Hörspiele gesendet. Die Zahl der Neuproduktionen freilich ist rückläufig: Das *ABC der ARD* zählte 1999 »rund 750 Neuproduktionen« (ARD 1999: 74), 2002 waren es noch »rund 640« (ARD 2002: 86) – auch 2019 werden in der Internetausgabe des *ABCs* noch »derzeit rund 640 Neuproduktionen« angegeben. Andere Quellen gehen davon aus, dass in der ARD jährlich »über 500 Hörspiele« (KAPFER

2003: 67) neu produziert werden. »Doch d i e Zahlen«, so berichtete Uwe Kammann 2013 auf dem Festival ›Radio Zukunft. Tage der Audiokunst in Berlin‹, »die gibt es nicht, weil jeder Sender anders zählt und rechnet. Und damit auch jede Hörspielabteilung« (KAMMANN 2013).

RADIO, KULTURRADIO, HÖRSPIEL

Das Hörspiel ist die Kunstform des Rundfunks, und sie war nur hier – als Teil eines laufenden Programms – möglich. Heute ist diese Radiokunst aus den populären und hörerreichen Radioprogrammen nahezu vollständig verschwunden. Sie ist fast ausschließlich auf den öffentlich-rechtlichen Kultur-, Klassik- oder Infowellten zu finden: Bayern 2 (Bayerischer Rundfunk), hr2 kultur (Hessischer Rundfunk), MDR Kultur (Mitteldeutscher Rundfunk), NDR Kultur, NDR Info (Norddeutscher Rundfunk), Bremen 2 (Radio Bremen), rbbKultur (Rundfunk Berlin-Brandenburg), SR 2 KulturRadio (Saarländischer Rundfunk), SWR2 (Südwestrundfunk), WDR 3, WDR 5 (Westdeutscher Rundfunk), Deutschlandfunk Kultur (DLFK) und Deutschlandfunk (DLF).

Die ›gehobenen Wortwellen‹ befinden sich seit den 1990er-Jahren in stetigen Veränderungsprozessen. Sie haben ihre Namen, ihre Programmstrukturen und ihren Sound immer wieder ›optimiert‹; sie haben sich ›Flottenstrategien‹ unterworfen, ihre Tagesprogramme formatiert und so versucht neue Zielgruppen anzusprechen. Nicht selten wurden diese ›Optimierungen‹ von heftigen Auseinandersetzungen begleitet.

Heute nutzen etwa zwei bis drei Prozent der Radiohörer diese Kulturprogramme, und auch sie nutzen sie inzwischen weitgehend nebenbei. Einschaltangebote wie das Hörspiel gibt

es nur noch in den hörerarmeren Abend- und Nachtstunden sowie am Wochenende – doch auch diese Programmplätze konnten der Formatierung nicht ganz entgehen. Die Situation des Hörspiels ist in den verschiedenen Sendern zwar unterschiedlich. Insgesamt aber ist die Radiokunst inzwischen zu einer Kunst für vergleichsweise wenig Radiohörer und Liebhaber geworden. Selbst die Medienkritik (KRUG 2002) sowie die Literatur- und Medienwissenschaft haben sich (lässt man die Geschichte der Anfänge einmal außer Acht) vom Hörspiel weitgehend verabschiedet. Das Hörspiel existiert heute fern der breiten Aufmerksamkeiten. Es ist vor allem eine Nischenkunst.

HÖRSPIEL, HÖRBUCH, PODCAST

Doch die bundesdeutsche Hörspielszene ist durchaus in Bewegung. Neben den Veränderungen in den linearen Radioprogrammen auf Ultrakurzwelle und DAB+ haben die neuen digitalen Möglichkeiten zur programmunabhängigen Nutzung die Ästhetik und Machart der Hörspiele verändert. Das Hörbuch ermöglichte erstmals den gezielten Kauf der nun mit ISBN ausgestatteten Hörbücher (mit dem Inhalt ›Hörspiel‹) im Buchladen. Das Internet ermöglichte neben dem lokalen UKW-Radiokonsum weltweiten Empfang über Computer, Laptop, Smartphone. Und es ermöglichte technisch einfaches, automatisiertes und oft kostenloses Herunterladen von Hörspielen. 2005 stellte MDR Figaro Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* in einer Neuinszenierung 14 Tage zum kostenlosen Herunterladen ins Netz, es gab rund 30.000 Downloads. Beim WDR riefen 18.000 Personen ein erstes, probeweise ins Netz gestelltes Hörspiel ab – und damit »sehr viel mehr, als normalerweise Hörer über UKW ein solches Angebot nutzen. Die Redaktion freut sich natürlich. Aber jeder Abruf lässt es auch bei uns in Form der Serverkosten klingeln« (PIEL 2007).

Im Februar 2008 schaltete der Bayerische Rundfunk seinen Hörspiel Pool frei und bot das erste Hörspiel unter einem eigenen Label zum kostenlosen Hören und Downloaden an: Raoul Schrotts *Die Erfindung der Poesie* (BR, HR, ORF 1997). Die

zwölftellige akustische Anthologie musste nun nicht mehr als 3-CD-Hörbuch für 98 DM bei Eichborn gekauft werden, sie stand jetzt einige Tage kostenlos als Podcast zur Verfügung. »Wir versuchen Hörspiele anzubieten, die auf dem Hörbuchmarkt nie eine Chance hatten oder schon wieder vergriffen sind, die aber für die Hörspielästhetik eine Relevanz hatten«, sagte Hörspiel-Chef Herbert Kapfer 2008 vorsichtig (KAPFER 2008). Bald folgten auch ein Hörspielspeicher (WDR), eine Hörspielbox (NDR) und – zentralisiert – die ARD-Audiothek (2017). Hörspiele sind seither leicht auffindbar. Sie existieren eine gewisse Zeit unabhängig von der Hörfunkausstrahlung weiter. Und zunehmend auch neben dem linearen Hörfunk. »Podcast first« ist gegenwärtig eine Devise der Hörspielmacher.

Das Hörspiel ist heute also multimedial, radiounabhängig, hoch differenziert und jederzeit zugänglich. Es ist eine sehr offene Form, für die selbst Andreas Ammers pragmatische Definition zu kurz greift: »Ein Hörspiel ist dann ein Hörspiel, wenn es eine Hörspielabteilung bezahlt« (AMMER 2002).

