

„Wird das Hörspiel für die Hörer gemacht?“ lautete ein Diskussionsthema der internationalen Hörspieltagung, die im März 1968 in Frankfurt stattfand. Die vorschnelle Gegenfrage: „Für wen denn sonst?“ übersieht geflissentlich die Ratlosigkeit weiter Kreise, die darüber klagen, daß in den Hörspielstudios „ein kleiner Kreis von Experten für einen kleinen Kreis von Experten“ tätig sei. Tatsächlich sind die ehrgeizigen Anstrengungen der Hörspielschaffenden in den Rundfunkanstalten, der genuinen Kunstform des Radios durch literarische und radiophonische Experimente neue Bereiche zu eröffnen, nicht zu übersehen; von den über hundert Autoren, die zur Zeit regelmäßig Hörspiele schreiben, gehört ein nicht geringer Teil der literarischen Avantgarde an. Daß dem Unterhaltungsbedürfnis des breiten Publikums Rechnung getragen wird, braucht nicht besonders betont zu werden: Mehr als die Hälfte der etwa 400 Ur- und Erstsendungen eines Jahres (bei rund 1 000 Hörspielterminen) kann als traditionell oder volkstümlich bezeichnet werden. Bearbeitungen klassischer Bühnenstücke und Romane, Komödien (falls in Deutschland unzureichend angeboten, aus England oder Skandinavien importiert) und Kriminalhörspiele finden sich in den Programmen aller Anstalten. Aber das Selbst-Bewußtsein der Dramaturgen würde verkümmern, wollte man sie auf jenen Spielplan beschränken, der vorwiegend für das Mehrheitsprogramm der betreffenden Anstalt gedacht ist. Weil auch für ihre Tätigkeit gilt, daß Stillstand dem Rückschritt gleichkommt, mißtrauen sie den Konventionen und versuchen, die Spiel-Regeln des Hörbaren beweglich zu halten.

Nach der Blütezeit des Hörspiels in den fünfziger Jahren schienen allerdings alle Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft, die denkbaren Formen geprägt, eine weitere Entwicklung nur in kunstreichen Variationen des Erreichten denkbar. Die Einsicht, daß die geräuschvolle, farbige Außenwelt von anderen Medien besser zu interpretieren sei, hatte zur Besinnung auf die eigenen Mittel geführt: Das Innere des Menschen war Gegenstand der Darstellung geworden; die schwer deutbaren Bereiche des Unterbewußten, die Träume und Wünsche, Gedanken und Ängste wurden vernehmbar gemacht; an die Stelle der bühnendramatischen Konfliktsituationen traten Psychogramme und Reflexionsfolgen. Das ästhetische Optimum schien erreicht, die Ernte eingebracht, die Ablösung durch das Fernsehspiel nur eine Frage der Zeit.

Einfluß auf verwandte Kunstformen

Unversehens jedoch überwand das Hörspiel die scheinbare Endzeitphase und eroberte einen neuen Spielraum: Die Ausdrucksmittel selbst sind Gegenstand der Darstellung geworden und haben zum Schallspiel als der spezifisch radiophonischen, zum Sprachspiel als der literarischen Möglichkeit geführt. Insbesondere im Spiel mit der Sprache, in der Präsentation von Lautgedichten, in der Analyse von Sprach- und Sprechverhaltensweisen trifft sich das Hörspiel mit den jüngsten Versuchen der Buchliteratur. Für den Kundigen bedeutet das keine Überraschung. Mehrfach in der kaum 50jährigen Geschichte des Hörspiels haben sich progressive Kräfte von den eigenständigen Mitteln des neuen Mediums zu Versuchen inspirieren lassen, die auch verwandten Kunstformen zugute kamen.

1946 legte Wolfgang Borchert sein Hörspiel „Draußen vor der Tür“ vor, ein erstaunliches Dokument zeitkritischer Dramatik. In der kühnen Addition bitterer Sketche, in der Erfindung einer Gegenstimme zum Helden, in dem eigensinnigen Sprachprofil der Figuren gab es ebenso viele Ansatzpunkte für die Regeneration des deutschen Theaters wie für die Neubelebung der Hörspielarbeit nach dem Kriege. Nahezu

20 Jahre vorher (1928) hatte Bertolt Brecht den „Flug der Lindberghs“ geschrieben. Zum ersten Mal war mit diesem Hörwerk der Versuch einer pädagogisch orientierten Kooperation – zwischen dem elektro-akustischen Apparat auf der einen und den „Übenden“ auf der andern Seite – gemacht, war das nicht-kulinarische Hören, „eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivisierung“ (Brecht) gefordert worden. Mit dem „Lindberghflug“ begann Brecht die Publikation seiner „Versuche“, jener strengen dialektischen Lehrstücke, aus denen er später die Dramaturgie des epischen Theaters ableitete.

Entwicklung des Hörspiels

Bis dahin war die Entwicklung des Hörspiels unsicher, tastend, im Windschatten des Theaters verlaufen. Hans S. von Heister, der etwa gleichzeitig mit Aloys Christof Wilsmann im Jahre 1924 für das Radiodrama den Namen „Hörspiel“ prägte, hatte das „arteigene Spiel des Rundfunks“ als ein Hör-Erlebnis interpretiert, das „in uns die Illusion einer unmittelbar – vor unserem Ohr – sich abwickelnden lebendigen Handlung zu erwecken vermag“. Daß diese „lebendige Handlung“ sich zunächst an der Dramaturgie des Bühnenstücks orientierte, war nicht verwunderlich. Den besonderen Bedingungen der auditiven Rezeption glaubten die Dramatologen mit der Mahnung zur Kürze (der Aktionsphasen und des ganzen Spiels), zur Beschränkung auf wenige Hauptpersonen in einer einprägsamen Fabel ohne Nebenhandlungen und zur Reserve gegenüber Kostümsücken gerecht werden zu können. Erst gegen Ende der zwanziger Jahre, als Brecht seine Radiotheorie entwickelte, zeigten sich Ansätze einer unabhängigen Hörspieldramaturgie. Im Handlungsaufriß lassen sich nun epische und musikalische Formelemente erkennen. Hermann W. Anders' „Polar-kantate“, Ernst Ottwalds und Hanns Eislers „Kalifornische Ballade“, Günther Weisenborns „Reiherjäger“, Arnolt Bronnens eigenwillige Bearbeitung des „Michael Kohlhaas“, die Hörspiele von Hans Kyser, Ernst Johannsen, Hermann Kesser, Hans Rothe fallen durch eine balladeske, mitunter reportagehafte Disposition auf. Die Nummern- und Strophenform der Stücke war der adäquate Ausdruck des gesellschaftskritischen und politischen Engagements der Autoren; plakativ vorgetragene Leitsätze und aggressive Songs an den Schwerpunkten der Handlung setzten Akzente und zogen Bilanz.

Trotz dieser Neigung zu einer linearen Vortragsform galten aber vorerst noch immer alle künstlerischen Anstrengungen der – impressionistischen oder paradigmatischen – Darstellung der Außenwelt. Die Möglichkeit, im Hörspiel komplexe Bewußtseinsvorgänge mit den Mitteln des – inneren – Monologs, des fiktiven Dialogs, der Reihung von Assoziationen und der kunstvollen Montage heterogener Stimm- und Geräuschelemente deutlich zu machen, erkannte man erst nach 1945, ja eigentlich erst in den fünfziger Jahren. Nach der Drosselung der künstlerischen Hörspielarbeit durch das nationalsozialistische Regime bedurfte es zunächst einer Zeit der Selbstbesinnung, ehe der Anschluß an die allgemeine Literaturentwicklung seit Marcel Proust, Franz Kafka und James Joyce (mit der „stream-of-consciousness“-Technik) gelang, einer Zeit der Befreiung von der Erzähltechnik „längs der Zeitreihe“ (Robert Musil), der Hingabe an tagferne Traumerlebnisse, an eine Welt, „befremdlich und einleuchtend wie jene Schauplätze, die nachts in unserm Hirn sich aufschließen“ (Hugo von Hofmannsthal). Die Bemühungen, eine akustische Form für den mimisch-gestischen Ausdruck im räumlichen Nebeneinander zu finden, traten zurück zugunsten einer vorstellungsfördernden Wortwahl, der musikalischen Stimmenführung und

der Verwendung von Klang- und Geräuschsignalen im zeitlichen Nacheinander. Die Lyriker Günter Eich, Ilse Aichinger, Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann, Dagmar Nick, Wolfgang Weyrauch öffneten die Türen zu neuen Wirklichkeiten hinter der realen und rational begreifbaren Welt.

Gewiß gab es neben diesen dem Irrationalen, Unbewußten, Zwielfichtigen verpflichteten Hörspielen, die eine gute Weile fast als deutsche Modeware galten, alle bisher erprobten Spielarten realistischer Welt- und Zeitdarstellung. Auch die Diskussion politischer Tagesprobleme wurde nicht gescheut: die Machtergreifung durch de Gaulle („Nacht der Giraffe“ von Alfred Andersch), der moderne Wehrdienst („Rapport“ von Heinz Stuckmann), die Notstandsgesetze („Alarm“ von Kay Hoff), die Trennung der Deutschen („Besuch aus der Zone“ von Dieter Meichsner). Aber die spezifischen Gattungsmerkmale des an die Vorstellungskraft appellierenden Spiels der Stimmen zwangen selbst Autoren, die sich ihrer Umwelt im gesellschaftskritischen Engagement verpflichtet fühlen wie Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, Wolfgang Hildesheimer, Heinrich Böll, Walter Jens, Peter Hirche, Alfred Andersch und Otto-Heinrich Kühner, einem Hörspieltypus den Vorzug zu geben, der die Isolierung und Kontaktlosigkeit des modernen Menschen, den Verlust der Identität und die vielfältigen Brechungen und Figurationen des Ich als akustisches Szenarium präsentiert. Es ist kein Zufall, daß die (von allen Landesrundfunkanstalten gemeinsam gesendete) „Ermittlung“ von Peter Weiss im Radio, wo nicht Zeugen ihre Aussagen machten, sondern Stimmen sich an die Imaginationsfähigkeit der Hörer wandten, zu ungleich stärkerer Wirkung kam als auf der Bühne.

Mit dem Zug zur Verinnerlichung hatte sich eine deutliche „Verwortung“ des deutschen Hörspiels geltend gemacht. Erst die Begegnung mit ausländischen Produktionen, die sich durch den virtuoseren Einsatz aller radiophonischen Mittel auszeichneten (besonders überzeugend in dem japanischen Hörspiel „Marathon“ von Naoya Uchimura), führte zur Neuentdeckung des „Schallspiels“, in dem jedem akustischen Ausdruckswert ein ebenbürtiger Platz neben dem Wort zugebilligt wurde. Fast gleichzeitig entstand in den musikalischen Funkerzählungen des Regisseurs Max Ophüls (z. B. Goethes „Novelle“ im Frühjahr 1954) das Vorbild für eine neue Stoffinterpretation, bei der ein allgegenwärtiger Erzähler seine Figuren unbekümmert durch eine reich instrumentierte Klangwelt führt.

Sprach- und Schallspiele

Der Übergang zu neuen Formen, von dem eingangs die Rede war, ist sicherlich durch die strukturelle Verwandtschaft des Hörspiels mit der Musik angeregt und vorangetrieben worden. Die Neigung zur Entstofflichung und Abstraktion hat in jüngster Zeit zu Sprachspielen ohne deutlich erkennbare Fabel und profilierte Charaktere sowie zur Montage akustischer Materialien geführt. Zeitlich fällt diese Entwicklung mit dem Umbau der Studios zum Zwecke stereophonischer Aufnahmen zusammen. Die Möglichkeit, menschliche Stimmen wie musikalische Instrumente an verschiedenen Stellen im Studio – und vor einem flächigen Lautsprecher-System – zu fixieren oder sogar Bewegungen im Raum vollführen zu lassen, hat anregend und hemmend zugleich gewirkt. Müssen wir mit einem neuen Illusionismus rechnen, in dem die Schallquellen horizontal, nicht aber vertikal wandern können? Oder wird das Hörspiel einen weiteren Schritt in Richtung auf eine raumakustisch realisierte Partitur, ein breitgefächertes Stimmenkonzert – ohne dramatische Spielhandlung – tun?

Es ist wahrscheinlich, daß beides geschieht. Selbst die kompromißlosen Avantgardisten und Pioniere in den Funkhäusern wissen, daß das Gros des Publikums von jeher konservativ war und auch künftig bleiben wird. Gleichzeitig aber muß sich die Entwicklung fortsetzen, die dem Hörspiel im Konzert der Künste seine inspirierende Position erhält. Das „Sprachspiel“ — ein Ausdruck, der sich bereits in den „Philosophischen Untersuchungen“ (1953) Ludwig Wittgensteins findet — erhält durch die gegenwärtige Rundfunkarbeit eine unerwartete Aktualität. Der Übergang vom Rollen- und Handlungsspiel zum Sprachstrukturspiel ist in vollem Gange. Der Name Peter Handke steht stellvertretend für eine ganze Generation. Der Autor der „Publikumsbeschimpfung“ hat seine erste ausschließlich für den Rundfunk konzipierte Arbeit selbstbewußt mit dem Gattungsnamen „Hörspiel“ versehen. Er versteht darunter eine Frage- und Antwortfolge, ein „Verhör“-Spiel, dessen Elemente sich emanzipieren, nicht mehr an individuelle Charaktere gebunden sind, sondern den reinen Ausfrage-Vorgang wiedergeben, der sich als Sprechfolterung erweist. Dieser Frage-Antwort-Vorgang hat für Handke durchaus einen gesellschaftskritischen Aspekt (wie unscharf er ihn auch formuliert haben mag): „Das Spiel war“, in seiner Interpretation, „die List des Verhörenden; aus dem Frage-Antwort-Spiel wird Ernst, wird ‚Herauskitzeln‘, ‚Ausquetschen‘, ‚Weichmachen‘, ‚Leermachen‘, schließlich das ‚Zum-Schweigen-Bringen‘: Das ist der dramatische Vorgang des Hörspiels.“ Sprache und Wirklichkeit in ihrer Beziehung zueinander, die Vergewaltigung durch Worte, die Fragwürdigkeit von Rede und Gegenrede — das sind Themen, um die Handkes Arbeiten kreisen; lange ehe er an das Schreiben von Hörspielen dachte, wandten sich die Titel seiner sprachkunstgewerblichen Arbeiten an das Ohr: „Publikumsbeschimpfung“, „Selbstbezeichnung“, „Weissagung“.

Helmut Heißenbüttel hat in seinem Vortrag „Horoskop des Hörspiels“, den er auf der bereits erwähnten internationalen Hörspieltagung in Frankfurt hielt, als das große Musterbuch für den Übergang vom Rollenspiel zum Sprachspiel „Die letzten Tage der Menschheit“ bezeichnet. Karl Kraus aber, dem sich auch Handke verpflichtet wissen will, hat die Sprachsünden als Indiz für die Sünden der Gesellschaft diagnostiziert, hat am Verfall der Sprache den Verfall der Moral abgelesen. Er stellte dem reinen Gerede seine Sprachlehre, der Sprachunzucht seine strenge Sprachethik gegenüber. Von einer solchen Kontrapunktik kann heute die Rede nicht mehr sein. Die jungen Autoren, die in den Wortklischees, im Ausdrucks-establishment, in den Sprachschablonen und -phrasen die Konkretion eines beschädigten Bewußtseins sehen, begnügen sich mit radiophonischen Collagen und Montagen. Sie entgehen nicht immer der Gefahr, mit dem, was sie kritisieren wollen, verwechselt zu werden. Sie präsentieren „... eine Textwelt, die aus Trümmern und Requisiten willkürlich und kombinatorisch erzeugt und zugleich wieder zerstört wird: eine verkehrte Welt in Sprache. Bei einer solchen im Spiel mit der Sprache aus sprachlichen Versatzstücken zusammengebrachten Textwelt kann es natürlich nicht mehr um eine Vermittlung von Inhalten gehen...“. Diese Sätze, mit denen der Hörspielautor Reinhard Döhl „das literarische Werk Hans Arps“ charakterisiert, könnten auch für seine eigenen Arbeiten und die seiner Kollegen Wolf Wondratschek, Ludwig Harig, Franz Mon u. a. formuliert sein (selbst wenn sich der eine oder andere auf die gesellschaftskritische Zielsetzung seiner Textkombinationen beruft). Stimmstrukturen, Sprachpartituren, Satzfragmente und -abbreviaturen, klischierte Redemuster — damit sind die jüngsten Tendenzen bezeichnet, die über das Hörspiel der fünfziger Jahre, das „radiogene Spiel der objektivierten Innerlichkeit“ (Armin P. Frank), hinausführen. Eine Entwicklung nicht ohne Bedenkllichkeiten, aber ein not-

wendiger und logischer Schritt in ein Gelände, das dem akustischen Wortkunstwerk wie keiner anderen Disziplin offensteht.

In seiner Hörspiel-Analyse hat Heißenbüttel sich zum Anwalt dieses elementaren Spiels mit der Sprache gemacht: „In der Sprache selbst, und das heißt nicht in der Zersetzung oder Aufsplitterung der Sprache, sondern in den Formen der mündlichen Redegewohnheit, der Sprachklischees, der Dialogsituationen, der Replikvarianten usw., aber auch in den Möglichkeiten frei kombinatorischen Spiels mit Wörtern, werden Modelle gesucht, die ein neues, von vergrößernden Vorbedingungen freies Spiel erlauben. Sprache wird dabei, so könnte man sagen, unmittelbarer im Charakter ihrer Kommunikationsfunktion, ihrer Unbestimmtheitsrelation, ihrer signalisierenden wie ihrer zerstreudenden Wirkung, ihrer Bedeutungsspeicherung, ihrer Erinnerungsfunktion usw. und das heißt: in ihrer Materialität verwendet...“.