DIE ABGEBROCHENE HÖRSPIELGESCHICHTE

Der hier in der dritten Auflage vorgelegte Band versucht zu zeigen, was sich in mehr als neun Jahrzehnten in der Hörspielszene getan hat und wie aus einem flüchtigen Kind des Mittelwellenrundfunks ein vielfältig präsenes Audioprodukt geworden ist. Dennoch ist diese kleine Erzählung keine empirische, die sich an den geschätzt weit mehr als 100.000 Hörspieltiteln (BUGGERT 2004) und ihren akustischen Realisationen orientieren kann. Eine solche Programmgeschichte ist auch heute nicht einmal in Ansätzen möglich. Die Hörspiele lagern (noch immer schwer zugänglich) in den Archiven der öffentlich-rechtlichen Sender, manches wurde zwischenzeitlich unwiderruflich gelöscht. Die Konjunkturen der verschiedenen Hörspielstile und ihre offenen und verdeckten Fortwirkungen in den Hörspielprogrammen sind weitgehend unbekannt. Die Bedeutung der Regisseure, Komponisten (KRUG 2019a) und vor allem Schauspieler beziehungsweise Sprecher ist kaum erforscht. Zwischen Medienpraxis und Medienforschung, zwischen Hörspielrealität und Hörspielgeschichte klaffen Welten.

Diese kleine Hörspielgeschichte orientiert sich deshalb vor allem an den ›Höhenkämmen‹ des so umfangreichen Hörspielangebots und an den weichenstellenden

Hörspieldebatten. Dabei sind die hier vorgeschlagenen Periodisierungen (1929/ 1933/ 1945/ 1968/ 1985/ 1999/ 2007/ 2017) nicht als harte Schnitte zu verstehen, vieles läuft auch in der Hörspielgeschichte ungleichzeitig nebeneinander weiter. Vielfalt war immer das erklärte Ziel der Hörspielmacher, und je näher man der Gegenwart kommt, desto deutlicher wird die Gegenwartsvergessenheit der Programmentwicklungen: Immer mehr Altes steht neben Neuem. Die digitalisierte Hörspielkultur steht nicht im Zeichen knapper Inhalte, sondern höchstens knapper Aufmerksamkeiten. Dieses Buch verbindet deshalb Geschichte und Aktualität, Wissenschaft und Kritik, Analyse und Beschreibung – und versteht sich auch als Anregung zum hörspielnahen Weiterforschen.

HÖRSPIELFORSCHUNG IST AUDIOFORSCHUNG

Das Hörspiel – und darauf hat jede moderne medienwissenschaftliche Geschichtsschreibung zu insistieren – ist vor allem eine akustische Gattung, eine Gattung zum Hören. Die Zeiten, in denen Autoren wie Günter Eich eher durch ihre in Büchern gedruckten Texte als durch die gesendeten Hörspiele ihren Ruhm errangen, in denen Hörspiele gelesen, nicht aber unbedingt gehört wurden, sind wohl unwiderruflich vorbei. Nicht nur, weil es heute kaum noch neue Hörspielbücher gibt, ist die Lektüre schwierig geworden. Das Verhältnis von Manuskript und Realisation hat sich vollständig verändert. Deutlich wird das an einer kleinen Anekdote, die Hermann Naber, der langjährige Hörspielchef des Südwestfunks (SWF), über ein Erlebnis mit Günter Eich 1972 berichtete: »»Lieber Herr Naber««, schrieb Eich auf eine begleitende Postkarte zu seinem letzten Hörspielmanuskript, »»hier ist nun mein Entwurf«. Und dann habe ich ihn angerufen, Herr Eich, wunderbares Hörspiel, wir sind glücklich. Aber was bedeutet: »Hier ist nun mein Entwurf«? Und dann hat er gesagt, und das ist typisch für Autoren seiner Generation: »Ja, was ihr daraus macht, damit es dann auch ins Programm kommen kann, die akustische Gestalt, darauf habe ich ja keinen Einfluss. Aber am Manuskript darf kein Komma geändert werden. Das ist mit Entwurf gemeint«« (KRUG 2003).

DIE DIFFERENZ VON TEXT UND REALISATION

Aus einem ›Entwurf‹ aber lassen sich sehr unterschiedliche Hörprodukte herstellen. Text und Realisation sind durchaus zweierlei, wie sich am Beispiel des viel gesendeten Günter Eich leicht illustrieren lässt (KRUG 2002: 31ff.). *Die Andere und ich* etwa wurde 1952 (NWDR), 1952 (SDR), 1962 (HR) sowie 1993 (MDR) produziert. Von dem legendären Meisterwerk *Träume* gibt es sechs ganz unterschiedliche Realisationen (1951 [NWDR], 1951 [HR], 1964 [BR], 1964 [ORF], 1981 [Rundfunk der DDR] und 2006 [NDR]), auch wenn Fritz Schröder-Jahns ursprünglich heftig diskutierte NWDR-Realisation dauerhaft alle anderen aus dem Hörspielrepertoire verdrängte. Von *Geh nicht nach El Kuwehd!* (1950), Eichs meistinszeniertem Hörspiel, existieren sogar elf Realisationen – und die profiliertesten Regisseure (Egon Monk, Gustav Burmester, Walter Adler) haben das Radiomärchen inszeniert und jeweils unterschiedlich interpretiert. Hörspiele sind also akustische Kunstprodukte, an denen neben dem Autor auch Dramaturgen, Schauspieler (Sprecher), Komponisten, Musiker, Tontechniker und vor allem Regisseure prägend beteiligt sind. Und die – auch dies kann nicht deutlich genug formuliert werden – von technologischen Entwicklungen und technischen Möglichkeiten beeinflusst und auch geprägt werden. Die

Ultrakurzwelle etwa ermöglichte ganz andere Hörspielästhetiken als die Mittelwelle, Stereo andere als Mono (KRUG 2013). Auch Eichs letztes Hörspiel *Zeit und Kartoffeln* (SWF, HR, NDR 1972) wurde 2006 noch einmal realisiert.