Um Sprache als bloßes Material geht es schließlich in jenen Fällen der Grenzerkundung und Grenzüberschreitung, die durch die Einschaltung von Computern einerseits, durch die Umwandlung der menschlichen Stimme in Musik andererseits sich ergeben haben. In dem von Karlheinz Stockhausen geleiteten Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks hat man gesprochene Texte als Rohmaterial für neuartige Klangfolgen verwendet. Man filterte und destillierte ein auf Tonband gesprochenes Gedicht so lange, bis die Sprache ihres Sinn- und Bedeutungscharakters entkleidet war, und mischte die Destillate nach musikalischen Prinzipien. Die so – von einem Musiker – gewonnenen Klangstrukturen nähern sich in erstaunlicher Weise den „Schallspiel-Studien“, die – der Literat – Paul Pörtner beim Bayerischen Rundfunk durchgeführt hat. Mit dem außerhalb Deutschlands noch gebräuchlichen Gattungsbegriff „Radio-Drama“ hat das alles nichts mehr gemein. Dem Spiel mit den „elektro-akustischen Deformationsmöglichkeiten des Schalls“ (Bernhard Rübenach) stehen Experimente gegenüber, Sprachmaterial mechanisch zu erzeugen oder von Apparaten neu strukturieren zu lassen. In einem vom Saarländischen Rundfunk und von Radio Bremen gemeinsam unternommenen Hörspiel-experiment („Der Monolog der Terry Jo“) wurde ein Computer mit Sprachelementen gefüttert und dadurch in die Lage versetzt, neuartige Textkombinationen auf künstlichem Wege herzustellen. Die Ergebnisse solcher Versuche überzeugen zunächst nur bedingt. Aber die Tatsache, daß solche Möglichkeiten bestehen und daß sie in akustischen Laboratorien erprobt werden, läßt erwarten, daß das Hörspiel auch künftig willens und in der Lage ist, auf Bewußtseinsveränderungen ebenso wie auf gesellschaftliche Umschichtungen zu reagieren und sie mit Hilfe neuartiger Techniken künstlerisch zu spiegeln.

Geisel Hörspiel?

Verteidigung eines Medienbiotops

Von Christoph Buggert

Hörfunk ohne Hörspiel – bislang war das kaum denkbar. Vom Gesetzgeber als Dienst für die Allgemeinheit errichtet und auf einen umfassenden Programmauftrag verpflichtet, bieten die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten selbstverständlich nicht nur attraktive Unterhaltung, sondern auch Informations-, Bildungs- und Kultursendungen, darunter nicht zuletzt anspruchsvolle literarische Hörspiele.

Solche Sendungen jedoch gelten als teuer. Folglich trifft sie am ehesten die Kritik jener, die die Gebührenhöhe ermitteln. Solche Sendungen gelten zudem als nicht konkurrenzfähig. Die Konkurrenz nämlich, privat organisiert, kommerziell interessiert, in den Kabelpilotprojekten bereits gestartet, setzt auf Unterhaltung mit hohen Einschaltquoten – also auf Hörfunk ohne Hörspiel. Was wird unter diesen Voraussetzungen aus dem Hörspiel?

HR-Hörspielchef Christoph Buggert weist als Betroffener engagiert, bisweilen polemisch auf drohende Gefahren hin und zeigt auf, was der Hörfunk am Hörspiel hat. Sein Plädoyer wird ergänzt durch eine Bildreportage über eine von den Kosten her ganz normale Hörspielproduktion und eine Dokumentation zur Situation des Hörspiels in der ARD.

Ein Hoch der Statistik

Statistik und Meinungsforschung, diese auf das Quantitätsprinzip heruntergekommenen Gesellschaftswissenschaften, sind der wahre Souverän unserer Zeit. Nicht große Parlamentsdebatten prägen heutzutage das politische Bewußtsein des Bürgers, vielmehr sind unsere Parlamente – in Sitzverteilung und geistiger Substanz – die nachträgliche Bestätigung zuvor eingeholter demoskopischer Befunde; keine Kandidatenliste und kein Wahlprogramm würden versuchen, die Meinungsforscher zu widerlegen. Was dabei mehr und mehr abhanden kommt, das ist der Mut zu konzeptionellem Denken. Nicht Entwurf und Innovation sind gefragt, sondern ein fürsorgliches Auszählen des Status quo. Die Krise ist auf diese Weise zwar steuerbar, aber wir finden nicht mehr aus ihr heraus.

Große Medienapparate sind das genaue Abbild der Gesellschaft, von der sie sich ernähren. Wer heute Fernseh- und Hörfunkprogramme reformieren will, der fragt

nur zaghaft nach dem statistisch unerfaßten Wunschpotential des Publikums, der fragt allenfalls nebenbei nach den frustrierten (oder vorsorglich gar nicht mehr vorhandenen?) Berufsidealen der Programmacher. Vielmehr begibt er sich schnurstracks zu den Kollegen von der Medienforschung, die sich durch ihre Viertelstundenreichweiten zu weisen Ratschlägen inspirieren lassen wie einst die Pythia von Delphi durch ihre unterirdischen Dämpfe. Neuere Reformpapiere beginnen immer seltener mit den Worten: „Vorstellbar wäre ...“, vielmehr heißt es sofort: „Statistisch ist belegt, daß ...“.

Zahlenparade

Statistisch ist belegt, und zwar in diesem ARD-Jahrbuch, daß eine einzige Hörspielminute 497 DM kostet (zum Vergleich die Minute Fernsehspiel: 7212 DM). Die Sendungen mit Spielhandlung sind in Fernsehen und Hörfunk die weitaus kosteninten-

sivsten Programmparten; mit erheblichem Abstand, nämlich mit nur 188 bzw. 178 DM pro Minute, folgen im Hörfunk die Kultur- und Familienprogramme. Es lohnt sich aber, solche Zahlen etwas genauer nachzurechnen. Die HR-Betriebsabrechnung beispielsweise errechnet für das Jahr 1984 pro Hörspielminute einen Gesamtkostensatz in Höhe von 339,12 DM – niedriger also als die oben genannte Summe. Im Jahr 1984 hat das HR-Hörspiel insgesamt 9659 Sendeminuten ausgestrahlt; dafür stand ein Honoraretat in Höhe von 1,02 Mio DM zur Verfügung. An Honorarkosten erfordert jede Hörspielminute demnach 105,60 DM; und der Anteil dieser Honorarkosten an den Gesamtkosten beläuft sich lediglich auf 31,14 Prozent. Ich verbiete mir hier das Zitat auch nur einer der zahllosen ironischen Bemerkungen, die in allen Rundfunkhäusern an der Naht zwischen Programm und Verwaltung entstehen. Feststellen läßt sich aber dies: Einsparungen am Honoraretat haben heutzutage einen relativ mageren Rationalisierungseffekt. Da die übrigen Kosten in solchen Fällen unverändert stehenbleiben, schrumpfen die Sparprozente in der Gesamtrechnung um mehr als zwei Drittel zusammen (praktisches Beispiel: 5 Prozent Ersparnis am Honoraretat erbringen nur 1,56 Prozent Ersparnis in der Gesamtrechnung). Unsere Autoren, Regisseure und Schauspieler jedoch – unverzichtbare kreative Basis aller Programmarbeit – werden von jeder Kürzung der Honorarmittel hundertprozentig getroffen.

Vergleich Fernsehspiel

Spielen wir ruhig noch ein wenig weiter mit den Zahlen. Die 9659 Sendeminuten des HR-Hörspiels verteilten sich während des Jahres 1984 auf insgesamt 222 Sendungen. Wer die Gesamteinschaltquote dieser Sendungen ermitteln will, hat nur spärliches statistisches Material zur Hand. Ich stütze mich auf die Tabellen der Elektronischen-Medien-Analyse 83/84 und lege die darin ausgedruckten Zahlen so brutal wie möglich aus. Das heißt: Wo aufgrund des

außerordentlich groben Befragungsrasters (auf 26600 Hörer in Hessen nur 1 Befragter!) eine Einschaltquote von 0,0 herauskommt, akzeptiere ich dieses Ergebnis, obwohl die Hörerpost es oft genug widerlegt und obwohl die von den Statistikern selbst eingeräumte Fehlerquote mir erlauben würde, in solchen Fällen mit je 20000 Hörern zu rechnen; auch kalkuliere ich nicht ein, daß gerade die sogenannten qualifizierten Programme bundesweit eine erhebliche Hörerzahl außerhalb des jeweiligen Sendegebietes haben (eine SWF-Studie geht bis 50 Prozent). Die bei diesem gewiß übertrieben knappen Rechenverfahren ermittelte Zahl der Einschaltungen betrug während des Jahres 1984 für das HR-Hörspiel 10,6 Millionen. Die höchsten Ergebnisse erzielten dabei die 51 Sendungen des Hörspiels am Montagabend in hr 1 mit insgesamt 3,06 Millionen und die 52 Sendungen des Kurzhörspiels am Donnerstagnachmittag in hr 1 mit insgesamt 5,7 Millionen Einschaltungen.

Und nun werfen wir nochmals einen vergleichenden Blick auf den großen Bruder Fernsehen. Besagte 10,6 Millionen Einschaltungen wurden erreicht mit einem Jahresetat, der nicht höher liegt als die Produktionskosten eines einzigen Fernsehspiels. Ein ungewöhnlich erfolgreiches Fernsehspiel erzielt heute Einschaltquoten von rund 12 Millionen – bundesweit wohl gemerkt. Verengt man, was den Vergleich gerechter macht, die Perspektive auf das hessische Sendegebiet, so bleibt auch ein ungewöhnlich erfolgreiches Fernsehspiel unter einer Million Einschaltungen. Nochmals sei es gesagt: Dieses Fernsehspiel hat Etatmittel verschlungen, mit denen das Hörspiel in Hessen jährlich zehn Millionen Einschaltungen erreicht.

So schön läßt sich spielen mit den Zahlen.

Vergleich Theater

Nicht weniger aufschlußreich ist der Blick auf eine andere hörspielnahe Disziplin. Die öffentlichen Theater im Sendegebiet des Hessischen Rundfunks erzielten in der Jah-

ressaison 83/84 im eigenen Haus eine Besucherzahl von genau 1 546 452. Bei Gastspielen kamen hinzu: 45 028. Die Zahl der Besucher in Privattheatern (inclusive Abstechervorstellungen) belief sich auf 388 579. Wenn wir die Theaterszene in Hessen voll erfassen wollen, dürfen wir die Festspiele nicht vergessen; Bad Hersfeld, Heppenheim, Wetzlar brachten es in der genannten Saison auf 81 005 Besucher. Insgesamt also stehen 2 061 064 Besucher zu Buche, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß die Zahl der Sprechtheaterbesucher sich auf knapp eine Million beläuft, die eben aufgestellte Gesamtrechnung schließt das Musik- sowie das Kinder- und Jugendtheater mit ein.

Der durchschnittliche Montagabend lockt in Hessen, Sprech- und Musiktheater wieder zusammengerechnet, rund 8250 Besucher an. Eine mehr als siebenfache Zahl schaltet, wenn man der Elektronischen-Medien-Analyse glauben darf, am gleichen Montagabend in hr 1 das Hörspiel ein, immer noch fast die zweieinhalbfache Menge bleibt der Hörspielsendung in der Regel treu. Wenn wir den Vergleich, was an sich naheliegt, auf das Sprechtheater eingrenzen, sieht es noch günstiger aus. Allein mit seinem Montagabendtermin erreicht das HR-Hörspiel jährlich eine Einschaltzahl, die über die Zahl der jährlichen Sprechtheaterbesucher in Hessen hinausgeht (gut eine Million). Wohl gemerkt: Eingerechnet werden hier nur diejenigen Hörer, die der Sendung nach dem Einschalten auch treu bleiben. Und: Das Montagabendhörspiel hatte 1984 insgesamt 51 Sendungen, die normale Theatersaison hingegen hat, bei sechs bis sieben Aufführungen pro Woche, durchschnittlich 250 Spieltage.

Und nun wieder ein Blick auf die Finanzen. Das Etatvolumen der öffentlichen Theater Hessens belief sich in der Jahres-saison 83/84 auf 190,6 Mio DM, davon wurden 22,1 Mio durch Betriebseinnahmen abgedeckt, den Rest, nämlich 168,5 Mio, haben Land und Gemeinden, in geringfügiger Menge auch private Institutionen und Anstalten des öffentlichen Rechts zugesprochen. Es ist einigermaßen spannend, diese Summen auf den einzelnen Theaterbesucher herunterzurechnen. Die hessischen

Bühnen hatten während der Saison 83/84 pro Besucher 112,68 DM aufzubringen. Die entsprechende Zahl an den Städtischen Bühnen Frankfurt: 203,78 DM. Die entsprechende Zahl pro HR-Hörspielhörer, bei Einrechnung aller indirekten Kosten: 31 Pfennig. Ohne indirekte Kosten: 10 Pfennig.

Vergleich Belletristik

Ein ebenfalls naheliegender Vergleich, der zur gedruckten Literatur, ist schon oft angestellt worden, ich fasse mich daher kurz. Im Fall eines von der Kritik positiv aufgenommenen, in mehreren Literaturbeilagen besprochenen Lyrikbandes kann es heute durchaus passieren, daß der Verkauf nach fünfhundert, sechshundert Exemplaren stillsteht. Romane, die in die zweite Auflage gehen – und die Erstauflage ist oft nicht höher als dreitausend Exemplare –, gelten bereits als Erfolg. Ein belletristischer Titel, der mehr als hunderttausend Käufer findet, ist in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur die weniger als einmal jährlich erreichte Ausnahme (die Rede ist hier von der seriösen Literatur). In der Gattung Hörspiel dagegen kann auch ein schwieriges bis experimentelles Produkt, wenn sich neben dem federführenden Sender ein, zwei Koproduzenten beteiligen, mit mehreren zehntausend Hörern rechnen. Fällt das Werk auf, etwa durch einen der Hörspielpreise, macht es also die Reise durch nahezu alle Rundfunkprogramme, wird eventuell sogar zu Wiederholungen eingeplant, dann überspringt es leicht die Zweihunderttausendengrenze.

Noch wesentlich günstiger wirkt der Zahlenvergleich, wenn man bedenkt, daß alle Hörspielredaktionen der ARD – neben ihrem Einsatz für die strikt literarischen bzw. radiophonisch konsequenten Formen – mit Vorrang bemüht sind, auch breitere, d.h. literarisch weniger geübte Hörschichten für sich zu gewinnen. Die Programmpalette reicht hier vom Kriminal- und Science-fiction-Spiel über die Radio-komödie und das sozialkritische Hörspiel bis hin zum Kinderhörspiel sowie zum

Kurzhörspiel im Tagesprogramm. In diesem populären Angebot kann mancher Titel, wenn alle Sender ihn übernehmen, auch heute noch mit einem Millionenpublikum rechnen.

„Kampf für das Hörspiel“

Zahlen haben auf kulturellem Gebiet keine letztgültige Aussagekraft. Von Franz Kafkas Band „Ein Hungerkünstler, vier Geschichten“ waren im Todesjahr des Dichters ganze 24 Exemplare verkauft, trotzdem war und ist dieser Titel einer der wichtigsten in der deutschsprachigen Literatur unseres Jahrhunderts. Dasselbe aus anderer Perspektive gesagt: Jeder Oberbürgermeister würde sich lächerlich machen, der von seinem Stadttheater verlangt, daß es ähnliche Publikumsmassen anzieht wie das Fußballstadion oder der jährliche Karnevalsumzug. Ebenso wenig wird ein Programmgewaltiger in den elektronischen Medien die von den Spielformen erzielten Einschaltquoten an denen von Sport und Unterhaltung messen dürfen. In einem Massenmedium allerdings kann er darauf bestehen, daß nicht einfach am Erwartungshorizont des Publikums vorbeiproduziert wird.

Verglichen mit anderen künstlerischen Disziplinen wie Theater oder Belletristik, so sahen wir, erzielt das Hörspiel immer noch respektable Ergebnisse. Zwar ist die publizistische Resonanz auf Ursendungen nicht mehr so lebendig wie in den großen Erfolgsjahrzehnten des Hörfunks, andererseits aber ist das Hörspiel die einzige Funkgattung, die überhaupt noch kritisch gewürdigt wird (weitere Ausnahme: die Rundfunk-Sinfonieorchester; hier jedoch reagiert die Presse auf die lokalen Konzertauftritte, nicht auf die Übertragung im Radio). Keine andere Disziplin, das Fernsehen inbegriffen, bringt der ARD bis heute so viele internationale Medienpreise ein wie das Hörspiel. Mehr und mehr entwickelt diese Funkgattung sich auch zum Ideen- und Stofflieferanten für andere Gattungen: Ohne wesentliche Textänderung werden viele Hörspiele später auf der Büh-

ne oder im Fernsehen nachproduziert. Allerhand Resonanz, allerhand Leben also. Und dennoch ist in jüngster Zeit unter Hörspielmachern eine zunehmende Verunsicherung zu spüren. Keineswegs handelt es sich dabei allein um das zweckpessimistische Lamento ängstlicher Redakteure, auch unter Autoren und kulturinteressierten Medienjournalisten geht schon das Schlagwort vom „Kampf für das Hörspiel“ um.

Was ist passiert?

Easy Listening

Ich meine, an einer Stelle, wo Sensibilität und Überempfindlichkeit, auch das probierende Durchspielen denkbarer Zukunft gewissermaßen zum Programmauftrag gehören, wird etwas deutlicher als anderswo gespürt, daß der Hörfunk heute in eine Entscheidungssituation gedrängt ist, deren Lösung noch völlig offen ist. Angesichts der Bedrohung der öffentlich-rechtlichen Medien durch Kabel und Kommerz wird im Grundsatz zwar festgehalten an dem bisherigen Programmpluralismus, stillschweigend (und oft nur halbbewußt) nehmen die Sündenfälle aber zu, die man „Abwehr durch vorwegnehmende Anpassung“ nennen muß. Man kann und sollte es ruhig brutaler sagen: Viele der Programmformen, deren rigorose (weil geschäftsorientierte) Nutzung dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk jetzt die Luft wegzudrücken droht, hat er selbst entwickelt und beim Publikum etabliert. Hörfunk als „Easy-listening-“ oder „Second-hand-Medium“, als Laufbandprogramm zum Nebenbeihören – das reicht auch in den öffentlich-rechtlichen Anstalten vielerorts als Programmphilosophie.

Dasselbe aus der Perspektive des Hörspiels gesagt: Vielleicht wird sich in Zukunft zeigen, daß konsequent kulturprägte Programme ein Fremdkörper im Medium Rundfunk sind – und schon immer waren. Man hat sie zwar geduldet, sogar großzügig gehätschelt, aber wenn es ums nackte Überleben geht, wenn sich entscheidet: Was gehört zum eisernen Bestand, was

hingegen ist notfalls verzichtbar – möglicherweise muß dann die Kultur als erstes über Bord. Das Fernsehen vor allem, aber ebenso der Hörfunk sind ja nicht zu knapp auch dies: eine gigantische Berieselungsmaschinerie, die unsere Hirnzellen nicht kritisch aktivieren, sondern zum folgenlosen Zeitvertreib verführen will. So gesehen, sind die Kulturprogramme ein Widerhaken im eigenen Fleisch. Daß der Rundfunk sich solche inneren Widersprüche bislang leisten konnte, das hat ihn interessant und lebensnah gemacht. Ob er so interessant bleibt, muß demnächst wahrscheinlich neu verhandelt werden. Zugleich damit entscheidet sich Überleben oder Sterben des Medienbiotops Hörspiel. Hilmar Hoffmann, Frankfurter Kulturdezernent, hat kürzlich, und zwar bei der Verleihung des ersten Frankfurter Hörspielpreises, diese Zwangslage des Hörspiels mit der Rolle einer Geisel verglichen. Ein treffendes Bild?

Fetisch Technik

Bei Flugzeugentführungen oder Banküberfällen, empfehlen die Polizeipsychologen, sollen in die Rolle einer Geisel gezwungene Personen versuchen, mit den Tätern zu reden. Völlig aussichtslos aber ist es, dabei bloß auf das natürliche Überlebensrecht zu verweisen. Vielmehr muß einsichtig gemacht werden, daß die Tötung einer Geisel auch dem Geiselnnehmer schadet; man soll sich, sagen die Fachleute, argumentativ in die Lage des (meist ebenso bedrängten) Gegenübers versetzen. Tun wir das also!

Nahezu alle mir bekannten Theorien des Hörspiels sind zur Verteidigung der Gattung in der jetzt entstandenen Mediensituation ungeeignet, weil sie das Hörspiel als selbständig existierende Disziplin auffassen: radiophonische Literatur, akustische Szene usw. Daß der Hörfunk insgesamt, damit automatisch auch das Hörspiel, heute in Zwänge eingebunden ist, die mit Programmziel und Programmaufgaben des Mediums überhaupt nichts zu tun haben, wird bei so schöngestiger Einengung der Perspektive übersehen. Stichwort:

Telekommunikation. Bislang noch einigermaßen getrennte Systeme wie Datenverarbeitung, Nachrichtentechnik, Kabel- und Druckmedien, Satellitentechnik, Video- und Bildschirmtext, dazu eben auch die traditionellen elektronischen Programmmedien – sie alle drohen sich in einer ungeahnten, vielleicht sogar ungewollten, zumindest für niemanden mehr steuerbaren Weise miteinander zu verknüpfen. Ein weltweit gespanntes sekundäres Nervensystem entsteht, und auch die Programmmedien, Fernsehen und Hörfunk also, sind im Sog dieser Entwicklung mehr und mehr in die Funktionale gerutscht. Ob sinnvoll oder nicht, ob bezahlbar oder nicht: Es muß mitgehalten werden bei der Verteilung der Satellitenkanäle, bei der Besetzung neuer Funkfrequenzen.

Tod der Medien durch technische Überentwicklung, Aufzehrung der Substanz durch die rein instrumentelle Innovation: Vielleicht ist die Eigendynamik dieses Prozesses für die Freiheit des Rundfunks längst gefährlicher als jeder politische Druck. Nicht die Parteien, schon gar nicht die Programmierer, sondern die technische Forschung und ihre industriellen Auftraggeber könnten die eigentlichen Machttäger einer zukünftigen Bewußtseinsindustrie sein. Schon jetzt zeichnet sich ab (machen wir mit?), was dann endgültig zu erwarten ist: Die Medien spielen nur noch ihr operatives, nicht ihr kognitives Können aus; Spannung und Reiz treten an die Stelle von Gedanke und Idee; technisch raffinierte, aber total inhaltsleere Sensationierung der Hirnzellen ersetzt den Versuch, die Medien eben auch für die Erkundung, Bewältigung und aktive Gestaltung unseres Lebens zu nutzen. In dem Maße, in dem Kupfer- und Glasfaserkabel die Funktion eines komplexen gesellschaftlichen Steuersystems übernehmen, scheint unser eigenes Nervenkostüm zu erschlaffen; man macht uns zu satten Wiederkäuern. Vielleicht ist die Zeit gar nicht mehr so fern, in der die Programmzeitschriften von Montag bis Sonntag Brot und Spiele ankündigen, das Fernsehzeitalter führt uns zurück ins alte Rom.

Es wird für die Relevanz, auch für die kulturelle Reputation des öffentlich-recht-

lichen Rundfunks entscheidend sein, wie weit er – aus der Funktionale wieder herausfindend – gegenüber solchen Zwängen auf einer Eigendefinition beharrt: Spielt das Programm nur noch seine technischen und unterhaltenden Möglichkeiten aus oder orientiert es sich weiterhin auch an ideellen, sozialen, moralischen, künstlerischen Kategorien.

Chance Radio

Es gibt im Hörfunk eine Reihe von Programmsparten, die eine sozusagen angebotene Radioeignung haben, deswegen noch etwas sorgloser an die Zukunft denken können als beispielsweise das Hörspiel. Ich beschränke mich auf Stichworte:

▷ aktuelle Information (im akustischen Medium schneller und beweglicher, daher dem Bildschirm überlegen),

▷ Musikprogramme (abgesehen von Oper und Videoclip sind alle Versuche der optischen Umsetzung von Musik unzureichend geblieben),

▷ Servicewellen,

▷ Zielgruppenprogramme (z. B. für ausländische Arbeitnehmer, Berufsgruppen, religiöse Minderheiten),

▷ Regionalisierung, Subregionalisierung, Stadtfunk.

Ich bin fest davon überzeugt, daß innerhalb der elektronischen Medien langfristig auch die Kulturprogramme nur im Hörfunk überleben können – wenn man sie überhaupt retten will. Nicht weil in dieser Sparte ebenfalls ein Minderheiteninteresse bedient wird, sondern weil Fernsehen und Kultur zunehmend zwei sich ausschließende Größen sind. Statt zeitraubender theoretischer Begründungen erstmal zwei Beobachtungen, die vielleicht mehr besagen als alle Theorie.

Erste Beobachtung. Eine nicht geringe Zahl von Autoren, die in früherer Zeit vom Hörspiel zum Fernsehen abgewandert sind, drängen neuerdings zurück zum Ausgangsmedium. Der Apparat Fernsehen, lautet die einhellige Klage, ist so schwerfällig und aufwendig geworden, daß er eine präzise künstlerische Aussage nicht mehr

zuläßt; das Prinzip Arbeitsteilung hat Ausmaße angenommen, die das Zusammenwirken der Kräfte umkehren in deren gegenseitige Aufhebung. Konkret passierter Fall: Während der Autor bei der Niederschrift einer Drehbuchszene an das Mietzimmer eines Arbeitslosen denkt, setzt der Ausstatter eine futuristische Atelierwohnung ins Studio; seine Rechtfertigung: Der Arbeitslose habe doch Innenarchitektur studiert. Das Entscheidende an dem Vorfall ist: Redaktion und Produktionsteam haben überhaupt nichts gemerkt, die alle Realität verfälschende Inszenierung hat zudem Erfolg, Einschaltquote 33 Prozent, das nachträgliche Beharren des Autors auf Authentizität wird abgetan als medienferne Mäkelei. Das Fernsehen, heißt das, baut unter dem Vorwand der Abbildung unserer Gegenwart allzu oft seine eigene Gegenwart. Mit Kunst hat solche Vereinnahmung der kreativen Aussage durch den Apparat selbstverständlich nichts mehr zu tun.

Zweite Beobachtung. Nach wie vor scheint das Hörspiel Gelegenheits- und Laienautoren zu ersten literarischen Versuchen anzuregen. Jede Hörspielabteilung wird jährlich mit etwa tausend unverlangt eingeschickten Manuskripten bedacht. Die Programmausbeute ist gleich Null, für Forschungsreisen durch das kollektive Unbewußte jedoch sind diese Texte eine wahre Fundgrube. Wollte man thematische Schwerpunkte herausfiltern, stände mit an erster Stelle wohl dies: ein tiefer Zweifel, zuweilen sogar regelrechter Haß gegenüber dem optischen Medium; Science-fiction-Spiele, die das Fernsehen als Instrument der unbegrenzten mentalen Manipulation schildern; Angst vor einer Zukunft, in der die Bildschirme uns endgültig die Freizeit wegfressen, zu Räubern und Zermürbern von Kindheit und Alter werden (Neil Postman haben alle diese Gelegenheitsautoren mit Sicherheit nie gelesen).

Bildersumpf

Kultur hat etwas zu tun mit Sprache, Bilder hingegen – es sei denn, es handelt sich um die „aus sich sprechenden“ Werke der bil-

Leistungskatalog

denden Kunst und um die bis in jedes Ausdrucksdetail durchdachten Bilder des künstlerischen Films – sind eine Entmündigung der Sprache. Die Bilder des Fernsehens, anders wäre dieses Medium gar nicht finanzierbar, sind meist so schnell ausgewählt, so beziehungslos aneinandergereiht, daß sie permanent der Erläuterung bedürfen. Fernsehen ohne Ton wäre genauso absurd wie ein Museum der bildenden Kunst mit Ton. Wer aber Bilder mithilfe der Sprache erläutern muß, der läuft ihnen hoffnungslos hinterher, weil sie unser Bewußtsein viel schneller besetzen, als der erst auszuformulierende Satz es kann. Das heißt: In Wirklichkeit hören wir den vielen Bilderläuterungen im Fernsehen gar nicht zu. Schon eine Schweißperle auf der Oberlippe des Kommentators macht es uns nahezu unmöglich, ihm inhaltlich zu folgen. Dasselbe andersherum gesagt: Einen vor dem Bundeskanzleramt vorfahrenden Mercedes halten wir, wenn er nur oft genug gezeigt worden ist, allmählich für eine politische Information. Der vergleichende, ordnende, wertende Gedanke tritt vor dem Bildschirm außer Kraft zugunsten der bloßen Oberflächenwahrnehmung.

Für die Erhaltung und Fortentwicklung von Kultur ist entscheidend, ob wir es auch in Zukunft schaffen, neben den alles überflutenden Bildern Kanäle offenzuhalten, über die Gedanke und Idee, Argument und Erörterung zum Publikum gelangen können. Die elektronischen Medien haben den traditionellen Kulturverteilern wie Buch, Theater, Vortragssaal weitgehend das Wasser abgegraben. Damit haben sie zugleich die Verpflichtung übernommen, der Kultur innerhalb der eigenen Programme hinreichend Platz einzuräumen. Die Verantwortung läßt sich nicht nach außen abschieben: Innerhalb der elektronischen Medien selbst – natürlich auch in den Kontrollgremien, die das Interesse der Gesellschaft bei der Gestaltung der Medien vertreten – wird sich entscheiden, ob wir auf eine kulturlose Zukunft zusteuern oder nicht. Und aus den genannten Gründen wird diese Frage sich vor allem im Hörfunk entscheiden.

Alles bisher Gesagte, meine ich, sind gar nicht so schnell widerlegbare Argumente für die Verteidigung des Hörspiels. Kultur im Hörfunk – neben den E-Musikprogrammen ist das zunächst einmal dies: Wiederholung und Wiederentdeckung der Tradition (Lesung); wertende Spiegelung des künstlerischen, wissenschaftlichen, kulturpolitischen Geschehens außerhalb der Rundfunkhäuser (Kritik, Kommentar, Reportage, Interview, Magazin); informierende Vermittlung neuer geistiger Strömungen (Essay, Radiovortrag, Gespräch); dokumentierende Analyse von Zeitphänomenen (Feature); didaktisches Abbild von Geschichte und Gegenwart (Schulfunk). Es bliebe jedoch bei einer vorrangig musealen Bemühung, wenn der Rundfunk nicht gleichzeitig Produzent von Primärkultur wäre (neue Musik, Hörspiel). Seine Legitimation als Beobachter und Bewerter von Kunst nähme Schaden, würde er jene künstlerische Disziplin vernachlässigen, die allein der Rundfunk ermöglichen kann, weil sie das Ausdrucksinstrumentarium eben dieses Mediums kreativ nutzt.

Vielleicht zeigt ein knapper Leistungskatalog deutlicher als eine aufwendige Theorie, um was der Hörfunk ärmer wäre, wenn es die Gattung Hörspiel nicht mehr gäbe.

▷ Das Hörspiel ist die den Rezipienten aktivierende Alternative innerhalb eines Mediums, in dem Identifikationsanreiz, emotionale Beteiligung des Publikums und Stimulation der imaginativen Fähigkeiten immer mehr abhanden kommen.

▷ Das Hörspiel ist ein Ort (relativ) ungebremster subjektiver Meinungnahme in einem Medium, in dem heute nahezu jede Meinung durch sofortiges Zitat der Gegenmeinung neutralisiert wird.

▷ Das Hörspiel ist die Spiegelung des individuellen Lebenshintergrunds in einem journalistischen Zeitklima, das sich mehr und mehr auf die genormten Biographien der Stars und Mächtigen konzentriert.

▷ Das Hörspiel ist gesellschaftlich unentbehrliche Erinnerungsarbeit, indem es

latent fortlebende Probleme immer wieder aufgreift, die von der aktuellen Information zu schnell als alte Hüte abgetan werden.

▷ Das Hörspiel bietet die Möglichkeit der Konkretisierung, der anschaulichen Präsentation komplexer und abstrakter Sachzusammenhänge.

▷ Das Hörspiel ist Trainingsstätte für neue Erfahrungs- und Bewußtseinsformen.

▷ Das Hörspiel ist Bewahrer der literari-

schen Tradition angesichts einer sich abbauenden Lesekultur.

▷ Das Hörspiel ist Forum der künstlerischen Avantgarde innerhalb der elektronischen Medien.

▷ Das Hörspiel ist Versuchslabor für neue Ausdrucksformen des Hörfunks.

Das Hörspiel ist all dies natürlich nur, wenn es seine Programmchancen optimal nutzt. Aber das ist ein anderes Thema. Und vielleicht entscheidet darüber sowieso besser der Hörer.

Der Stand des Hörspiels

Eine Dokumentation, zusammengestellt nach Angaben der Hörspielabteilungen der ARD-Rundfunkanstalten

Hörspiel – das ist mindestens Dreierlei:

▷ rein formal genommen eine Darbietungsweise des Radios, in ganz unterschiedlichen Bereichen des Programms mit ganz unterschiedlichen Intentionen eingesetzt;

▷ mit ästhetischen, „literarischen“ Ansprüchen versehen die Kunstform des Radios;

▷ eher pragmatisch-organisatorisch betrachtet eine Programmgattung des Radios, der Zuständigkeitsbereich einer bestimmten Programmabteilung.

Während der vorstehende Artikel vornehmlich die Situation des literarischen Hörspiels erörtert, wird im folgenden versucht, Organisation und Angebot des Hörspiels im weiteren Sinne zu dokumentieren. Dabei kommt exemplarisch die ganze Breite und Vielfalt zum Vorschein, die den Hörfunk der ARD dank seiner föderalen und gemeinnützigen Struktur generell, vor allem aber in seinen kulturellen Angeboten, auszeichnet. Deutlich wird zudem, daß Breite und Vielfalt nicht unkoordiniertes Nebeneinander und Unwirtschaftlichkeit bedeuten, sondern zu großen Teilen von einem sinnvollen Zusammenspiel souveräner Anstalten bzw. Redaktionen leben.

Dieses Zusammenspiel erlaubt es, bei einem jährlichen Produktionsvolumen allein der Hörspielabteilungen von über 450 Hörspielen die mehr als 1650 Sendeplätze dieser Abteilungen zu füllen, ohne daß überwiegend Wiederholungen gesendet werden müßten. Selbst eine kleine Anstalt wie RB greift nur zu rund 30 Prozent auf eigene Archivaufnahmen zurück, kann 20 Prozent der Sendeplätze mit Neuproduktionen füllen und übernimmt die restliche Programmhälfte von anderen Anstalten.