HINTERLÄNDER ERFAHRUNGEN

Aus identischen Texten, diese Erfahrung machten schon die ersten Hörspielmacher und -hörer, lassen sich sehr unterschiedliche Hörprodukte herstellen. Und auch der Verfasser dieser Zeilen konnte sie in den 1960er-Jahren machen, als ein junger Gymnasiallehrer uns ›Hinterland‹-Kindern und Schülern der Lahntalschule in Biedenkopf Fred von Hoerschelmanns Klassiker *Das Schiff Esperanza* als Unterrichtsstoff vorlegte. Zunächst lasen wir den Text mit verteilten Rollen im Unterricht, dann sprachen wir ihn nachmittags und freiwillig auf eines dieser noch so seltenen Tonbandgeräte. Wir pilgerten regelmäßig in die Biedenkopfer Oberstadt, sprachen Kapitel auf Kapitel ins Mikrofon, knallten Türen, schlugen Löffel auf Töpfe, schufen Wellen in Schüsseln – und versuchten uns so auch als Geräuschemacher. Einer war der Tontechniker und durfte die Tonbandknöpfe drücken, manchmal gab es heftige Debatten zwischen den Sprechern – doch der Lehrer-Regisseur hatte alles bestens im Griff. Noch immer vermitteln die wundersam erhaltenen Aufnahmen die jugendliche Macher- und Entdeckerfreude, die besondere Verbindung von oberhessischem, ›plattem‹ Sprachduktus, schülerhaftem Elan und einem von sehr fern kommenden Hörspieltext. Dann machten wir um Herrn von Hoerschelmann wieder einen weiten Bogen – und wandten uns etwa *Teens-*

Twens-Top-Time zu, einer 1966 vom Hessischen Rundfunk ins Programm genommenen Musiksendung für Schüler und Jugendliche. Täglich nach der Schule (14.00 Uhr) und um 18.30 Uhr kam fortan eher ambitionierte und manchmal ellenlange Rockmusik aus dem selbsterarbeiteten Stereoempfänger von Grundig und wurde mit einem Philips-Tonbandgerät 4307 aufgezeichnet. Die Sendung war noch ein Angebot für Minderheiten. Zwanzig Jahre später ging ich dann mit dem eigenen tragbaren Tonbandgerät zum Phil-Turm in Hamburg. Raum 1350. Es war Sommer. Am Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg gab es noch keine Abhörmöglichkeiten – und so musste ich für mein Seminar ›Arbeitslosendrama und Arbeitslosenhörspiel‹ (SoSe 1988) auf meine eigene Technik zurückgreifen. Und auf eigenes Material, wie auf private Kassettenmitschnitte weniger Arbeitslosenhörspiele etwa und auf freundliche Kassettengaben einzelner Hörspielabteilungen. Die Hörqualität war – an heutigen Standards gemessen – miserabel, aber deutlich mehr als nur ein Manuskript. Wiederum rund 15 Jahre später, es gab inzwischen den Studiengang ›Medienkultur‹, fand das Seminar ›Geschichte, Theorie und Praxis des Hörspiels‹ (SoSe 2004) dann schon im Medienzentrum statt. Jetzt waren auch vorzügliche Abhörgelegenheiten vorhanden. Und für die folgenden Praxisseminare gab es auch ein Studio, in dem aufgenommen, geschnitten und angelegt werden konnte und Kooperationsmöglichkeiten mit dem Lokalradio Tide 96

(KRUG 2006). Die Literatur- bzw. Medienwissenschaften fanden erst langsam zum Akustischen.

ZUR AKTUALISIERTEN NEUAUFLAGE

Der rapide Wandel der Medienlandschaften hat auch für die Hörspielgeschichtsschreibung Folgen und lässt ihre Gegenwart schrumpfen. Die *Kleine Geschichte des Hörspiels* versuchte in der Erstausgabe 2003 und dann in der erweiterten Neuauflage (2008) auch die aktuellsten Entwicklungen einzubeziehen. Inzwischen haben die meisten Kulturwellen ihre Namen geändert, die Leitung der meisten Redaktionen wurde in neue Hände gegeben, die Programmphilosophie der Kulturwellen wurde verändert, und das damals neueste Medium ›Audio Book‹ wurde inzwischen durch Podcast-Angebote ergänzt und mehr als nur punktuell auch ersetzt. Wo einst Mittelwelle-only galt, positionierten sich UKW first, Audiobook first, Online first oder – zuletzt – Podcast first. Gründe genug also, das Buch nochmals zu überarbeiten und zu aktualisieren. Doch dies ist nur die eine Seite. Die Gewissheiten des modernen Formatradios – und mit ihnen des Hörspiels – sind brüchig geworden und müssen sich heute in einer wenigstens dreisäuligen digitalen Welt (Audio, Fernsehen, Online) behaupten. Die Konzepte müssen aktualisiert werden. Wieder stehen Hörfunk und Hörspiel in einer Umbruchsituation, so wie damals in den 1960er-Jahren, als das elektronische Monopolmedium ›Hörfunk‹ vom Fernsehen als Leitmedium abgelöst wurde, so wie Mitte der 1980er-

Jahre, als das duale System mit seinen Privatradios grundlegende Neuorientierungen auch im Hörspiel erzwang, so wie um die Jahrtausendwende, als die weltweite digitale Ausstrahlung den Hörspielen neue Dauer verlieh. Bisher haben die jeweils neuen Medien das alte Hörspiel nicht verdrängt. Sie haben es aber immer wieder zu Veränderungen und Neudefinitionen gezwungen, so wie es einst Wolfgang Riepl allgemeiner in seinem Rieplschen Gesetz formuliert hatte. Verglichen mit den frühen analogen und flüchtigen ›Blütezeiten‹ leben wir heute – quantitativ – in einer gigantischen digitalen Hörspielblütezeit, in der selbst opulente Adaptionen der Hochkultur fast jederzeit als CD, Podcast oder im Streaming zugänglich sind. Die *Ästhetik des Widerstands* etwa, *Der Zauberberg*, *Der Mann ohne Eigenschaften* oder aktueller *Homo Faber* und sogar *Unendliches Spiel, unendlicher Spaß*. Das flüchtige Medium ist fest geworden.

Die Bedeutung des Auditiven, Oralen, Kommunikativen scheint in der digitalen Welt erneut zu steigen, eine ›neue Kultur der Oralität‹ wieder in Aussicht. »Heute formiert sich erneut eine orale Kultur – nun aber nicht mehr in tribalem, sondern in globalem Maßstab. [...] Das ist die Welt der elektronischen Netzwerke« (BOLZ 2007: 43). Die neue Kultur des Hörens ist nicht aufs Radio beschränkt, der Hörfunk verliert sein Alleinstellungsmerkmal und das Auditive erscheint an ganz neuen medialen Orten. Nicht nur Kinosäle bieten einen exzellenten Sound, längst bedient sich der Horrorfilm gerade des Auditiven, wenn er Schrecken erzeugen will. Einst für

die ordnende Weltdarstellung zuständige Zeitungen präsentieren nun auch (oft maschinell erzeugte) gesprochene Versionen des Gedruckten, Autoradios können nicht nur Radioprogramme empfangen, und fern der Radiobegleitprogramme gibt es inzwischen zahlreiche ambitionierte Podcasts oder MP3-Angebote – durchaus allerdings auch unterhalb der UKW-Klangqualität. Auch die privilegierte Verbindung von Radio und Hörspiel scheint nicht mehr selbstverständlich. Aber hier befinden wir uns noch immer in den Anfängen der Entwicklung.