Übernahmen sind die eine wichtige Form der Zusammenarbeit, Koproduktionen die zweite. 1984 handelte es sich bei rund einem Viertel der Neuproduktionen um Koproduktionen, vorwiegend der ARD-Anstalten untereinander, zum kleinen Teil auch über die nationalen Grenzen hinweg.

Zusammenarbeit findet im Norden und Südwesten auch in Form von Programmgemeinschaften statt: zwischen den zweiten Programmen von SR, SDR und SWF, den ersten Programmen von NDR und WDR sowie zwischen NDR 1 und der Hansawelle von RB für das Niederdeutsche Hörspiel (vgl. *Übersicht der Sendeplätze auf S. 122/123*).

Von den genannten Sendeplätzen der Hörspielabteilungen entfielen 1984 rund 1440 auf die Landesrundfunkanstalten. Diese Sendeplätze wurden mit 104036 Minuten Hörspiel gefüllt. Jede Minute Hörspiel verursachte den Rundfunkanstalten Selbstkosten in Höhe von 497 DM (ohne Abspiegelung und Ausstrahlung). Die gesamten Hörspiel-Selbstkosten beliefen sich demnach auf 51,7 Mio DM.

Diese Gesamtkosten wurden und werden zu rund einem Viertel aus den Etats der Hörspielabteilungen bestritten. Die Abteilungen tragen vor allem die Aufwendungen für den Erwerb von Urheberrechten, die Honorare der Mitwirkenden, deren Fahrtkosten und Spesen sowie die Vergütungen für Wiederholungen und Übernahmen.

Darüber hinaus fallen weitere Kosten an, über die die Abteilungen zwar nicht selbst verfügen, die dem Hörspiel jedoch ganz oder teilweise zugerechnet werden. Die wichtigsten Posten in diesem Teil der Kostenrechnung sind die Gehälter und

Sozialleistungen für die festangestellten Mitarbeiter des Hörspiels, die sozialen Leistungen für die freien Mitarbeiter, Personalaufwendungen für Produktion, Produktionsplanung, Disposition und Tontechnik, Sachaufwendungen in diesen Bereichen, Aufwendungen für den Hörfunk-Sternpunkt in Frankfurt und den Programmaustausch, Abschreibungen auf Grundstücke und Gebäude sowie sonstige Gemeinkosten in den Bereichen Programm und Verwaltung.

All diese Aufwendungen sind für die Hörspielarbeit nicht minder notwendig als jene aus den Etats der Hörspielabteilungen. Auch ein Schauspielhaus muß gebaut und unterhalten werden und braucht zahlreiche feste Mitarbeiter, bevor es ein einziges Stück auf die Bühne bringen kann.

Von einem solchen Stück unterscheidet sich jedes Hörspiel nicht zuletzt dadurch, daß es nicht als einzelne „elektronische Vorstellung“ gesendet wird, sondern als Teil eines Hörfunkprogramms. Seinen Platz findet das Hörspiel, das „literarische“ zumal, heute wie ehemals größtenteils im Abendprogramm, bei den Landesrundfunkanstalten vor allem in dem der „Kulturprogramme“ (Bayern 2, hr 2, NDR 3, Bremen 2, SR 2/SDR 2/SWF 2, SFB 1, WDR 3) und in dem jener ersten Programme, die noch in der Tradition „klassischer“ Mischprogramme stehen (vgl. Übersicht).

Obwohl das Hörspiel auf solchen Plätzen immer noch Zigtausende von Hörern erreicht, ist die Resonanz auf das Hörspiel, wie auf den Hörfunk überhaupt, in der Presse gegenüber früheren Jahren spürbar geringer geworden. Jenseits der Fachkorrespondenzen „epd/Kirche und Rundfunk“ und „FUNK-Korrespondenz“ gibt es eine nennenswerte Hörspielkritik lediglich in der seriösen überregionalen Tagespresse und wenigen größeren Regionalzeitungen. Weiter relativ großes Interesse findet das Hörspiel aus Anlaß von Hörspielpreisverleihungen und auf wissenschaftlichen Fachtagungen. Gerade für Literaturwissenschaftler ist es nach wie vor ein beliebtes Objekt von Magisterarbeiten, Dissertationen und Habilitationen.

Die Rundfunkanstalten bzw. deren Hörspielabteilungen versuchen ständig,

die öffentliche Aufmerksamkeit für ihr Hörspielangebot zu erhöhen. Alle Landesrundfunkanstalten, DLF und RIAS Berlin geben regelmäßig selbständige Hörspielprogrammhefte heraus oder/und stellen ihre Hörspiele im Rahmen größerer Programmübersichten vor. In jüngerer Zeit werden zudem vielerorts Konzepte entwickelt und erprobt, Hörspiele auch aus ihrem Programmkontext und ihrem Medium herausgelöst öffentlich vorzuführen. Die folgende Aufstellung zur Situation des Hörspiels in den einzelnen Rundfunkanstalten nennt zahlreiche Beispiele dafür.

Bayerischer Rundfunk: Beim BR, der drittgrößten Landesrundfunkanstalt, ist die Zuständigkeit für Hörspiele geteilt. Die selbständige Abteilung Hörspiel betreut vornehmlich die „literarischen“ Hörspiele. Die Abteilung Unterhaltung Wort verantwortet Kriminal-, Mundart- und Schwankhörspiele sowie Familienserien, während Kinderhörspiele Sache des Kinderfunks sind.

Die Hörspielabteilung verfügte 1984 über 142 Sendeplätze, davon 48 für Kurzhörspiele. Im selben Jahr produzierte sie 22 lange und 17 kurze Hörspiele neu. Unter den insgesamt 39 Neuproduktionen befanden sich fünf Koproduktionen, darunter eine internationale, bei denen der BR federführend war. In sechs Fällen handelte es sich um Bearbeitungen von Werken aus anderen Medien, in zwei Fällen um mehrmediale Werke eines Autors. Programmakzente setzte der BR im Orwell-Jahr 1984 u. a. mit Science-fiction-Hörspielen.

Seine Halbjahresprogramme stellt er jeweils in der Münchner Autorenbuchhandlung öffentlich vor.

Die Abteilung ist gegenwärtig mit zwei Redakteuren, einer Mitarbeiterin zur Produktionsbetreuung sowie einer Ganz- und einer Halbtagsmitarbeiterin im Sekretariat besetzt. Im letzten Jahr war es ein Redakteur weniger.

Hessischer Rundfunk: Die selbständige Abteilung Hörspiel des HR, einer der mittelgroßen Anstalten, kümmert sich redaktionell um alle Spielarten des Hörspiels. Ihr angegliedert ist das Sachgebiet Produktion

Hörfunk, in dem auch andere nicht-aktuelle Wortsendungen produziert werden.

Dem HR-Hörspiel standen 1984 insgesamt 222 Sendetermine zur Verfügung. Seine Neuproduktion umfaßte 22 längere und 26 Kurzhörspiele, darunter zehn Koproduktionen unter Federführung des HR. In fünf Fällen verhalf die Redaktion einem Autor zu seinem Hörspieldebüt. Sendereihen gab es 1984 zum Stichwort Rationalisierung und zum Stichwort Prix Futura '83. Daneben wurden Reihen wie „Erzähltes Leben“, „Hörspielklassiker“ und „Kunstkopfreisen“ fortgesetzt. Jeder erste Montag im Monat galt den Genres Krimi und Science-fiction. Die Reihe „Schauplatz – Kurzhörspiel am Nachmittag“ bot zahlreiche Kurzserien. Durch Angleichung des Produktionsaufwandes an das Erwachsenhörspiel sollten dem Kinderhörspiel neue Impulse gegeben werden.

Die Reihe „Kritisch wiedergehört“ kombiniert Hörspiele mit Rahmenprogrammen. Zuweilen wird nach der Sendung der Telefonkontakt mit Hörern gesucht. Reihen wie „Laien machen Hörspiele“ bieten szenische Versuche aus dem Hörerkreis. Gelegentlich gibt es Vorführungen im Sendegebiet.

In der Abteilung sind neben dem Leiter zwei festangestellte Dramaturgen und ein „fester freier“ beschäftigt sowie zwei Sekretärinnen. In der Produktion arbeiten der Oberspielleiter, drei Regisseure, zwei Sachbearbeiter, zwei Regieassistenten und ein Aufnahmeleiter.

Norddeutscher Rundfunk: Bei der zweitgrößten Landesrundfunkanstalt, dem NDR, ist das Hörspiel eine Redaktion in der Hauptabteilung Wort. Diese betreut den größten Teil des Hörspielangebots. Nur Kinder- und Jugendfunk machen eigene Hörspiele, und die Heimatredaktion im Landesfunkhaus Schleswig-Holstein kümmert sich gemeinsam mit dem Heimatfunk von RB um die niederdeutschen Hörspiele.

1984 brachte allein die Hörspielredaktion 124 Sendungen ins Programm. Unter den insgesamt 27 Neuproduktionen des Jahres befanden sich 5 inländische Koproduktionen. Siebenmal wurden Bearbeitun-

gen von Werken aus anderen Medien produziert, dreimal kamen Autoren zu ihrem Hörspieldebüt. Einen Programmschwerpunkt bildeten 1984 u. a. fünf spanische Hörspiele, gesendet im November, der im 3. Programm als Spanien-Monat gestaltet war.

Unter dem Signum „Hörspielwerkstatt“ werden am Sonnabend gelegentlich Sendungen über Hörspiele gebracht. In Zusammenarbeit mit der Kulturbedörde veranstaltet der NDR alle drei Jahre die „Hamburger Hörspieltage“ (1986 wieder). Seit November 1984 führt er im Hamburger Programmkinno „Abaton“ alle sechs Wochen Hörspiele vor.

Die Hörspielredaktion besteht derzeit aus acht Mitarbeitern: dem Leiter, einem Regisseur, zwei Dramaturgen, einer Regie- und Redaktionsassistentin, einer Sachbearbeiterin und zwei Sekretärinnen.

Radio Bremen: Hörspiele produzieren bei Radio Bremen, der kleinsten ARD-Anstalt, vier Abteilungen: der Kinderfunk Kinderhörspiele, die Unterhaltung Krimis, der Heimatfunk niederdeutsche Hörspiele und die Hörspielabteilung alle übrigen. Letztere ist der Hauptabteilung Hörspiel und Wortproduktion zugeordnet.

Die Hörspielabteilung belegte 1984 insgesamt 106 Sendetermine. Sie produzierte 21 Hörspiele neu, davon sieben gemeinsam mit anderen ARD-Anstalten. Unter den Neuproduktionen befanden sich vier debütierender Autoren.

Neben dem Leiter, in Personalunion gleichzeitig Leiter der Hauptabteilung, sind in der Hörspielabteilung ein Dramaturg und eine Sekretärin (halbtags) angestellt. Regisseure, Assistenten und andere Mitarbeiter im Besetzungsbüro und in der Produktion gehören der übergeordneten Hauptabteilung an.

Saarländischer Rundfunk: Der SR, nur wenig größer als RB, strahlt Kinderhörspiele, Krimis, Mundarthörspiele, Kurzhörspiele und Sketche sowie „literarische“ Hörspiele aus, letztere zum Teil auf Sendeplätzen im 2. Programm, die im Wechsel mit SDR und SWF besetzt werden. Die selbständige Abteilung Hörspiel ist primär für die „literari-

Hörspiel-Sendeplätze in den Inlandsprogrammen der ARD

	Montag	Dienstag	Mittwoch	
BR	20.00 Uhr BR 1 alternierend: Hörspiel/ Hörspiel (Unterhaltung)		15.45 Uhr BR 1: Kurzhörspiel	
HR	20.30 Uhr HR 1: Hörspiel	16.40 Uhr HR 1: Kurzhörspiel		
NDR	20.15 Uhr NDR 1/RB 1: Niederdt. Hörspiel			
RB	20.15 Uhr RB 1/NDR 1: Niederdt. Hörspiel	20.15 Uhr RB 1: Hörspiel	15.15 Uhr RB 1: Kurzhörspiel	
SR	nach 10.05 Uhr SR 2/ SDR 2/SWF 2: Kinderh.	nach 10.05 Uhr SR 2/ SDR 2/SWF 2: Kinderh.		
SFB		20.30 Uhr SFB 1: Hörspiel		
SDR	nach 10.05 Uhr SDR 2/ SR 2/SWF 2: Kinderh. 21.00 Uhr SDR 1 2-wöchentl.: Krimi/ 4-wöchentl.: Science-f.	nach 10.05 Uhr SDR 2/ SR 2/SWF 2: Kinderh.		
SWF	9.15 Uhr SWF 1: Kurzh. nach 10.05 Uhr SWF 2/ SDR 2/SR 2: Kinderh. 23.05 Uhr SWF 1: Hör- spiel (Unterhaltung)	9.15 Uhr SWF 1: Kurzh. nach 10.05 Uhr SWF 2/ SDR 2/SR 2: Kinderh. 20.05 Uhr SWF 1: Hörspiel	9.15 Uhr SWF 1: Kurzh. 14.05 Uhr SWF 1: Kinderhörspiel	
WDR	20.15 Uhr WDR 1: Rhein./Westfäl. Hörspiel	21.00 Uhr WDR 3: Hörspiel		
DLF			15.05 Uhr DLF: Hörspiel	
RIAS	20.20 Uhr RIAS II: Hörspiel	20.00 Uhr RIAS I 2-wöchentl.: Krimi		

Stand: 1. Juli 1985

Donnerstag	Freitag	Sonnabend	Sonntag
20.00 Uhr BR 1: Krimi	22.08 Uhr BR 2: Hörspiel	15.05 Uhr BR 1: Hörspiel (Unterhaltung)	14.00 Uhr BR 1 (unregelmäßig): Kinderhörspiel
16.40 Uhr HR 1: Kurzhörspiel 20.30 Uhr HR 2: Hörspiel			nach 8.05 Uhr HR 3: Kurzhörspiel 14.05 Uhr HR 2 2-wöchentl.: Kinderh.
20.15 Uhr NDR 1/WDR 1: Hörspiel		17.05 Uhr NDR 3 (zu Sonderterminen): Hörspiel 20.15 Uhr NDR 3: Hörspiel	14.00 Uhr NDR 3 (unregelmäßig): Kinderhörspiel 20.07 Uhr NDR 2 4-wöchentl.: Krimi
20.15 Uhr RB 1 2-wöchentl.: Krimi			14.00 Uhr RB 1: Kinderhörspiel 17.00 Uhr RB 2: Hörspiel
nach 10.05 Uhr SR 2/ SDR 2/SWF 2: Kinderh. 20.30 Uhr SR 2/SDR 2/ SWF 2: Hörspiel	nach 10.05 Uhr SR 2/ SDR 2/SWF 2: Kinderh.	16.00 Uhr SR 3: Mundart-Hörspiel 22.15 Uhr SR 2: Krimi	9.30 Uhr SR 1: Kurzhörspiel 9.30 Uhr SR 2: 4-wöchentl.: Kinderh. 15.05 Uhr SR 2: Hörspiel
16.20 Uhr SFB 1/SFB 3: Kurzhörspiel		20.30 Uhr SFB 1: Hörspiel	8.30 Uhr SFB 2: Kinderh. 17.00 Uhr SFB 3 4 mal 4 Sonntage: Hörspiel 21.05 Uhr SFB 2 2-wöchentl.: Krimi
nach 10.05 Uhr SDR 2/ SR 2/SWF 2: Kinderh. 20.30 Uhr SDR 2/SR 2/ SWF 2: Hörspiel	nach 10.05 Uhr SDR 2/ SR 2/SWF 2: Kinderh.		13.10 Uhr SDR 1 4-wöchentl.: Mundart-H. 14.00 Uhr SDR2 unregelm.: Kinderh. 17.00 Uhr SDR2: Hörspiel
9.15 Uhr SWF 1: Kurzh. nach 10.05 Uhr SWF 2/ SDR 2/SR 2: Kinderh. 20.30 Uhr SWF 2/SDR 2/ SR 2: Hörspiel	9.15 Uhr SWF 1: Kurzh. nach 10.05 Uhr SWF 2/ SDR 2/SR 2: Kinderh. 14.05 Uhr SWF 1: Kinderhörspiel	20.30 Uhr SWF 2 4-wöchentl.: Hörspiel	13.10 Uhr SWF1 (Bad.-W.) 2-wöchentl.: Mundart-Hörspiel 16.05 Uhr SWF 1: Kurzh. 21.00 Uhr SWF 1: Krimi
20.15 Uhr WDR 1/NDR 1: Hörspiel		11.05 Uhr WDR 3: Krimi 19.20 Uhr WDR 1 4-wöchentl.: Hörspiel 22.05 Uhr WDR 2: Kurzhörspiel	nach 13.30 Uhr WDR 1 2-wöchentl.: Kinderh. 17.00 Uhr WDR 3: Hörspiel
	23.10 Uhr DLF: Krimi	20.15 Uhr DLF: Hörspiel	
	20.00 Uhr RIAS I 2-wöchentl.: Hörspiel (Unterhaltung)	21.55 Uhr RIAS II 2-wöchentl.: Hörspiel	14.35 Uhr RIAS II 2-wöchentl.: Krimi 16.00 Uhr RIAS II 2-wöchentl.: Hörspiel (Unterhaltung)

schen“ Angebote zuständig, während die übrigen Hörspiele vom Kinderfunk bzw. von der Hauptabteilung Unterhaltung verantwortet werden.