HÖRSPIEL HÖREN

Auf die Ausweitung der *Kleinen Geschichte des Hörspiels* zur ›großen‹ Geschichte des Hörspiels wurde bewusst verzichtet, die Anmerkungen und Literaturverweise blieben auf ein Minimum reduziert. Hörspiele müssen gehört werden (KRUG 2004). Dieses Buch will deshalb nicht nur beschreiben, analysieren, werten, ordnen und übers Hörspiel informieren. Es will auch anregen, sich dem Genre in seiner ganz eigenen (eben akustischen) Form zuzuwenden – und das Radio anzuschalten, den Livestream des Computers zu aktivieren, die CD einzulegen, den MP3-Player oder gar das Smartphone zu nutzen. Diese kleine Geschichte des Hörspiels, so ließe sich Heinz Schlaffer (2002: 158) noch immer paraphrasieren, ist so kurz, dass ihrem Leser Zeit bleibt, sich jenen Hörspielen zuzuwenden, denen das Buch sein Dasein verdankt.

2.ZWISCHEN RADIO UND KULTUR (1923-1929)

Die Anfänge des Hörspiels liegen im Dunkeln, und die ersten Spiele existieren schon seit Langem nicht mehr. Als der deutsche Rundfunk am 29. Oktober 1923 in Berlin mit seinem regulären Programm begann, wurde live gesendet. Die Nachrichten- und Unterhaltungssendungen, die Ansagen und Lesungen wurden noch nicht mitgeschnitten – und so sind die ersten Worte des neuen Mediums nur schriftlich überliefert: »Drei Minuten vor acht Uhr! Alles versammelt sich im Senderaum. Erwartungsvoll beobachtet man das Vorrücken des Zeigers der Uhr [...] Acht Uhr! Alles schweigt. In das Mikrofon ertönen nun die Worte: Achtung! Hier Sendestelle Berlin Voxhaus Welle 3.000. Wir bringen die kurze Mitteilung, dass die Berliner Sendestelle Voxhaus mit dem Unterhaltungsrundfunk beginnt« (LEONHARD 1997: 23). Die offizielle Einführung des Radios in Deutschland geschah an einem Tag, als nahezu 50 Prozent der Arbeiter arbeitslos waren und ein Kilo Brot ganz offiziell 5.000 Millionen Mark kostete; Wochen heftigster Hungerdemonstrationen hatten die junge Weimarer Republik erschüttert und seit anderthalb Monaten herrschte der Ausnahmezustand.

KULTUR ALS HÖRFUNKAUFTAG

Doch die Programmverantwortlichen waren begeistert. Das Radio wurde, so der Staatssekretär im Reichspostministerium (RPM) und ›Vater des deutschen Rundfunks‹ Hans Bredow, »in einer Zeit der tiefsten wirtschaftlichen und seelischen Not wie ein befreiendes Wunder begrüßt und wird hier als Kulturfaktor betrachtet, dessen Auswirkungen auf das kulturelle, politische und wirtschaftliche Leben nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Zum ersten Mal seit der Erfindung der Buchdruckerkunst durch Johannes Gutenberg ist eine neue Möglichkeit geschaffen, geistige Güter gleichzeitig Ungezählten zu übermitteln. Und es ist verständlich, dass der nach Nahrung hungernde Teil der Menschheit sich in Massen zu dem Radio drängt« (BREDOW 1924). Und später äußerte sich der Geschäftsführer der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft und ›Protagonist des Weimarer Rundfunks‹ Kurt Magnus so: »Der Rundfunk ist verpflichtet, alles dasjenige seinen Hörern in rundfunkgeeigneter Form zu bieten, was Deutschlands große Geister geschaffen haben. Der Rundfunk ist weiter verpflichtet, einen Querschnitt durch den gegenwärtigen Stand unserer Kultur zu bringen.«

Der deutsche Hörfunk begann mit einem dezidierten Kulturauftrag. Er wollte das »Schöne, Gute und Wahre« vermitteln, die Hörer hatten »Bildungshunger, Aufnahme-

Fähigkeit und echte Gläubigkeit« (BRONNEN 1954: 162), aber das Hörspiel existierte weder als Wunsch noch als Gattung. Trotz aller Kulturorientiertheit: Das »Minderheitenprogramm eines Massenmediums« (KARST 1981: 82), die nur dem Rundfunk eigene Kunstform, musste erst noch gefunden und erprobt werden.

DAS ARTEIGENE SPIEL DES RUNDFUNKS

Wann das erste funkspezifische Hörspiel im deutschen Rundfunk gesendet wurde, war lange strittig. Die Datierungen variierten, doch inzwischen gilt die Ursendung des radioreflexiven Spiels *Zauberei auf dem Sender* als die Geburtsstunde des deutschen Hörspiels. Der *Versuch einer Rundfunkgroteske* (so der Untertitel) handelte von Störungen des Sendebetriebs und war eigentlich ohne künstlerische Ambitionen entstanden. Der Text stammte von Hans Flesch, dem künstlerischen Leiter in Frankfurt, und wurde vom Frankfurter Sender am 24. Oktober 1924 urgesendet, einige Monate vor Rolf Gunolds eher literarischem Spiel *Spuk* (Breslau, 21.6.1925). Auch die erste Hörspieldefinition ist aus dem Jahre 1924; sie wurde von dem Kritiker und Redakteur Hans Siebert von Heister in seiner Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* geprägt und bestimmte das Hörspiel als »das arteigene Spiel des Rundfunks«. »Bis dahin hatte man sich mit Begriffen wie ›Sendungsspiel‹, ›Funkspiel‹, ›Funkdrama‹ und ähnlichen Prägungen begnügen müssen« (SCHWITZKE 1963: 46).

VORLÄUFER SENDESPIEL: KLASSISCHE LITERATUR IM HÖRFUNK

Bevor sich ein arteigenes Spiel entwickeln konnte, strahlten die Hörfunkstationen ›Sendespiele‹ aus, die nicht originär für den Rundfunk geschrieben waren. »Nicht die Öffentlichkeit hatte auf den Rundfunk gewartet«, so bewertete der Autor, Radiopionier (seit 1925 dem Hörfunk verbunden) und ›Radiotheoretiker‹ Bertolt Brecht die frühen Jahre, »sondern der Rundfunk wartete auf die Öffentlichkeit [...] Am Anfang half man sich damit, dass man nicht überlegte. Man sah sich um, wo irgendwo irgendjemandem etwas gesagt wurde, und versuchte hier lediglich konkurrierend einzudringen und irgendetwas irgendjemandem zu sagen. Das war der Rundfunk in seiner ersten Phase als Stellvertreter. Als Stellvertreter des Theaters, der Oper, des Konzerts, der Vorträge, der Kaffeemusik, des lokalen Teils der Presse« (BRECHT 1967: 128). Zunächst wählte der frühe Hörfunk Stücke mit wenigen Personen und sendete sie wie Vorlesungen mit verteilten Rollen; dann gab es erste Versuche mit klassischer Literatur. Im November 1924 wurde in Hamburg die Inszenierung von Johann Wolfgang von Goethes *Faust II* als literarisches Rundfunkereignis gefeiert. Wenig später eröffnete Alfred Braun die ›Sendespielbühne‹ der Berliner Funk-Stunde

mit Friedrich Schillers *Wallensteins Lager* (3.1.1925) – die Schauspieler traten (öffentlichkeitswirksam auf dem Pressefoto) in Kostüm und Maske, in Wehr und Waffen auf. Doch erst Arnolt Bronnens Bearbeitung des klassischen Textes (15.2.1927) wurde »die erste Aufführung eines literarischen Hörspiels im deutschen Rundfunk« (BRONNEN 1954: 162). Bronnen hatte Schiller radikal gekürzt und – funkgemäß – auf die Tragödie *Wallensteins* konzentriert. »Das Hörspiel ist möglich!« jubelte der Kritiker Ludwig Kapeller nach der Ursendung. Und auch die Wirkung »auf die noch ungewohnten Berliner Ohren« war »beträchtlich«, wie Bronnen später notierte. »Das spürte ich schon bei meinem Mechaniker, bei dem ich mir damals, zu Beginn meiner Auto-Leidenschaft, des Öfteren einen kleinen Wagen zu entleihen pflegte, und wo ich also gleich in eine kunsttheoretische Debatte verwickelt wurde. Ich war erstaunt, wie richtig dieser nach dem Sprachgebrauch als ›ungebildet‹ zu bezeichnende Mann, für den *Wallenstein* und seine Generale doch wenig mehr als bloße Namen waren, die menschlichen Taten, aus den menschlichen Anlagen entspringend, einschätzte« (BRONNEN 1954: 162).

FRÜHE RADIOFASZINATION: RADIOBASTLER

Es war eine besondere Zeit, der Reiz des neuen Mittelwellenmediums enorm. »Am 1. Juli 1924 gab es bereits 100.000 Rundfunkteilnehmer, deren Zahl im 2. Halbjahr 1924 bis auf eine Million anwuchs« (WÜRFFEL 1978: 11). »Aus eigener Erinnerung«, so berichtete der spätere ›Hörspielpapst‹ Heinz Schwitzke über seine frühen Radioerfahrungen, »wie aus den Erzählungen alter Rundfunkmänner und Rundfunkhörer möchte ich geltend machen, dass in den grauen Jahren nach 1920 – bis etwa 1925/26 – eine fantastische und wilde Radio-Bastelleidenschaft die Menschen, gerade auch die geistigen, ergriffen hatte, in der sich technische und künstlerische Neugier auf eine heute unvorstellbare Weise mischten. Ich entsinne mich noch der Empfindungen von 1922/23 beim Anhören der ersten Rundfunkkonzerte vom Königswusterhausener Versuchssender, aber genauer kann ich mich der Schauer erinnern, die wir – mein Vater und ich, als etwa Fünfzehnjähriger – verspürten, als wir, die Kopfhörer an den Ohren, mit einem selbstgebastelten Apparat, einer riesigen Akkumulatoren-Batterie und sogenannten ›Rotkäppchenröhren‹ aus dem Weltkrieg, in unserer Berliner Vorortswohnung zum ersten Male den Glockenschlag von Big Ben vernahmen [...] Ich glaube, dass die Funkbearbeitungen klassischer und moderner

Dramen mit den Anfängen des Hörspiels weniger zu tun haben als diese Erscheinungen, die man mit dem Begriff ›Hörspielerei‹ zusammenfassen könnte. Hier ist wirklich ab ovo begonnen worden. Alfred Braun hat mir mündlich berichtet, wie er einmal auch den Dichter Döblin in dessen Wohnung ertappte. Kopfhörer über den Ohren, eine schwarzlackierte Spule auf den Knien, den Detektorstift in der Hand, und wie er, Braun, erschrocken auf den Zehen stehen blieb, um den Lauschenden nicht zu stören. Dies muss einkalkuliert werden, wenn man Brechts, Benns, Döblins, Kasacks schöpferische Anteilnahme an dem Instrument Rundfunk begreifen will, um wie viel mehr bei den anonymen Hörern. Die Bastelleidenschaft war jahrelang ein künstlerisches Stimulans, ähnlich wie es die Theaterleidenschaft sein kann« (SCHWITZKE 1963: 56f.).

Adaptionen, die den Hörern Theaterstücke nahe bringen sollten, waren früh ein fester – und manchmal sogar zweibis dreistündiger – Programmteil. Bereits 1926 wurden rund 600 Werke von 280 Dramatikern im Hörfunk gesendet. Doch die Zusammenarbeit zwischen den Konkurrenten Theater und Hörfunk war zunächst schwierig. Das alte Medium ›Theater‹ sah in dem neuen Medium ›Hörfunk‹ nur die gefährliche Konkurrenz – und auch aus diesem Grund musste das Radio früh nach eigenen, radiospezifischen Formen suchen. Um neue Autoren und Stoffe zu bekommen, schrieb die Radiozeitschrift *Die Sendung* 1924 erstmals ein Preisausschreiben aus – und musste es wieder absagen. Auch ein neuer Versuch 1927 brachte zwar

1.177 Einsendungen, aber keine besonderen Qualitäten und keine neuen Hörspieldichter. Der von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft ausgeschriebene Preis wurde nicht verliehen.

ANPASSUNG ANS RADIO: DIE BEARBEITER

Recht bald zeigte sich, dass Theaterstücke nicht eins zu eins im Radio übertragen werden konnten oder besser sollten. Die Helden etwa mussten im Hörfunk unsichtbar bleiben – und dies hatte für die Inszenierung Folgen. Früh etablierte sich deshalb neben dem Autor auch der Bearbeiter zunächst vor allem von klassischen Theatertexten. Über diese in der Regel eher unbekannten Mitarbeiter ist nur wenig bekannt. Rudolf Hoch etwa bearbeitete 1927 Shakespeares *Hamlet, Prinz von Dänemark* (Deutsche Stunde), führte Regie und gehörte auch zu den Sprechern. Auch populäre Autoren probierten sich damals als Bearbeiter aus. Arnolt Bronnen beispielsweise bearbeitete Schillers *Wallenstein* (1927), Kleist oder Hoerschelmann, Bertolt Brecht das Shakespeare-Stück *Macbeth* (Funkstunde Berlin 1927).