Im vergangenen Jahr brachte allein die Hörspielabteilung 77 Hörspiele zur Sendung. Im gleichen Zeitraum verzeichnete sie 19 Eigen- und zwei Koproduktionen, darunter eine Bearbeitung eines Werks aus einem anderen Medium, drei mehr-mediale Werke und drei Hörspielerstlinge von Nachwuchsautoren. Mit verschiedenen Reihen, u. a. zum „Hörspiel der 50er Jahre“, zu den Themen „Junge Leute“, „Zweierbeziehungen“ und „Östliche Nachbarn“ konturierte die Abteilung ihr Programmangebot.

Jedes Jahr berichtet der SR über den Nationalen und den Internationalen Wettbewerb der Tonbandamateure, gelegentlich sendet er auch Essays über die Hörspielkultur bestimmter Länder. Die Hörspielabteilung beteiligt sich mit „Hörspielboutiquen“ an „SR-Treffs“, öffentlichen Veranstaltungen des Rundfunks in saarländischen Städten, und stellt ihre Produktionen vor Schulklassen zur Diskussion.

All diese Aktivitäten bewältigt die Abteilung mit drei festangestellten Mitarbeitern: dem Abteilungsleiter, einem Ersten Dramaturgen und einer Sekretärin.

Sender Freies Berlin: Beim SFB, finanziell gesehen in etwa doppelt so groß wie der SR, gehören sämtliche Hörspiele, abgesehen von denen des Kinderfunks, zum Aufgabenbereich der Abteilung Hörspiel.

Die Abteilung brachte es 1984 auf ein Sendevolumen von 195 Hörspielen. Das Produktionsvolumen betrug 36 Hörspiele, darunter 16 Koproduktionen mit anderen ARD-Anstalten und eine mit einem ausländischen Partner. Der Schwerpunkt im Programm war die Reihe „30 Autorinnen im Hörspiel“, die von April bis Juli 1984 lief. Das SFB-Hörspiel beteiligt sich an öffentlichen Veranstaltungen wie den „Berliner Hörspieltagen“.

Zur Hörspielabteilung zählen neben Oberspielleiter und Chef dramaturg, die sich jährlich in der Leitung der Abteilung ablösen, zwei Redakteure und drei weitere

Mitarbeiter für das Besetzungsbüro bzw. zur Programmassistenz.

Süddeutscher Rundfunk: Die Hörspielredaktion des SDR, neben HR und SWF eine der mittelgroßen Landesrundfunkanstalten, ist mit „literarischen“ Hörspielen und Kinderhörspielen befaßt. Eigene Hörspiele produzieren und senden daneben der Kinderfunk (didaktische Kinderhörspiele), die Unterhaltung (Krimi und Mundarthörspiele) und die Wissenschaftsredaktion des Studios Heidelberg-Mannheim (Science-fiction-Stücke).

Einen der regelmäßigen Sendetermine im 2. Programm teilt sich die Hörspielredaktion mit den Hörspielabteilungen der Partneranstalten SR und SWF. Das Angebot für die Hörer aller drei Anstalten ist damit breiter als es in den jeweiligen Einzelzahlen gesendeter Hörspiele zum Ausdruck kommt. 1984 füllte die SDR-Hörspielredaktion 79 Termine in eigener Verantwortung, 27 davon mit neuen Eigenproduktionen bzw. Koproduktionen (neun nationale, zwei internationale), bei denen die Redaktion federführend war. Für 16 der Neuproduktionen wurden Werke aus anderen Medien umgearbeitet, so zum Beispiel „Rebeccas Töchter“ von Dylan Thomas, ursprünglich ein Filmszenarium, posthum als Roman veröffentlicht. Akzente im Angebot setzte der SDR im Rahmen einer umfassenden Hörspiel-Retrospektive mit zwölf Hörspielen von Günter Eich (Oktober 1984–September 1985). Fortgesetzt wurden die „Hörspiele für Kinder von acht bis achtzig“.

Gegenwärtig gehören der Redaktion drei Dramaturgen und eine Sekretärin an. Hinzuzuzählen sind in der Produktion der Oberspielleiter, ein Regieassistent und zwei Sachbearbeiterinnen im Besetzungsbüro.

Südwestfunk: Beim SWF, der größten unter den mittleren Landesrundfunkanstalten, ist die Hörspielabteilung für alle Gattungen abgesehen von Kinder- und Mundarthörspielen zuständig. Für letztere zeichnen die Landesstudios in Freiburg und Tübingen verantwortlich. Auch beim SWF ist selbstverständlich auf die Zusammen-

arbeit im 2. Programm mit SR und SDR hinzuweisen.

1984 belegte die Hörspielabteilung allein 198 Sendetermine. Sie produzierte 54 Hörspiele neu und gestaltete vier Soireen. Unter den Neuproduktionen befanden sich sieben Koproduktionen mit anderen ARD-Anstalten, 16 Bearbeitungen von Werken aus anderen Medien und vier Produktionen von Werken debütierender Autoren. Gemeinsam mit dem SDR setzte der SWF die Retrospektive „Radio-Collagen“ fort. Weitere Reihen galten Themen wie Rüstung und Umweltzerstörung, Ländern wie Chile und USA.

Sendungen über das Hörspiel sind beim SWF die Soireen „Pioniere der Radiokunst“ sowie die Beiträge der Reihe „Radio anderswo“. Hörspiel-Uraufführungen werden zum Teil als öffentliche Veranstaltungen inszeniert. Daneben gibt es eine Hörspielwerkstatt, und auch bei den Donaueschinger Musiktagen ist das Hörspiel vertreten, vor allem mit der Verleihung des Karl-Sczuka-Preises.

Die Hörspielabteilung beschäftigt neun feste Mitarbeiter: neben dem Leiter und dem Chefdramaturgen einen weiteren Dramaturgen, einen Musikdramaturgen, eine Redaktionsassistentin, zwei Sekretärinnen und zwei Aufnahmeleiter.

Westdeutscher Rundfunk: Die Hörspielabteilung des WDR, der größten Landesrundfunkanstalt, ist eng verbunden mit der Abteilung Produktion Wort und praktisch verantwortlich für alle Hörspiele, ausgenommen die von Schul- und Kinderfunk, die allerdings auch von der Schwesterabteilung produziert werden. Die breite Zuständigkeit vom „literarischen“ über das Mundart- bis zum Unterhaltungshörspiel erklärt in gewissem Maße die hohe Produktions- und Sendeleistung der Abteilung.

1984 kamen 288 Hörspiele zur Ausstrahlung. Neu produziert wurden 141 Titel, darunter 27 Koproduktionen innerhalb der ARD und elf im internationalen Rahmen. Zu verzeichnen waren unter diesen Neuproduktionen 22 Bearbeitungen von Werken aus anderen Medien und 16 Produktionen von solchen debütierender Autoren. Acht der Titel waren mehr-mediale

Werke des jeweiligen Autors. Auch beim WDR bildeten Stücke zum Orwell-Jahr 1984 einen Programmschwerpunkt, unter den weiteren galt einer dem Hörspiel in den USA.

Im „WDR 3-Hörspiel-Studio“ gibt es große featureartige Sendungen über Hörspiele. Die Hörspiele dieser „Studios“ werden auch ansonsten mit einem erläuternden Rahmenprogramm versehen. Neben Einzelveranstaltungen führt der WDR zwei größere Veranstaltungsreihen durch, bei denen Hörspiele präsentiert und diskutiert werden: die Reihe „Die Hörspielgalerie“ (bis zu 50 Termine pro Jahr in verschiedenen Städten Nordrhein-Westfalens) und die Reihe „Sprachspiele – Hörspiele“ (1984 in der Alten Oper, Frankfurt am Main, bzw. im Gutenberg-Museum, Mainz, zwölf Termine).

Der Mitarbeiterstab der WDR-Hörspielabteilung umfaßt derzeit: den Leiter, in Personalunion auch Chef der übergeordneten Hauptabteilung, vier Dramaturgen/innen sowie einen Dramaturgen, der gleichzeitig für die Produktion Wort arbeitet, drei Dialekt-Redakteure, von denen zwei gleichzeitig Regisseure der Produktion Wort sind, sowie fünf Sachbearbeiterinnen/Sekretärinnen und eine Redaktionsassistentin.

Deutschlandfunk: Der DLF als Anstalt des Bundesrechts strahlt nur ein deutschsprachiges Inlandsprogramm aus, dies allerdings bundesweit und auch in die DDR. Die Situation des Hörspiels in dieser Anstalt ist daher mit der in den Landesrundfunkanstalten nicht in allem vergleichbar.

Immerhin konnte die für sämtliche Hörspiele zuständige Hörspielabteilung des Hauses 1984 in dem einen Programm 155 Stücke unterbringen und vier Neuproduktionen fertigstellen, darunter drei Koproduktionen. In einem Fall wurde ein mehrmediales Werk produziert, in einem anderen ein Werk eines debütierenden Autors.

Grundsätzlich versucht das DLF-Hörspiel, das deutschsprachige Hörspielgeschehen widerzuspiegeln. Dazu dienen u. a. ständige Reihen wie „Hörspiel in der DDR“, „Aus dem Hörspielrepertoire“ oder „Hörspiel des Monats“.

Die Hörspielabteilung ist besetzt mit einem Redakteur, einer Sekretärin und einer Sachbearbeiterin.

RIAS Berlin: Auch RIAS Berlin mit seinen beiden Programmen, die für Berlin, die DDR und die Bundesrepublik gedacht sind, ist den Landesrundfunkanstalten nicht voll vergleichbar, sondern eher dem DLF. Die Hörspielabteilung der Anstalt befaßt sich nahezu ausschließlich mit „literarischen“ Hörspielen. Unterhaltende Stücke, Krimis und Serien kommen von der Unterhaltungsabteilung.

69 Hörspiele, darunter ein Viertel, konnte die Hörspielabteilung 1984 zur Ausstrahlung bringen. Von den 21 Neuproduktionen des Jahres waren 6 Koproduktionen, bei denen RIAS Berlin die Federführung hatte. Einmal wurde ein Werk aus einem anderen Medium bearbeitet, zweimal ein mehr-mediales Werk produziert. Fünf Autoren gaben mit RIAS-Produktionen ihr Hörspiel-Debüt. Gerade darin kam das ständige Bemühen der Abteilung um die Förderung junger, neuer Autoren zum Ausdruck.

Jeden ersten Montag im Monat steht die Veranstaltungsreihe „Hörspiel in Studio 11“ auf dem Terminkalender, bei der neue, noch nicht gesendete Produktionen zur Diskussion gestellt werden.

Die Hörspielabteilung bestand bislang aus dem Hörspielleiter und einem Dramaturgen. Nach Pensionierung des Leiters ist die Situation unklar.

Deutsche Welle: Völlig anders als bei den Landesrundfunkanstalten, beim DLF und RIAS Berlin ist die Situation des Hörspiels bei der DW als reiner Auslandsrundfunk-

anstalt. Bei der DW gibt es keine eigene Hörspielabteilung. Zwei Mitarbeiter der Kulturredaktion des Deutschen Programms kümmern sich neben ihrer übrigen redaktionellen Arbeit um die Hörspiele des Hauses.

1984 kamen im Deutschen Programm der DW zwölf 30-Minuten-Hörspiele und zehn Kurz-Hörspiele von jeweils zehn Minuten Dauer zur Sendung. Die Kurzhörspiele wurden sämtlich neuproduziert, die längeren zur Hälfte. Drei der Halbstundenstücke waren Wiederholungen, die restlichen drei Übernahmen von anderen ARD-Anstalten.

Wegen der technischen Bedingungen der Kurzwellenübertragung sendet die DW keine experimentellen Hörspiele, sondern nur klare Dialog-Hörspiele, und zwar vom Krimi bis zum Autoren-Hörspiel. Inhaltlich folgt das Angebot dem generellen Programmauftrag der Anstalt, ein umfassendes Bild des (kulturellen) Lebens in Deutschland zu vermitteln. Es kommen ausschließlich deutschsprachige Autoren zu Wort.

Bei der letzten Hörerbefragung zum Kulturprogramm der DW 1983 hat sich ein Fünftel der Befragten als regelmäßige Hörspielhörer zu erkennen gegeben. Weitere 30 Prozent gaben an, gelegentlich DW-Hörspiele zu hören. Über 40 Prozent aller Befragten äußerten sich zufrieden oder gar sehr zufrieden über das Angebot.

Die Halbstunden-Hörspiele der DW haben insofern einen festen Sendeplatz, als sie jeweils mittwochs einmal im Monat ins Programm genommen werden. Die Kurzhörspiele haben ihren Platz alle fünf Wochen am Sonntag im Rahmen eines Magazins.

Radiokunst in zwei Genres

Hörspiel und Feature in der ARD

Von Christoph Lindenmeyer

In neuer Aufbruchstimmung zeigen sich heute Hörspiel und künstlerisches Feature in den Radioprogrammen der ARD. Beide Genres weisen in ihren Produktionen, aber auch in neuen Programm-initiativen und Marktstrategien eine Vielfalt und eine öffentliche Präsenz auf, um die der deutsche Rundfunk im Ausland beneidet wird. Allein das Hörspielangebot hat sich seit Mitte der 70er Jahre mit inzwischen 2783 Sendestunden pro Jahr verdoppelt. Hörspiel und Feature stoßen bei Presse und Publikum auf ein wachsendes Interesse, vor allem dort, wo künstlerisch und thematisch neue Wege beschritten werden. Das programmatische und konzeptionelle Spektrum beider Genres in der ARD erläutert Christoph Lindenmeyer, Hörspielchef im BR.

Zugegeben: Es hat einige Jahre gedauert, bis sich das neue (alte) Selbstbewußtsein der Hörspiel- und Feature-Redaktionen öffentlich zurückgemeldet hat, nach dem Aufbruch des einstigen Dampfradios in neue Kurzformat-Welten, »durchhörbare« Weltenprofile und Channel-Identity-Reformen. Gerne von internen und externen Kritikern des Rückzugs in den Elfenbeinturm bezichtigt – finanziell zwar noch potent, aber öffentlich nur in Maßen präsent –, kämpften beide Gattungen noch vor zehn Jahren mehr um ihr Image als um ihr eigentliches Programm. Eine Unfähigkeit zur Veränderung, das Festhalten an aufwendigen Produktionsstandards und eine Ignoranz gegenüber modernen Redaktions- und Kulturmanagement-Methoden wurden Hörspiel und Feature (fälschlicherweise) ebenso gerne nachgesagt wie ein angebliches Verharren in ästhetischen Hinterstübchen und weltvergessenen Redaktionen. Auf den (Höhe-) Punkt brachte solches Murren eine Agentur, indem sie flugs das Etikett des »Dümpelgenres« erfand, das fortan zäh wie ein Kaugummi dem Image der Radiokunstproduktionen anhaftete, egal, ob ihr Sendeplatz Massenwellen oder Programmen für qualifizierte, wechselnde Minderheiten zugeordnet war.

Was geschrieben wurde, muß deshalb nicht richtig sein. Richtig ist, daß die künstlerischen Radioproduktionen im Hörfunk der ARD bei internationalen Wettbewerben in den Kategorien »fiction« und »documentary« zur Weltspitze zählen. Bei nationalen Wettbewerben und Medienpreisen ist die herausragende Qualität von Hörspiel und Feature ohnehin unbestritten. Beide Genres sind über ihre eigentlichen Programmbeiträge hinaus bemerkenswert präsent: in einer Vielzahl öffentlicher Veranstaltungen, mit konsequent betriebener Sekundärverwertung des Programms über Audio-Cassette und Compact-Disc, bei Hörer- und Autorenwettbewerben sowie Ausstellungen. Dies alles nicht von allen Redaktionen in vergleichba-

rem Umfang und nicht alles überall – aber alles zusammen in der Summe eine Erfahrung, die belegt: Die künstlerischen Programme im Hörfunk der ARD gestalten ganz wesentlich das Profil des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in einer Situation verschärfter Konkurrenz mit.

Dabei ist der Anteil etwa des Hörspiels am gesamten Radioangebot der Landesrundfunkanstalten auf einen Stand von 0,6 Prozent zurückgegangen; statistisch keine Überraschung, weil trotz der Zunahme der Sendeminuten für künstlerische Programme neue Wellen für Zielgruppen und Spartenprogramme entstanden sind, die das Gesamtbild der Programmanteile verändert haben.

Hilfreiche Partner

Hörspiel und Feature zählen heute zu jenen Programmen, die in der Tagespresse wieder rezensiert werden. Selbst Nachrichtenmagazine wie »Focus« und »Spiegel« berichten inzwischen über herausragende Radiokunstergebnisse. Insbesondere über CD und Audio-Cassette erfolgt inzwischen ein gewichtiger Beitrag der Öffentlichkeitsarbeit für die Radiokunstprogramme. Die Erfahrungen des BR-Hörspiels belegen, daß einzelne Hörspielproduktionen über die CD selbst von der internationalen Presse wahrgenommen

werden: »Radio Inferno« (Foto links), ein Hörspiel in 24 Gesängen (von Andreas Ammer und FM Einheit), wurde im ArtForum New York auf Rang 1 der »top-ten-Liste« des Rockkritikers Greil Marcus plaziert; der Pressepiegel der Rezensionen hat inzwischen den Umfang einer Broschüre.