RADIO, TECHNIK, LIVE-PRINZIP

Die frühen Hörspiele konnten einzig in den Funkhäusern produziert werden. Sie waren unabdingbar mit der Radiotechnik verbunden und ein reines und ausschließliches Radioprodukt. »Die Tatsache, dass die Hörspielform ohne die technischen Rundfunkvorgänge nicht entstehen kann, unterscheidet sie grundsätzlich von allen anderen Sendeformen des Rundfunks, die, sofern sie nicht mit Hörspielelementen gemischt sind, bloß Übertragung, bloß Reproduktion darstellen. In diesem Satz ist die erste Definition des Hörspiels enthalten« (SCHWITZKE 1963: 43). Die frühen Hörspiele wurden ausschließlich live gesendet und unter schwierigen Produktionsbedingungen hergestellt: »Ich hatte«, schrieb Erich Kästner 1929, »anderthalb Stunden Gelegenheit, zu beobachten, mit welcher Präzision die Inspizienten und ihre Handlanger zu arbeiten verstehen. Und ich sah auch, welche Mühe und welche Aufmerksamkeit diese Präzision erfordert. Kein Wort darf gesprochen oder auch nur geflüstert werden. Zwanzig Menschen, über zwei Räume und einen Flur, der die Säle verbindet, verteilt, und jeder hält ein Textbuch in der Hand, in dem der Regisseur mit Blau- und Rotstift inszeniert hat, und jeder wartet auf bestimmte Winke, winkt weiter, winkt wieder, führt Winkbefehle aus! [...] Er selber, der Regisseur, sitzt inzwischen in seiner Isolierzelle, hört per Radio, was außerhalb seiner Zelle geschieht, gibt durch

ein Fenster Wink-Kommandos, jagt seine Sendboten zu den Inspizienten, sie möchten den Regen das nächste Mal besser machen, und zu der Schauspielerin X, sie möge lauter sprechen oder eindringlicher weinen. Und zwischendurch verschlingt er ein Wurstbrötchen, weil er den ganzen Tag schon gesprochen und einstudiert und gewirkt hat« (BLAES 2002: 28).

Außerhalb der technisch noch einfachen Hörfunkstudios war das frühe Hörspiel nicht realisierbar. Es war ausschließlich im Radio mit seinen knisternden Mittel(MW)- und Langwellefrequenzen (LW) hörbar. Unabhängig vom Hörfunk war die spezifische Radiokunst nicht möglich. Hörspiele wurden nicht separat aufgeführt (wie etwa Theaterstücke), sondern waren ein Bestandteil eines vielfältigen – 1925 durchschnittlich etwa sechsstündigen und bald permanenten – täglichen Live-Radioprogramms. Und sie waren vor allem regionale Spiele. Weiter als 150 Kilometer konnten die ersten Sender nicht senden; das Hamburger Programm blieb den Leipziger Hörern unbekannt – und umgekehrt. Die Hörer hatten kaum Alternativen, aber das störte damals wenig. Und wenn ein Stück von mehreren Sendern gespielt wurde, dann immer in verschiedenen Realisationen. Kein Spiel war gleich. Doch die Ausstrahlung eines Hörspiels bei zwei Sendern war lange nicht die Regel, sondern ein »unwahrscheinliches Glück« (SCHNEIDER 1984: 162).

DAS HÖRSPIEL ALS REGIONALE RADIOKUNST

Die Zahl der Hörfunkmitarbeiter war in den ersten Jahren gering, eigenständige Hörspielabteilungen gab es bis Anfang der 1930er-Jahre nicht – und so bestimmten einzelne Personen das jeweilige, regionale Hörspielprofil.

Alfred Braun war seit 1924 der erste Berliner und wohl auch deutsche Hörspielleiter. Er förderte bei der Berliner Funk-Stunde das literarische Hörspiel und schuf den »akustischen Film« *Der tönende Stein* (Funk-Stunde Berlin, 6.3.1926). Braun »vereinigte damals in seiner Person alle künstlerischen Ambitionen des deutschen Rundfunks«, notierte Bronnen (1954: 162), der seit 1928 als Hörspieldramaturg unter Braun arbeitete. 1929 berichtete Braun auf der Arbeitstagung »Dichtung und Rundfunk« in Kassel-Wilhelmshöhe: »Lassen Sie mich allgemein vorweg nur eine Feststellung machen, die, dass ich nicht vom Hörspiel als von einem existierenden gewissen Besitz des Rundfunkprogramms rede – von einer bereits gelungenen Lösung, einer bereits erlebten Vollendung; ich spreche lediglich von der Möglichkeit eines Hörspiels, vielleicht auch von den Möglichkeiten eines Hörspiels und von Versuchen zu einem Hörspiel« (DUR 2000: 94). »Als ein erster, grundlegender Versuch erscheint mir die Aufführung eines akustischen Films im zweiten Jahr der deutschen

Sendespieltätigkeit. Akustischer Film – so nannten wir in Berlin [...] ein Funkspiel, das in schnellster Folge [...] bewusst die Technik des Films auf den Funk übertrug. Jedes der kurzen Bilder stand auf einer besonderen akustischen Fläche: eine Minute Straße mit der ganz lauten Musik des Leipziger Platzes, eine Minute Demonstrationszug, eine Minute Sportplatz, eine Minute Bahnhofshalle, eine Minute Zug in Fahrt usw. [...] Und das Ergebnis dieses ersten, gewiss nicht vollkommenen Versuches? Unser Publikum hat uns mit größter Begeisterung länger als zwei Stunden zugehört« (DUR 2000: 95f.). Später realisierte Braun legendäre Hörspiele wie Friedrich Wolfs *SOS ... rao rao ... Foyn – Krassin rettet Italia* oder Hermann Kessers *Straßenmann*.