Keineswegs als uneigennütziger Mäzen von Hörspiel und Feature, sondern nach umfangreichen Marktanalysen auf dem deutschsprachigen Markt sowie in den USA und England hat der HörVerlag, ein Konsortium führender literarischer Verlage, die erste Staffel seiner – internationalem Format entsprechenden – Audiobook-Reihe aufgelegt. Experten halten langfristig ein Umsatzvolumen von 100 Mio DM auf diesem Markt in Deutschland nicht für utopisch.

Mit jährlich 30000 DM unterstützt die ARD den wichtigsten deutschen Hörspielpreis, den Hörspielpreis der Kriegsblinden, der seit kurzem neben dem Bund der Kriegsblinden e. V. in der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen einen – vor allem auch in der Autorenförderung – sehr aktiven Träger hinzugewonnen hat. Die Deutsche Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt am Main ist Träger der Jury »Hörspiel des Monats« und »Hörspiel des Jahres«; die beste deutsche Jahresproduktion wird in öffentlichen Veranstaltungen präsentiert. Die Berliner Akademie der Künste lädt alljährlich im Winter zur »Woche des Hörspiels«, dem größten deutschen Autoren- und Produzententreffen, bei dem ebenfalls die jeweils beste Produktion mit dem Preis einer Publikumsjury ausgezeichnet wird. Der Lions-Club Frankfurt-Metropole hat zur Unterstützung der Hörspielarbeit seinen renommierten Frankfurter Hörspielpreis in zwei Abteilungen geschaffen: einem Preis für das Gesamthörspielwerk eines Autors und einem Förderpreis für junge Autoren. Der Karl-Szuka-Preis des SWF ist ausgewiesen als Förderpreis für Radiokunst; Feature und Hörspiel können sich um die internationalen Prädikate des Prix Futura und des Prix Italia bewerben; auch hier finden die



Präsentationen öffentlich statt. Diese und andere Wettbewerbe sind stets von der kritischen Auseinandersetzung über die künstlerische Weiterentwicklung der Hörspiel- und Featureproduktionen bestimmt.

Zukunftsorientierte Produktionstechnik

Noch nie in der Geschichte des Rundfunks, die in Deutschland vor 70 Jahren mit dem Start regelmäßiger Hörfunkprogramme begann, wurde so viel in künstlerische Produktionen investiert wie heute: in Programmleistungen und in Technik. Das digitale Hörspielstudio des SWF (Friedrich-Bischoff-Studio) zählt zu den modernsten seiner Art in Europa. Andere Rundfunkanstalten wie beispielsweise der BR rüsten ihre mit analoger Technik ausgestatteten Produktionsstudios um. Es werden Millionen investiert, um die bisherige Spitzenposition der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten als Produzenten anspruchsvoller Radiokunstproduktionen auch in der Zukunft zu behaupten. Hörspielabteilungen wie die des SDR bieten über ein sogenanntes RadioNet ihren Hörern Interaktionsmöglichkeiten (im Krimi) an. Der BR öffnete in einem Live-Hörspielprojekt von Hartmut Geerken sein Programm für eine weltweite Beteiligung an der Gestaltung der Sendung »hexenring« über Satelliten-Telefonschaltungen. Die interkontinentalen Klangbrücken des WDR in Projekten mit Bill Fontana sind längst eine sich fortschreibende Legende des Kölner Studios für Akustische Kunst.

Nicht anders als das Hörspiel hat auch das Feature einen maßgeblichen Anteil an der Entwicklung der Aufnahme- und Produktionstechnik des heutigen Rundfunks, ganz unabhängig von der redaktionellen Auffassung, ob Technik bereits eine eigenständige ästhetische Relevanz hat – der SFB etikettiert »digitale Radiokunst« – oder ob der Technik ausschließlich eine »dienende Funktion« zuerkannt wird. Im Feature sind vor allem die Autorinnen und Autoren die eigentlichen »Radiopioniere«, die herkömmliche Aufnahmeverfahren bedarfsorientiert weiterentwickeln. Viele Auszeichnungen gel-



SWF und MDR produzierten »Sofies Welt« nach dem Roman von Jostein Gaarder

ten deshalb nicht nur Thema, Stoff und Darstellung, sondern auch der radiophonen Qualität solcher Produktionen. Eine besondere Rolle spielt sie etwa bei dem international ausgelobten spanischen Premios Ondas, der zuletzt dem Hörspiel »Stealth Fighter« von Alfred Behrens (HR) zuerkannt und zuvor auch für einige deutsche Featureproduktionen verliehen wurde.

Weil das Investitionsvolumen der ARD-Anstalten begrenzt ist, haben die künstlerisch produzierenden Programmabteilungen längst von der Vorstellung Abschied genommen, nur im eigenen Haus könne produziert werden, was im Programm gesendet wird. Rund vierzehn Produktionswochen des BR-Hörspiels beispielsweise werden pro Jahr in hoch spezialisierte Musikstudios verlagert; die Wort- und Musikmischung erfolgt dann wieder häufig im eigenen Haus. Kontrovers stellt sich die Diskussion darüber dar, ob ähnlich wie im Fernsehen auch Hörfunkproduktionen stärker als bisher »nach außen« vergeben werden sollen. Dagegen spricht die Erfahrung, daß jeder Abbau von Know-how für das an künstlerischen Produktionen beteiligte Personal unwiederbringlich verloren geht. Hörspiel und Feature als ureigene Genres des 70jährigen Rundfunks widersetzen sich deshalb nahezu einmütig dem Fehlschluß, auch mit solchen »schlanken« Produktionsmodellen könnten in ihrem Bereich Qualität und Quantität beibehalten werden.

Wo immer Feature- oder Hörspielprogramme nationale und internationale Auszeichnungen erhalten, stammen sie vor allem aus Häusern, in denen Programmabteilung und Produktion eng und kontinuierlich zusammenarbeiten. Kunst im Radio ist kein Serien- und Massenprodukt, das an beliebigen Orten hergestellt werden kann. Sie wird sich aber auch in direkter Konkurrenz mit den Tonträgermedien behaupten, wenn sich die Produktionstechnik für künstlerische Programme nicht von Programmauftrag und -leistung der Redaktionen und Dramaturgien entfernt.

Vielfalt statt Beliebigkeit

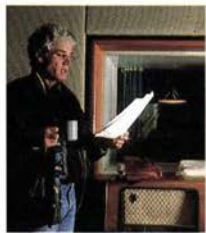
Die Vielfalt des deutschsprachigen Hörspiels, aber auch seiner internationalen Programmaktivitäten, zeigt sich in der Summe von jährlich etwa 700 neuen Produktionen: Kürzestformen und kurze Hörspiele finden sich in der Programmbilanz der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ebenso wie große Sendereihen, Live-Hörspiel-Veranstaltungen, Hör-Feste, Klangspaziergänge und NachtRadio-Hörstücke. Nicht minder

vielfältig präsentiert sich das Kinderhörspiel, das allerdings nur dem Namen nach an sogenannte Kaufhaus-Cassetten erinnert, deren Realisation mit der deutschen Hörspielkunst für die Zielgruppe der Kinder überhaupt nichts zu tun hat. (Nicht in jeder Audio-Cassette mit der Aufschrift »Kinderhörspiel« ist auch Kinderhörspiel drin.) Einige Beispiele aus der Gesamtaktivität sollen zeigen, woran Hörspielabteilungen und Featureredaktionen in der ARD heute arbeiten.

J.R.R. Tolkiens »Der Herr der Ringe«, 1992 von SWF und WDR produziert, gibt es inzwischen auch als Audio-Cassette und auf CD

Die Hörspielabteilung des BR setzt in ihrer Dramaturgie neben erzählenden Hörspielen einen Schwerpunkt auf musikalische Produktionen und offene Sendeformen. Sie präsentiert kontinuierlich hörspielästhetische und rundfunkhistorische Begleitsendungen. Das live im Bayerischen Staatsschauspiel/Marstall aufgeführte Hörspiel »Apocalypse live« von Andreas Ammer und FM Einheit – 1995 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet – wurde wegen der starken Publikumsnachfrage wiederholt und in mehreren anderen Städten gezeigt, u.a. im Rahmenprogramm ZEITFLUSS FESTIVAL der Salzburger Festspiele. Das schon erwähnte interaktive Live-Hörspiel »hexenring« von Hartmut Geerken mit Famaoudou Don Moye wurde mit dem Karl-Szuka-Preis ausgezeichnet. Die Produktion »Verwandlungen« nach der Novelle von Richard Huelsenbeck erhielt das Prädikat »Hörspiel des Jahres«. Neben »Apocalypse live« erschienen mehrere BR-Produktionen bei verschiedenen europäischen Labels auf CD.

Der HR hat nach seiner – mit Koproduzenten realisierten – Hörspielfassung von Walter Kempowskis »Stalingrad« am 7.5.1995 einen Radiotag zum Ende des 2. Weltkriegs unter der Regie von Walter Adler realisiert: »Der Krieg geht zu Ende«, eine »Chronik für Stimmen Januar bis Mai 1945« aus über 3000 Familiennachlässen, die Kempowski gesammelt hat und für die Fortschreibung seines Echolot-Projekts auswertet. Die positive Reaktion bei Publikum und Presse war ermutigend; Hörer riefen bis in die Nachtstunden beim HR an. Auch bei den koproduzierenden Sendern BR, NDR und SWF war das Echo auf den jeweils acht- bis 12stündigen Hörspieltag beachtlich. Dieser Radiotag zählt zu den größten Hörspielprojekten der Rundfunkgeschichte, 211 Sprecherinnen und Sprecher beteiligten sich an der Produktion als Mitwirkende. Das großformatige Hörspiel von Kempowski und Adler erscheint in der Audiobook-Edition des HörVerlags auf CD und Audio-Cassette.



Der MDR suchte zum fünften Jahrestag der deutschen Einheit Entwürfe, Manuskripte und Tonaufnahmen – gemeinsam mit den Featureabteilungen von SFB und ORB – zur Frage »Wie klingt Deutschland nach fünf Jahren Einheit« in einem Wettbewerb für den Radionachwuchs: »east side – west side«. Sein Rundfunkrat hat, indem einige seiner Mitglieder auf die Erhöhung ihrer Aufwandsentschädigungen verzichteten, ein Preisgeld von 15000 DM für seinen 1994 eingerichteten, bundesweit beachteten Kinderhörspielpreis gestiftet: Sendungen sollen gefördert werden, die sich in besonderer Weise für die Wahrung der Menschenrechte engagieren und die sich vornehmlich an Kinder und Jugendliche wenden. 1995 setzt die Abteilung Künstlerisches Wort des MDR auf große Radiokunstproduktionen: von Karl Valentin bis hin zu Theodor Fontane. Günter Eich sind 14 Hörspielabende gewidmet.

Hörspiel, »Lesezeiten«, Kinderhörspiele und Unterhaltungsproduktionen im MDR sind auch ein Beispiel dafür, wie vor allem in den Rundfunkanstalten der neuen Bundesländer die Eigenständigkeit ostdeutscher Literatur in den Radiokunstproduktionen der Gegenwart fortgeschrieben wird.

Das Hörspiel im NDR feierte inzwischen das zehnjährige Jubiläum seiner öffentlichen Hörspielpräsentationen im Hamburger Abaton-Kino im Rahmen eines großen Hörspielfestes. Schwerpunkte der dramaturgischen Arbeit waren auch der internationale Wettbewerb »creatiön radiophonique 1995« mit Radio France, dem Studio »La Muse en Circuit« u. a., eine Krimi-Reihe zum 20. Todestag des Autors Per Wahlöö sowie die mehrteiligen Audio-art-Reihen »Die Expansion des Buchstabens« und »Die Expansion des Klangs«.

1994 hat der ORB 20 Hörspielproduktionen als Ur- und Erstsendungen ausgestrahlt. Das Profil der Eigenproduktionen wurde durch Stücke bestimmt, die sich in unterschiedlichen Genres mit den Problemen der Gegenwart auseinandersetzen. Am 1. ORB-

Am interaktiven Live-Hörspielprojekt »hexenring« von Hartmut Geerken konnten sich mittels Satelliten-Telefon-schaltungen Hörer in aller Welt beteiligen



Hörspielwettbewerb (1993) beteiligten sich 128 Autorinnen und Autoren. Das Thema des 2. Wettbewerbs lautete: »Soll ich meines Bruders Hüter sein?« Weitere Produktionen widmen sich den Veränderungen im osteuropäischen Raum. Seit Mai 1995 präsentiert der ORB in der HörBAR (Kulturhaus Potsdam) eigene Hörspiel- und Featureproduktionen. In Zusammenarbeit mit der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen werden künftig auch Produktionen anderer deutscher Rundfunkanstalten öffentlich präsentiert.

Die Abteilung Hörspiel/Produktion von RB meldet sich im Nachmittagsprogramm »Art und Weise« (Slogan: AUWEIA) an fünf Terminen mit literarischen oder themenorientierten sowie regelmäßig auch dem Science-fiction- und Horrorgenre entstammenden Produktionen; der Schwerpunkt im literarischen Programm gilt dem deutschen Gegenwartshörspiel vor allem jüngerer Autorinnen und Autoren. Hörspielbearbeitungen großer Stoffe, Hörstücke aus der Rundfunkgeschichte und internationale Produktionen sind auf dem eigentlichen Hörspieltermin am Sonntag – im Rahmen der mit der Kulturabteilung entwickelten vierstündigen »Radiozeit für Literatur« unter dem Titel »KRANICH 15/19« – ebenso zu hören wie sogenannte Fremd- oder Autorenproduktionen, die außerhalb des Senders entstanden sind.

Der SR hat in seinen Hörspielproduktionen eine völlig eigenständige dramaturgische Handschrift entwickelt, vor allem durch seine erfolgreichen deutsch-französischen Produktionen, aber auch durch Programmschwerpunkte über England, Irland und Finnland. Aktionen wie »Der Riese schläft nur – Klangspaziergang durch die Völklinger Hütte«, der Heidelberger Konzeptkünstler und Klangarchäologe Samuel J. Fleiner rekonstruierte die Lautsphäre der seit 1986 stillgelegten Hütte, kennzeichnen seine



Manfred Krug im MDR-Hörspiel »Frauentags Ende oder die Rückkehr nach Ubliduh«

öffentlichen Veranstaltungen ebenso wie »Hörperspektiven«, eine bewährte Präsentationsreihe eigener Produktionen in einer Saarbrücker Kneipe.

Die Hörspielabteilung im SFB, inzwischen um die bewährten Sendereihen »Passagen«, ein Radiofeuilleton, und »Ohrenbär«, ein literarisches Kinderprogramm, erweitert, setzt – in Zusammenarbeit mit MDR und HR – im populären Programm Berlin 888 auf neue Krimi-Termine, in SFB3 und in SFB4 Multi-Kulti auf Radiokunstproduktionen internationalen Zuschnitts und auf eine Zusammenarbeit mit dem Berliner »Haus der Kulturen«. Hörspiel und Feature im SFB engagieren sich vor allem für eine gezielte Nachwuchsförderung, die Hörspielabteilung z. T. in

Partnerschaft mit dem Stipendienprogramm des Berliner Senats für junge Hörspielautoren. Viel beachtete Schwerpunkte bildeten »Live-Hörfeste« und im literarischen Hörspielprogramm »Die große Berliner Inszenierung«. Am »Live-Event« des »Horizontal Radio« im alten Straßenbahndepot Moabit nahm die Hörspielabteilung mit einer 12stündigen Klanginstallation von Martin Daske teil, an der insgesamt 27 Radiokünstler aus aller Welt mitwirkten.

Der SDR in seiner Bandbreite zwischen Krimi/Phantastik, literarischem Hörspiel, Kinderhörspiel und Kurzhörspiel pflegt in »ungebrochener Form« die literarische Variante von Radioprogrammen, die sich gegen verflachende Tendenzen heutiger Medienanbieter behaupten wollen. Dennoch ist auch hier eine Innovation mitzuteilen: »Code-name Larissa« heißt die erste deutsche interaktive Krimiserie, deren dramaturgische Entwicklung im »Radio-Net« von SDR und SWF von Hörern abgerufen werden kann; sie können sich per PC an der Weiterentwicklung von Tathergang und Tatabklärung beteiligen. Schon in der Startphase registrierte die Stuttgarter Redaktion 80 »Mails« im Netz. Die Hörspieltermine der Stuttgarter Dramaturgie sind auf drei Wellen verteilt. Die Programmgestaltung im Gemeinschaftsprogramm S2Kultur erfolgt in Zusammenarbeit mit dem SWF.

An insgesamt 260 Sendeterminen pro Jahr – darunter solchen für das Kriminalhörspiel und die »Spielzeit« in S2Kultur, ein für radio-phonie Projekte offener Sendetermin – strahlt der SWF jährlich rund 80 Ursendungen aus. Ein wichtiger Akzent liegt dabei auf dem erzählenden bzw. literarischen Hörspiel nach Texten von George Tabori, Urs Widmer, Christian Geissler, Gerhard Köpf, Wilhelm Genazino, Gisela Wysocki u. a.

Zu den großen Publikumserfolgen, die bis in die deutsche Boulevard- und Magazinpresse hinein Beachtung fanden, zählen Hörspielreihen wie »Sofies Welt«, »Der Herr der Ringe«, die zweite Staffel der Serie »Per Anhalter ins All« (meist in Koproduktion mit anderen Rundfunkanstalten). Auch

beim SWF sind öffentliche Veranstaltungen mit Publikum durchaus die Regel. »Der Herr der Ringe« und »Sofies Welt« erscheinen als CD/AC im HörVerlag.

Der WDR produziert in den Gattungen Hörspiel, Feature, Unterhaltungshörspiel (plus Krimi) und Studio für Akustische Kunst unbezweifelbar das umfangreichste Programm in der ARD. Die Bandbreite ist gewaltig: Von der sechsteiligen Folge »JEZZ ABBA FESTE« aus der Ruhrgebietsredaktion über die mehrteilige Folge »Harun und das Meer der Geschichten« von Salman Rushdie reicht die Programmpalette bis zu Radiorealisationen von deutschen Autorinnen und Autoren der Gegenwart in beeindruckender Anzahl. Zum erfolgreichen Unternehmenskonzept gehört auch, an Tankstellen Kriminalhörspiele auf Audio-Cassetten anzubieten (Gesamtauflage: 250 000 Exemplare). Die Hörspiel-Galerie des WDR, seit Jahren eine ständige Veranstaltungsreihe, ist nicht weniger erwähnenswert als die bürgernahe Präsentation von Hörspielen in der Region (»Hörspiel vor Ort«) oder das internationale Engagement vor allem für die Literatur in der »Dritten Welt«, aber auch in Island. Vor allem durch seine Network- und Koproduktions-Aktivitäten jenseits der Grenzen ist der WDR heute nicht nur in der Europäischen Rundfunkunion einer der wichtigsten Partner internationaler Radiokunst-Produktionen der Gegenwart.

Daß sein Hörspiel und sein Feature auch im »Nachradio« präsent sind, zeigt die Potenz dieser Programmarbeit über Zielgruppenprogramme hinaus. In der Hörspielreihe »Ohr zum Film«, einem multimedialen Projekt, zeigte der WDR selbstbewußt seine Offenheit für andere Medien, zugleich aber auch die Unverwechselbarkeit des eigenständigen Genres Hörspiel. Eine Live-Hörspiel-Matinée fand am Pfingstmontag 1995 vor 700 Gästen statt.

Seit Januar 1995 sind im DeutschlandRadio Berlin Hörspiel und künstlerisches Feature unter einem Dach; die jährliche Neuproduktion: 25 Hörspiele, 12 Krimis und 25 künstle-

rische Features. Radio aus Berlin heißt für diesen Sender: täglich ein Hörspiel oder ein Feature im Programm. Neue Texte aus Ost und West stammen u. a. von Oliver Bukowski, Stefan Schütz, Tankred Dorst, Lothar Trolle und Christoph Hein. Im Juni veranstaltete DeutschlandRadio Berlin ein Live-Hörspielkonzert nach dem Text »Dialog der Architekten« von Matthias Wittekind. Zum 50. Jahrestag der Beendigung des 2. Weltkriegs wurden mehrere Hörspiele und Features produziert. Weitere Produktionen: ein dreiteiliges Hörspiel nach dem Roman »Deutschstunde« von Siegfried Lenz, eine siebenenteilige Reihe »1001 Nacht« und die Radiofassung des vieldiskutierten Buchs des Autisten Birger Sellin »Ich will kein Imnich mehr sein«. Der Deutschlandfunk, das Kölner Programm des DeutschlandRadios, setzt seine Tradition fort, seinem Publikum herausragende deutsche und internationale Radiokunstproduktionen vorzustellen.

Die meisten Hörspielabteilungen der ARD bieten ihre Halbjahresprogramme auch in Programmheften an. Die Nachfrage nach diesen informativen »Hörspiel-Katalogen« ist in den letzten Jahren erheblich gestiegen. Die Programmhefte garantieren auch die Präsenz der Radiokunstprogramme in den Medien und bei wissenschaftlichen Einrichtungen, die solche Informationen archivieren. Ähnliche Programmübersichten gibt es auch von einigen Featureabteilungen. Das

Aufnahmen zu der dreiteiligen akustischen Fassung der isländischen »Saga vom weisen Njal«, die unter dem Titel »Der Baum des Haders« in der WDR-Reihe »Spielraum« lief



Deutsche Rundfunkarchiv veröffentlicht zudem Jahresübersichten über die Neuproduktionen der Hörspielabteilungen.

Kunststück Feature

Wolfgang Bauernfeind, Nachfolger des langjährigen SFB-Featurechefs Peter Leonhard Braun, hat im Berliner »Tagesspiegel« seine Programmierung so beschrieben: »Der öffentlich-rechtliche Rundfunk braucht Planungssicherheit. Wir stellen ja nicht ›Ex- und-Hopp-Ware‹ her, sondern Kulturprogramme, die Zeit brauchen. Wir sind Autoren und Regisseure verpflichtet, die sich ihren Lebensunterhalt im Funk verdienen, hier spielen wir auch eine Mäzenatenrolle, von der die gesamte Kulturszene in Deutschland profitiert. In 40 Jahren ist ein Stück Kultur gewachsen, das täglicher Pflege bedarf, kostbar, aber auch leicht verletzbar ist durch unüberlegte Eingriffe in den Rundfunkorganismus.«

Die Berliner Featureabteilung gehört seit Jahren zu den meistausgezeichneten Radioredaktionen in Deutschland. Mit ORB und MDR in Kooperation verbunden, kommt das Berliner Feature auf mehr als 45 Neuproduktionen pro Jahr, meist in digitaler Technik. Internationale Zusammenarbeit ist so selbstverständlich wie eine konsequente Förderung junger Autoren und Regisseure. Die Veranstaltungsreihe »Feature im Dom« ist in Berlin inzwischen ein Begriff.

Die künstlerischen und politischen Featureproduktionen aus der ARD weisen eine gewaltige Bandbreite auf: »Klassiker des Reihörbilds« präsentiert der BR unter dem Titel »Ausflüge ins Unvertraute« in seiner literarischen Sommerrevue. Weitere Projekte sind eine »Nachkriegsgeschichte in Originaltönen« und »Das Tribunal – Der erste Nürnberger Prozess in Originaldokumenten«. Das Feature im Deutschlandfunk versteht sich als dezidiert »politisches« Feature; entscheidender Maßstab für Programmplanung und Produktion ist in Köln die gesellschaftliche Relevanz eines Themas. Im Spannungsfeld zwischen zeitgeschichtlicher

Dokumentation und sensibler Beobachtung unserer Wirklichkeit entstand auch das Projekt »Auf der Schattenseite des Jahrhunderts – Zeitgeschichte im Porträt«, das aus immer neuer Perspektive »Geschichte von unten« erzählt. Das Feature im HR arbeitet nach der Devise »Der Stoff bestimmt die Form«; die Formen umfassen klassische Reportageelemente, Enthüllungs- und »Betroffenheits«-Features.

Angestrebt wird in

radiophoner Detailarbeit eine vertiefende Information.

Auf ein besonderes Interesse bei ihren Hörerinnen und Hörern stieß die Sendereihe »osteuropäische Konturen« des ORB: Radiodokumentationen über die Slowakei, Litauen, das stalinistische Ungarn. Ähnliches Interesse fand das Projekt, den Abzug der russischen Truppen aus Ostdeutschland und die Entschädigungs- bzw. Rückgabeproblematik von Häusern und Grundstücken in zeitgeschichtlichen Featuresendungen zu dokumentieren.

Jeden Dienstag präsentiert der WDR in der Stunde vor Mitternacht (»Nachradio«) in Radio Eins Live »das andere Hörstück«: Akustische Pfade durch den Urwald der neuen Unübersichtlichkeit, Montagen und Collagen, Klänge und Botschaften aus dem Grenzbereich zwischen Kitsch und Kunst: »Was hat Katzenfutterreklame mit unserem Sexualleben zu tun?« oder »Kann man das

SFB 3 Mittwoch, 22.30 Uhr	18.	Bäse, Büfte, Primatzenen Hören und Tönen der Gesangs- schöpfung Abgehort von Ekkehard Kühn
SFB 3 Samstag, 9.00 Uhr	5.6	Geld Ein Dorf in Thüringen sucht nach dem Auffindung Von Thomas Barthel
SFB 3 Sonntag, 15.05 Uhr	6.0	52 Jahre Hiroshima Gäbe es eine Operation ... Eine Reise nach Japan und eine Sendung über die Bomben und die Erinnerung Von Margi Mosge
SFB 3 Mittwoch, 22.30 Uhr	9.0	Georg Diller Auf der Suche nach der unmöglichen Bruderschaft Eine Lebensgeschichte von Michael Traubitz
SFB 3 Mittwoch, 9.00 Uhr	12.6	Stalinus-Reiter Schnitzwege in Amerika Von Christoph Fischer und Dirk Rastke
SFB 3 Sonntag, 15.05 Uhr	13.0	Geographisch sind wir im Kreis gefallen Eine deutsche Familien-Odissee Von Rainer Schwanitz
SFB 3 Mittwoch, 22.30 Uhr	16.0	In einer Zelle von zwei mal draußeläng Die Strafverfahren und ein Tordard gerät – die Aufnahmen einer Woche Zusammengefasst von Hilger Jäckel und Ulf Kähler
SFB 3 Samstag, 9.00 Uhr	18.0	Flirt der Dämonen Eine chemische Übermittlung von Botschaften Von Karlheinz Kuhn
SFB 3 Sonntag, 15.05 Uhr	20.0	Leumant Guest in der DDR Die Debatte über Jahre des Schriftstellers Ansgar Brönner Von Barbara Brönner
SFB 3 Mittwoch, 22.30 Uhr	23.0	Das Testament Die Testament des Pjotr Swirid Von Manu Drogan
SFB 3 Samstag, 9.00 Uhr	26.0	Ich verkaufe Ihnen alles! Propagandawer in Deutschland Von Walter Brun
SFB 3 Sonntag, 15.05 Uhr	21.0	Die Zeit brante von beiden Enden auf mein selbsterlöses Ich Leben und Schicksal des Franz Werfel von Wolfgang Rieder
SFB 3 Mittwoch, 22.30 Uhr	35.0	La Silla ist ein Trauma für den menschlichen Varsand Beobachtungen und Gedächtnis- protokolle über das Leben der Welt Von Friedrich Schöner-Gesert

Bewußtsein des 21. Jahrhunderts im Supermarkt kaufen?«. Die Redaktion weiß:

»Nachts ruft der Dschungel lauter.«

Die hier genannten Beispiele bilden nur eine kleine Themen- und Stoffauswahl der Featureproduktion in der ARD. Fast alle Featureabteilungen haben Produktionen zum 100jährigen Bestehen des Mediums Kino in ihren Programmen angeboten: eine Vielfalt in durchaus regionaler Prägung.

Nicht anders als das Hörspiel war – vor allem seit der Einführung des privat-kommerziellen Rundfunks in Deutschland – auch das künstlerische Feature wegen seines beträchtlichen Aufwands umstritten. Der mehrfach international ausgezeichnete Featureautor Dieter Mayer-Simeth meinte in einem Plädoyer für »Subjektivität und Sorgfalt« dazu: »Aus der Leseranlyse von Tageszeitungen ist bekannt, daß Lokales, Polizeibericht, Klatsch, Sport – möglichst in kleine Formen zerteilt – vom Leser besonders geschätzt werden. Daraus den Schluß zu ziehen, die klassische Seite Drei in den Zeitungen abschaffen zu wollen, hieße, das Erfolgsrezept von ›Tango‹ nachzuahmen, jener Info-Illustrierten, die 1995 Schiffbruch erlitt.«

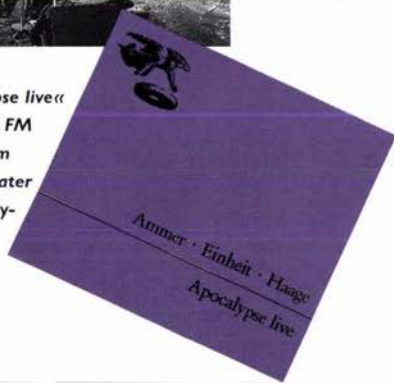
Zuschriften, Telefonate, die Reaktion bei öffentlichen Veranstaltungen, Pressekritiken und auch Medienpreise beweisen, daß die in den einzelnen Rundfunkanstalten durchaus unterschiedlich konzipierten Featureprogramme eine hohe Reputation haben und auch das Image der Sender wesentlich mitprägen: Der Programmauftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten – Unterhaltung, Bildung und Information – wird im Feature mit Höchstleistungen künstlerischer Produktionen des modernen Rundfunks erfüllt.

Perspektiven

Hörspiel und Feature in Deutschland sind keineswegs die letzten Waberungen eines langsam verlöschenden Radioverständnisses. Kulturmanagement, Marketing, Merchandising, Öffentlichkeitsarbeit, Koproduktion und Kooperation sind für die zuständigen Redaktionen in der täglichen Programmarbeit längst zu gängigen Begriffen geworden. Daß der öffentlich-rechtliche Rundfunk sein unverwechselbares Qualitätsprofil behält, ist auch Hörspiel und künstlerischem Feature zu verdanken. Beide Genres präsentieren in ihren Sendungen, was der moderne Rundfunk an Radiokunst hervorzu- bringen vermag, aber auch, was die besten Autoren, Regisseure und Komponisten an den öffentlich-rechtlichen Rundfunk (wieder) bindet: Die Chance für intelligente Wortprogramme in einem Rundfunk, der sich nicht selbst durch mißverständene Programmformat-Eingrenzungen die Luft abschnürt, und die Eigenständigkeit eines Mediums, das sich neben dem Fernsehen behaupten kann.



Das Hörspiel »Apocalypse live«
von Andreas Ammer und FM
Einheit wurde vom BR im
Münchner Marstall-Theater
aufgezeichnet und in Bay-
ern 2 Wort gesendet



Hörspiel-Sendeplätze

	MONTAG	DIENSTAG	MITTWOCH
BR	20.05 Bayern 2: Hörspiel		16.05 Bayern 2: Hörspiel
HR	20.05 hr1: Hörspiel	16.30 hr1: Kurzhörspiel	21.00 hr2: Hörspiel
MDR	20.00 MDRKULTUR: Klassiker (zweiwöchentl.)	22.35 MDRKULTUR: Hörspiel	
NDR			20.15 NDR3: Hörspiel
ORB			
RB	16.05 Radio Bremen 2: Kurzhörspiel	16.05 Radio Bremen 2: Kurzhörspiel 21.00 Radio Bremen 2: Hörspiel	16.05 Radio Bremen 2: Kurzhörspiel
SR	20.04 SR3: Mundarthörspiel (unregelm.)	22.30 SR 2 KulturRadio: Hörspiel (vierwöchentl.)	
SFB		20.00 SFB3: Hörspiel	
SDR	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit 21.00/21.05 SDR1: Krimi, Phantastik	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit ca. 21.15 SDR3: Kurzhörspiel	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit
SWF	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit
WDR	15.00 WDR 4: Kinderhörspl. 15.00 WDR 5: Hörspiel/ Studio Akustische Kunst (neunmal jährl.)	14.00 WDR 5: Kinderhörspl. 21.00 WDR 3: Studio Akusti- sche Kunst/Hörspl.(neunmal jährl.) 23.00 WDR 1: Hörspiel (zweiwöchentl.)	15.00 WDR 5: Hörspiel
DLR/DLF	18.35 DLR: Krimi	20.10 DLR/DLF: Hörspiel	18.35 DLR: Hörspiel

Zusätzlich bieten fast alle Programme Sondertermine an. Stand: Oktober 1995

DONNERSTAG	FREITAG	SAMSTAG	SONNTAG
20.05 Bayern 2: Krimi	22.05 Bayern 2: Hörspiel	21.07 Bayern 1: Hörspiel (zweiwöchentl. und jeden 5. Samstag)	14.00 Bayern 2: Kinderhörspiel 15.06 Bayern 2: Klassiker
16.30 hr1: Kurzhörspiel		20.05 hr 2: Klassiker (unregelm.)	8.05 hr 2: Kinderhörspiel (zweiwöchentl.) 22.05 hr 2: Krimi
	15.00 MDR KULTUR: Kinderhörspiel	22.05 MDR KULTUR: Komödie (zweiwöchentl.)	8.05 MDR KULTUR: Kinderhörspiel (unregelm.) 22.05 MDR KULTUR: Krimi
	20.15 NDR 3: Hörspiel (zu Sonderterminen)	17.05 NDR 4: Krimi 21.05 NDR 4: Niederdeut- sches Hörspiel (zwei- wöchentl.)	14.05 NDR 4: Kinderhörspiel (unregelm.) 21.05 NDR 4: Hörspiel
		20.05 Radio Brandenburg: Hörspiel (3mal monatl.)	20.05 Radio Brandenburg: Hörspiel
16.05 Radio Bremen 2: Serie		17.05 Radio Bremen 2: Kinderhörspiel (unregelm.) 21.00 Radio Bremen 2: Niederdeutsches Hörspiel (zweiwöchentl.)	8.05 Radio Bremen 2: Kinderhörspiel 17.05 Radio Bremen 2: Hörspiel
			15.04 SR 2 KulturRadio: Hörspiel
23.00 SFB 4: Digitale Radio- kunst*		22.00 SFB 3: Hörspiel	22.00 BERLIN 888: Krimi
14.05 S 2 Kultur: Spielzeit 21.00 S 2 Kultur: Hörspiel	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit	13.05 SDR 1: Mundarthörspiel 16.00 S 2 Kultur: Hörspiel
14.05 S 2 Kultur: Spielzeit 21.00 S 2 Kultur: Hörspiel 21.05 SWF 1: Mundarthörsp.	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit	14.05 S 2 Kultur: Spielzeit	16.00 S 2 Kultur: Hörspiel 21.05 SWF 1: Krimi
23.00 WDR 1: Krimi	15.00 WDR 5: Rhein./Westfäl./ Ruhrgebiets-Hörspiel	11.05 WDR 5: Krimi	13.05 WDR 5: Jugendhörsp. (feiertags) 14.00 WDR 5: Kinderhörsp. (vierwöchentl., auch feier- tags) 16.00 WDR 3: Hörspiel (auch feiertags)
	00.05 DLR: Hörspiel	20.05 DLR/DLF: Hörspiel 00.05 DLR/DLF: Krimi	00.05 DLR: Hörspiel 13.35 DLR: Kinderhörsp. (auch an Feiertagen) 18.35 DLR: Hörspiel

* Ab November um 21.15 auf SFB 3

Zwischen »Hörfunk« und »Hybridisierung«

Hörspiel im medialen und
künstlerischen Kontext

Von Herbert Kapfer

Das Hörspiel ist eine künstlerische Sonderform für Minderheiten innerhalb des auf Aktualität, Unterhaltung und Information orientierten Massenmediums Hörfunk. Es ist die originäre Kulturleistung des Radios.«

Das Zitat stammt aus Metzlers Lexikon »Medientheorie Medienwissenschaft«, Stuttgart 2002. Der Beitrag steht zwischen den Stichwörtern »Hörfunk« und »Hybridisierung« und enthält eine ganze Reihe definitorischer Aussagen, z. B.: »Das Hörspiel setzt auf den bewusst einschaltenden Hörer.«

Dass es sich nicht um eine historische, sondern um eine aktuelle Darstellung handelt, wird einige Zeilen weiter deutlich: »Die nur noch funkeigene Radiokunst ist das Hörspiel längst nicht mehr. Hörspiele werden inzwischen in Theatern, Kulturinstitutionen oder Schlössern (ur)aufgeführt, mitgeschnitten und sogar (auch per Internet) live gesendet (...) Das

Das Hörspiel, nach wie vor die Königsdisziplin des Radios, wird von der ARD und dem DeutschlandRadio auch in Zeiten knapper Kassen gepflegt. Allein eine Anstalt wie der BR bietet pro Halbjahr rund 150 Hörspiele an: Eigen- und Koproduktionen, Übernahmen und, beispielsweise in Retrospektiven, natürlich auch Wiederholungen. Jährlich werden insgesamt mehr als 600 Neuproduktionen fertig gestellt, vom Kinderhörspiel bis zur Klangcollage, von der Literaturadaption bis zur Pop-Oper. Nicht nur in den Kulturprogrammen, sondern auch auf Jugendwellen wie Eins Live, in öffentlichen Veranstaltungen und als Hörbuch finden diese Angebote ein interessiertes Publikum.