Hans Flesch, der mit seiner »Groteske« (Flesch) *Zauberei auf dem Sender* 1924 das erste Hörspiel schuf, prägte auch als Intendant der Südwestdeutschen Rundfunkdienst AG in Frankfurt ein eher akustisch orientiertes Hörspiel. »Ich habe noch kein sogenanntes Hörspiel gefunden, das sich nicht als ein verkapptes Schauspiel entpuppt hätte [...] Der Rundfunk ist ein mechanisches Instrument, und seine arteigenen künstlerischen Wirkungen können infolgedessen nur von der Mechanik herkommen. Glaubt man nicht, dass das möglich ist, so kann man eben an das ganze Rundfunk-Kunstwerk nicht glauben« (HAGEN 2005: 107). Flesch wandte sich wie kein anderer gegen das reine Live-Hörspiel und plädierte für die Verwendung des Tonbands bei der Produktion von Hörspielen.

Schließlich bevorzugte er die Auftragsvergabe – etwa an Walter Benjamin.

Ernst Hardt prägte seit 1926 das Hörspiel bei der Westdeutschen Rundfunk AG (WERAG) in Köln. Er orientierte sich stark am Drama und an der Sendespiel-Bühne. 1929, als das Hörspiel eine »noch mehr erträumte als erkannte oder gar geschaffene Kunstform« (DUR 2000: 82) war, formulierte er in Kassel: »Das Urelement der dramatischen Partitur scheint mir das Wort, scheint mir die Sprache zu sein, und der Rundfunk bedeutet die Reinhronisation ihrer ursprünglichen Macht, die wir fast vergessen hatten. Der Hörspieler, erlöst von der hemmenden Zwangsvorstellung des vergessenen Textes, befreit von Schminke, Kostüm und aller körperlichen Ablenkung, ist für seine Wirkung einzig und allein gestellt auf die seelische und gedankliche Erfülltheit seines Innern, das sich nicht anders als in den abertausendfachen Tönungen des gemeisterten Wortklangs offenbaren kann. Vertiefung in die Dichtung und durch die Dichtung heißt für ihn also Leben oder Sterben, und wehe ihm, wenn er nicht ein Mensch ist; den größten, den berühmtesten Komödianten zerbricht das Mikrofon bis zur Kläglichkeit« (DUR 2000: 85f.). Eigene Radiostücke schuf Hardt nicht, er konzentrierte sich auf die Regie und realisierte zwei Hörstücke, die (später) exemplarisch für zwei sehr unterschiedliche Hörspieltraditionen stehen sollten: Bertolt Brechts *Der Lindberghflug* (1929) sowie Eduard Reinachers *Der Narr mit der Hacke* (1930).

Julius Witte war bis 1928 der literarische Leiter bei der Mitteldeutschen Rundfunk AG (MIRAG) in Leipzig. Er schrieb 1924 das Vorweihnachtshörspiel *Ein Familienabend am Kamin* (2.12.) und wurde vor allem mit Klassik-Inszenierungen berühmt. Sein *Käthchen von Heilbronn* wurde bis 1929 fünf Mal wiederholt. Doch dann hieß es: »Die bis dahin übliche Methode, Hörspiele von drei bis vier Stunden Dauer zu senden, wurde als zu ermüdend erkannt.« Für Witte musste das Hörspiel die »intensivste Verinnerlichung des Wortes, der Sprache und ihres Inhalts« (DÖHL 1988: 123) ermöglichen.

Hans Bodenstedt arbeitete bei der Nordischen Rundfunk AG (NORAG) in Hamburg. Er war seit 1924 literarischer Leiter, schrieb Hörspiele (*Der Herr der Erde*, NORAG 1926) und wurde später Intendant. Um »den Rundfunk für die jüngsten Dichter, die jüngsten Dichter für den Rundfunk zu gewinnen«, gründete er den ›Kreis der Zwölf‹. »Der ›Kreis der Zwölf‹ ist im April 1928 entstanden. Die Idee ging von Hans Bodenstedt aus [...] Sein schönstes Ziel ist, der jüngsten Dichtung mit dem grandiosen Mittel des Rundfunks eine Heimat im Kopf und Herzen der Zeit zu schaffen [...] Der ›Kreis der Zwölf‹ bekennt sich zum Rundfunk [...] Er will aus dem Geiste der jüngsten Dichtung heraus gerade das Sendespiel, dies Zentralgebiet allen funktischen Schaffens, beleben, vorwärts treiben, aus dem Nur-Experimentellen zu Geltung und Gültigkeit führen« (WILLE 1929: 9). Und in der Tat: »Von Martin Beheim-Schwarzbach, Manfred Hausmann, Hansjürgen Wille, Erik Brädt und Otto

Alfred Palitzsch wurden ab 1928 Hörspiele bei der NORAG uraufgeführt, die im Falle von Palitzsch auch überregional auf großes Echo stießen« (LEONHARD 1997: 1158).

Fritz Walter Bischoff ging seit 1925 bei der Schlesischen Funkstunde in Breslau einen ganz eigenen Weg. Er dachte vor allem akustisch, hoffte auf das ›reinste Kunstwerk‹ und realisierte selbst das Hörspiel *Hallo! Hier Welle Erdball!!* (Breslau, 4.2.1928) – es sollte viel später als frühes akustisches Funkwerk Furore machen. In Breslau wurden präzise abgesprochene Aufträge an Autoren vergeben. In den Anfangsjahren bevorzugte man Hörfolgen und stark musikorientierte Funkrevuen. 1929 sendete Breslau Bischoffs *Revue Song* (9.4.). Bischoff verstand sich auch als Intendant als Initiator: »Der Sendeleiter muss anregend, beratend, mitschöpferisch Bewegung unter den Dichtern und Komponisten entfesseln, diese Bewegung seinem Programmwillen einordnen, nur so werden die Schaffenden dem Rundfunk zugeführt« (LEONHARD 1997: 1173).

Die ›Deutsche Stunde‹ in München hingegen verzichtete fast vollständig auf funkeigene Originalhörspiele. Seit 1926 war Hellmuth Habersbrunner Spielleiter, er setzte eher auf bayrische Volksstücke. Der Anteil an funkeigenen Originalhörspielen war äußerst gering. »Bahnbrechende Experimente« – so die Zeitgenossen – gab es eher bei den vom musikalischen Leiter Gerhart von Westerman angeregten musikalischen Hörspielen.

HÖRSPIELDISTANZ DER ETABLIERTEN SCHRIFTSTELLER

Die Anfänge waren schwierig, und viele der frühen – eigens für den Hörfunk erstellten – Hörspiele waren vermutlich Sendespiele oder akustisch-literarische Spielereien. Schon sehr früh versuchte man, auch die Musik für die Hörspiele nutzbar zu machen. Bereits das erste Hörspiel, Fleschs *Zauberei auf dem Sender*, enthielt etablierte (Walzer-)Melodien, für andere Produktionen wurden Komponisten wie Giuseppe Becce oder Gerhart von Westerman mit Aufträgen betraut. 1925 prägte Kurt Weill, damals Redakteur der Hörfunkzeitschrift *Der Deutsche Rundfunk*, den Begriff »absolute Radiokunst«, doch das »über der Erde schwebende, seelenhafte Kunstwerk«, das »zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten« lässt, wurde nie umgesetzt (DÖHL 1988: 80).

1926 schrieb Fritz Gerathewohl erste Hörspielvorlagen mit Musik (*Der Pomeranzendieb*; MIRAG), 1928 begründete Bronnen die Form der dialogisierten Novelle (*Michael Kohlhaas*; Funk-Stunde 1928). Der Textbedarf des Hörfunks war enorm, seit 1925 bestanden etwa zwei Prozent des Programms aus Hörspielen. Aber die berühmten Autoren blieben reserviert. Bereits 1927 forderte Brecht funkeigene Radiospiele – und machte sich über die Honorare lustig: »Es müssen Werke [...] ausschließlich für das Radio gemacht werden. Was die

Hörspiele betrifft, so sind hier ja tatsächlich von Alfred Braun interessante Versuche gemacht worden. Der akustische Roman, den Bronnen versucht, muss ausprobiert und diese Versuche müssen fortgesetzt werden. Dazu dürfen auch weiterhin nur die allerbesten Leute herangezogen werden. Der große Epiker Alfred Döblin wohnt Frankfurter Allee 244 (Berlin). Ich kann Ihnen aber vorher sagen, dass alle diese Versuche an den ganz lächerlichen und schäbigen Honoraren scheitern werden, die die Funk-Stunde für solche kulturellen Zwecke zu vergeben hat« (BRECHT 1967: 122f.).

Doch nicht nur die Honorare hielten die Autoren vom Funk ab. »Von den Autoren will noch immer ein mächtiger Teil, man möchte sagen unbesehen, nichts vom Rundfunk wissen«, beklagte Döblin im September 1929 auf der Arbeitstagung ›Dichtung und Rundfunk‹ in Kassel, »weil er den Rundfunk für etwas Vulgäres, für Unterhaltung und Belehrung plumper Art hält« (DUR 2000: 35f.). Döblin hingegen sah in dem neuen terziären Medium eine Möglichkeit, die Beschränkungen der nur schriftlichen Literatur zu durchbrechen und wieder den »eigentlichen Mutterboden jeder Literatur« (DUR 2000: 37) zu betreten: die Mündlichkeit. Jetzt aber in ihrer modernen rundfunkmedialen Form und durch Musik, Geräusche, gar Serialität ergänzt. Ironie am Rande: Auf »einer der glanzvollsten Tagungen der Rundfunk- und Hörspielgeschichte« (SCHWITZKE 1963: 33) diskutierten über den Rundfunk Autoren, die nur zu einem Viertel selbst auch

einen Empfangsapparat besaßen (LEONHARD 1997: 1165).

FUNKANGESTELLTE UND NEWCOMER MACHEN HÖRSPIELE

»In den ersten Rundfunkjahren stammten fast alle Hörspielversuche, die über das reine Unterhaltungsspiel hinausgingen, noch von Mitarbeitern der Sendegesellschaften« (LEONHARD 1997: 1160), und häufig gab es Personalunionen zwischen Autoren, Produzenten und Hörspielern. Auch die Schauspieler taten sich mit dem neuen Medium schwer. »Mein erster Eindruck vor dem Mikrofon«, schrieb der Schauspieler Paul Bildt: »Weißer Schrecken überfiel mich. Kein gewohntes Premierengeräusch, kein Stuhlknacken, kein Tuscheln, kein feindliches Sichräuspern, kein Vollhusten ringsum. Die unheimliche Stille kam über mich.« Und dann kam auch noch die Schwierigkeit, so zu sprechen oder besser zu rufen, dass der Inhalt der Stücke von den Hörern auch über Mittelwelle verstanden werden konnte.

Neben den Funkangestellten schrieben auch literarisch Unbekanntere wie Rolf Gunold oder der im Funk ungemein präsenste Autor Gerhart Hermann-Mostar Hörspiele. Der in Paris lebende Lyriker und Dramatiker Rudolf Leonhard (*Wettlauf*, Schlesische Funkstunde 1928) debütierte »ohne je ein Hörspiel oder sonst eine Sendung gehört zu haben« (SCHNEIDER 1984: 165). Radioanfänger wie Peter Fritz Buch taten sich mit dem neuen Medium schwer: »Als ich zum ersten Mal den Plan

fasste, ein Hörspiel zu schreiben, schien mir das eine sehr leichte Sache zu sein. Als ich an die Ausführung ging, wurde ich nachdenklicher. Als ich den Entwurf überlas, erschrak ich vor seiner Unzulänglichkeit. Ich packte alles in den Papierkorb und fing noch einmal von vorne an. Ich hatte gedacht, es genüge, einen allgemein interessierenden Stoff zu haben, ihn in eine prägnante Szenenfolge zu fassen und diese nach den besonderen Erfordernissen des Rundfunks mit möglichst vielen akustischen Sensationen auszustatten. Während der Arbeit erst gingen mir die Ohren auf. Ich dachte nämlich plötzlich, dass es gar nicht darauf ankommt, dem Hörer möglichst reiche Höreindrücke zu vermitteln. Im Gegenteil. Ich musste ihn eigentlich vergessen machen, dass er zu Hause in seinen vier Wänden sitzt, den Kopfhörer über den Ohren oder den Lautsprecher vor sich auf dem Tisch« (BUCH 1930: 9).

»Vor 1929«, so notierte Heinz Schwitzke in seiner immer noch lesenswerten Hörspielgeschichte, »hat kein Schriftsteller von Rang der jungen Hörspielform seine Gunst geschenkt« (SCHWITZKE 1963: 65). Die etablierten Schriftsteller mieden das noch speicherfreie neue und rein orale Medium ›Hörfunk‹ und blieben ihrer ›Gutenberg-Galaxis‹, der Kultur des Buches und des (leise) Lesens, fest verbunden. Dabei war das Radio Ende der 1920er-Jahre längst nichts Unbekanntes mehr, auch kulturell nicht. »Das rasche Anwachsen der Hörer-Anzahl vergrößerte auch die Etats der Sende-Gesellschaften. Es gab damals (1928) mehr als drei Millionen Hörer, für

die Sendegesellschaften fielen 36 Millionen Mark ab, eine im kulturellen Bereich unvorstellbar große Summe [...] Der Rundfunk war eine Macht geworden« (BRONNEN 1954: 205).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.