Herbert Kapfer, Leiter der Abteilung Hörspiel und Medienkunst im BR, zur aktuellen Entwicklung.

Hörspiel ist vielfach ein Element (und Etikett) der (abgestimmten) multimedialen Verwertung (Buch, Bühne, Film, CD-ROM) geworden.«

Im Kulturgeschehen

Tatsächlich ist es dem Genre Hörspiel gelungen, verstärkt in die öffentliche Wahrnehmung zurückzukehren und die Produzentenrolle des öffentlich-rechtlichen Rundfunks adäquat herauszustellen. Radio- und audiokünstlerische Formen präsentieren sich viel beachtet im kulturellen Kontext. Seien es öffentliche Veranstaltungen oder Festivals, seien es Buch- und Katalogpublikationen oder Magazine – Hörspiel ist »in«.

Die »location« muss übrigens nicht unbedingt ein Schloss sein (hohe Räume, hallige Atmosphäre), die Hörspiel-Party kann genauso gut im Club (niedrige Decken, trockener Sound) oder »unterm Sternenhimmel« stattfinden. Die Erfolge verschiedenster Hörspiel- und Medienkunst-Events stehen in krassem Gegen-

satz zur partiell fundamentalistisch geführten medienkritischen Debatte um die generelle Existenz von Zuhörprogrammen. Diese Veranstaltungen belegen ebenso wie die Erfolge auf dem Hörbuchmarkt, wie intensiv radiokünstlerische Produktionen die Zielgruppe der »neuen Kulturorientierten« ansprechen und aktivieren können.

— Kultur als flow

Was für Kultur und Kulturprogramme allgemein gilt, kann über Hörspiel im Besonderen wie auch über Radioprogramme generell gesagt werden: Vernetzung und Offenheit schützen vor Bedeutungsverlust und Marginalisierung. Kultur entsteht durch Vernetzung. Kultur ist flow. Was die aktuellen Radioprogramme der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten ihrem Selbstverständnis entsprechend leisten – die Hörerschaft ständig und kompetent auf dem Laufenden zu halten –, diesen Anspruch versuchen auch künstlerische Programme einzulösen: Der Stand der Dinge, der »state of the art«, die aktuelle ästhetische Entwicklung ist Gegenstand der Repräsentation. So verstanden sind

Das »Hörspielkino unterm Sternenhimmel« des RBB lockte im August 2004 mit Henning Mankells »Die Rückkehr des Tanzlehrers« 1350 Besucher in den Barockgarten von Schloss Charlottenburg.



Hörspielprogramm-Macher der Innovation und der Aufgabe, Neugier zu erwecken, geradezu verpflichtet. »Ich komponiere, um das zu hören, was ich noch nie gehört habe«, wie es bei John Cage heißt.

— Innovation und Akzeptanz

Dieser Aspekt ist aber nicht der einzige: Es geht nicht nur um Offenheit gegenüber künstlerischen Neuerungen, um das Unerhörte und Noch-nie-Gehörte, sondern mindestens ebenso stark um Offenheit für die Wünsche und Interessen der Hörerschaft. Der direkte Kontakt zum Publikum ist dabei genauso wichtig wie die Erkenntnisse der Medienforschung oder die konkrete Zielgruppenbestimmung.

»Was sollen wir überhaupt senden« – mit dieser Frage betitelte Helmut Heißenbüttel eines seiner Hörspiele, das Fragen zum Programmauftrag und zur Ästhetik reflektierte. Eine Antwort darauf könnte sein: Ein Hörspielprogramm soll sich zwischen optimaler Akzeptanz und vorbehaltloser Innovation bewegen können.

Das Genre Hörspiel entfaltet sich in den öffentlich-rechtlichen Kultur- und einigen Jugendprogrammen in einem weiten Feld von Kategorien bzw. Sub-Genres: Literarische Hörspiele, Originalhörspiele, Krimis, Sprachspiele, radiophone Klangcollagen, Pop-Opern, audiovisuelle Produktionen und Live-Performances. Ästhetisch-technologisch und medial verknüpft scheinen die Genres Hörspiel, Klangkunst und Medienkunst in einer gemeinsamen Kategorie aufzugehen. Übergeordnete Fragen zur fortschreitenden Konvergenz der Medien bleiben an dieser Stelle ebenso ausgeklammert wie die Grundsatzdebatte um Formatradio versus Einschaltprogramm.

— Vom Sendespiel zur Medienkunst

Die Gattung Hörspiel ist fast so alt wie der Rundfunk selbst und die einzige originäre Kunstform, die aus diesem Medium hervorging. Ihre Anfänge liegen in live inszenierten Studiospektakeln, so genannten Sendespielen. In den Pioniertagen des Rundfunks, zwischen 1925 und 1930, setzten sich zahlreiche bedeutende Autoren, Regisseure, Dramaturgen und Programmgestalter mit den Mitteln und Möglichkeiten des damals neuen Mediums auseinander. Spurenelemente dieser historischen Medienutopien zeigen sich in aktuellen Publi-



kationen zur elektronischen Medienkunst, die beispielsweise einen Bogen von Brechts Radiotheorie zu interaktiven künstlerischen Konzeptionen und Modellen der 1990er Jahre spannen.

Die gegenwärtig in allen Künsten verstärkte wahrzunehmende Tendenz zur Grenzüberschreitung und Auflösung separater Kunstformen lässt sich auch im Genre Hörspiel nachweisen. Die Begriffe Klangkunst und Medienkunst finden teilweise synonyme Verwendung. Klangkunst wird als Kunst zwischen den Künsten, als Intermedia-Kunst par excellence definiert. Der Begriff ist allerdings seines per se übergreifenden und interdisziplinären Anspruchs wegen durchaus unscharf. Ähnliches gilt für den Terminus der Medienkunst, der, häufig mit den Prädikaten »digital« oder »elektronisch« kombiniert, im Zusammenhang mit visuellen interaktiven bzw. telematischen Kunstwerken gebraucht wird. Der englische Begriff »sound art« fasst alle möglichen Spielarten von Kunst mit Klängen zusammen, die sich mit anderen Medien und Materialien kombinieren. Musik, Kunst, Theater, Film, Video und Performance sind die Gattungen, aus deren Synthese klangkünstlerische Projekte realisiert werden. Der Klang selbst ist plastisches Material. Entsprechend zielen Klangskulpturen und Klanginstallationen, die auf Festivals, in Museen und im öffentlichen Raum präsentiert werden, häufig primär auf die Hörbarmachung von Materialklängen ab. Die Ganzheitlichkeit der Wahrnehmung gilt als Voraussetzung für die Klangkunst, wie sie schon bei Richard Wagners Idee des Gesamtwerks zum Ausdruck kam.

— Autonomie und Audiohyperspace

Die technischen und technologischen Entwicklungen seit den 1980er Jahren forcierten audio-künstlerische Prozesse abseits und unabhängig vom Medium Rundfunk: Hörstücke erschienen

Hörspiel als Studioproduktion (v. o. n. u.):

Felix Eitner in »Crusaders – Kreuzfahrer von heute«, zehnteilige Hörspielfassung nach Stefan Heim vom MDR

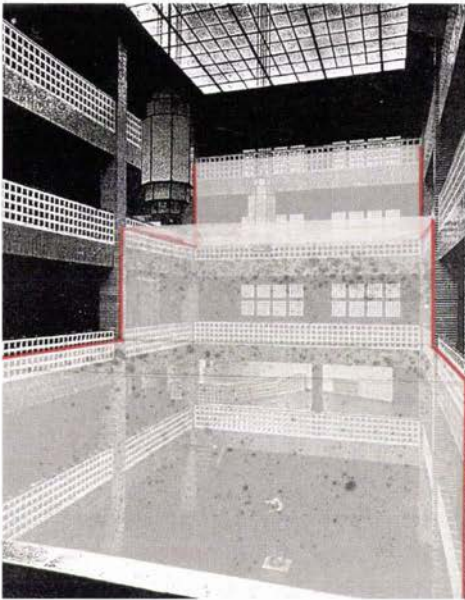
Laura Maire als Holly Short in »Artemis Fowl«, Zweiteiler vom SWR nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Eoin Colfer

Toningenieur Peter Kainz bei der Produktion von Filip Sovagovics »Cigla« für den NDR

Peter Nielsen bei der Produktion von »Septembertgewitter« nach dem gleichnamigen Roman von Friedo Lampe für Radio Bremen

auf Schallplatten und Audiokassetten, Audio-künstler begannen, in eigenen Studios Produktionen zu realisieren. Die Etablierung des Internets löste für die privaten Produzenten grundsätzlich das technologische Problem der Übertragung und öffentlichen Verbreitung. Der Computer als Medium ermöglicht nicht nur die autonome künstlerische Produktion, sondern auch ihre »Sendung« im Web.

Für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk bedeutet diese Entwicklung einerseits den Verlust eines Monopols; andererseits führt das Internet im »AudioHyperSpace« unabhängige audiokünstlerische Produzenten und öffentlich-rechtliche Dramaturgien, die ihre Hörspiele ins Netz stellen, medial zusammen. Diese Entwicklung wirkt auf die Definitionsproblematik Hörspiel-Klangkunst-Medienkunst zurück. Die



Radiokunsthochschule 2004 im Kulturradio des RBB: Für die Klanginstallation »Punktläufe« von Jan Dietrich und Jochen Heuck wurde der Lichthof im Berliner Haus des Rundfunks zum Ausgangspunkt für die auditive Darstellung von Flächen und Volumen.

durch die technologischen Neuerungen unscharf gewordenen Begriffe müssen im Feld der digitalen Hybridkultur neu untersucht werden.

Nach wie vor sind die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der wichtigste Produzent und Anbieter von sendefähigen Hörspielen.

Hörspiele verfügen in allen Kulturradioprogrammen der ARD-Sender über Sendeplätze. Seit den 1960er Jahren ist der Programmanteil des Genres im Bereich Hörfunk tendenziell. Zum einen erklärt sich dieser Rückgang über die zahlreichen zusätzlichen Wellen, die von den Landesrundfunkanstalten etabliert wurden, nicht zuletzt um in der Konkurrenz mit den privaten Rundfunkanbietern zu bestehen. Zum anderen erklärt sich der Rückgang aber auch durch die Fusion von Programmen und Kooperationen zwischen den Sendeanstalten.

— Studioproduktion und Performance

Das digitale Zeitalter hat dem Genre der Hörspielkunst, das mit live inszenierten Sendespielen begann, zu einer Renaissance mitverholfen. Jahrzehntlang definierte, entwickelte und realisierte sich das Hörspiel dann fast ausschließlich über die Studioproduktion und die Bandaufzeichnung. Erst in den 1980er und 1990er Jahren wurde das Genre Hörspiel/Radiokunst von der längst etablierten Kunstform der Performance eingeholt und mitgeprägt.

Unabhängig von der Quantität der in den vergangenen Jahren in den Studios entstandenen literarischen und unterhaltenden Hörspiele, Serien und Krimis haben – neben großen Produktionen wie »Der Herr der Ringe«, »Der Zauberberg« oder »Moby-Dick« – vor allem die mehr oder minder von Varianten der Performance geprägten Radiokunst-Projekte für überdurchschnittliches Aufsehen gesorgt und der Gattung selbst neue wesentliche Impulse gegeben. Produktionen von Andreas Ammer, FM Einheit, Ulrike Haage, Console, John Berger, Klaus Buhler, Werner Cee, Stefan Kaegi, Christoph Schlingensiefel, Philip Jeck, Jon Rose, Thomas Meinecke, Move D, Michael Riessler, HCD und herausragend Heiner Goebbels (dessen Werke zum Teil der Kategorie Musiktheater zugeordnet werden) stehen für die Formenvielfalt der klang- und radiokünstlerischen Performance.

— Historische und aktuelle Intermedialität

Die Entgrenzung des Hörspiels und die ästhetische Überschneidung mit den Genres Klangkunst und Medienkunst zeigt sich auch bei Festivalveranstaltungen wie etwa »sonambiente«, »intermedium«, »MaerzMusik«, Woche des Hörspiels oder bei den Freiburger Hörspieletagen.



Das Werk »Every 1« von Miki Yui wurde auf den Wittener Tagen für Neue Kammermusik als fünfkana­lige Live-Performance aus subtilen Kleinklängen präsentiert und war als Radiofassung auf WDR 3 zu hören.

Gegen Ende der 1990er Jahre verstärkte sich das Interesse am Phänomen der Intermedialität. Sie hatte sich historisch mit einer ersten Phase in den 1920er Jahren bis zur Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm auf der Theorieebene in Veröffentlichungen mit Titeln wie »Farblichtmusik«, »Konkretes Licht« etc. niedergeschlagen und sich über Konzeptionen von optophonetischen Geräten, Farbklavieren, Lichtplastiken und filmischen Experimenten realisiert.

In einer zweiten Phase hatte Dick Higgins 1966 in seinem Manifest »Intermedia« künstlerische Formen, die keiner bestimmten Gattung zugeordnet werden können, definiert. Aktionskunst, Happening, Fluxus, Mixed Media, Multimedia-Inszenierungen, Pop und Technokunst: Die Kultur des 20. Jahrhunderts und die der Gegenwart durchzieht ein intermedialer roter Faden. Das neue, gegenwärtige Interesse an der Intermedialität resultiert in erster Linie aus dem Paradigmenwechsel, der durch die Digitalisierung aufgelöst wurde.

— Animation und Illusionismus

Dass die Gattung Hörspiel neue Publikumsgruppen erschließen konnte und gegenwärtig im boomenden Hörbuchmarkt einen beachtlichen Faktor darstellt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Digitalisierung und die sich ändernde Mediennutzung letztlich die Existenz einer isolierten oder autonomen Sparte, die Radiokunst, Klangkunst und akustische Medienkunst subsummiert, in Frage stellen bzw. obsolet werden lassen.

Dies gilt freilich generell für alle Programme von Einzelmedien wie Hörfunk oder Fernsehen. Die Konzentration und Fixierung auf ein Einzelmedium erscheint zunehmend anachronistisch. Jenseits der traditionellen Gattungen entstehen multimediale Werke, die sich nicht mehr über den alten Originalbegriff fassen lassen. Die intensive Vernetzung von Datenträgern und die Umcodierbarkeit von Daten, von optischen und akustischen Signalen ermöglicht die Generierung virtueller Realitäten. Interaktivität in ihrer künstlerischen Nutzung mag heute noch in vielen Fällen vor allem die Technologie selbst als Faszinosum vorführen. Die Rasanz der medialen Entwicklungen und ihrer globalen Akzeptanz dürfte freilich die begrenzten Interaktionsmöglichkeiten der Gegenwart in absehbarer Zeit nur mehr als einen ersten Schritt zur Virtualisierung des Lebens erscheinen lassen.

Vor dem Hintergrund der Suche nach einem neuen Realitätsbegriff wiederum erhält die Dominanz visueller Medien noch stärkere Bedeutung. Synthetische Bilder erzeugen über die



Heiner Goebbels (r.) bei den Proben zu seinem »Eislermaterial« mit dem Ensemble Modern vor der Sendung im hessen fernsehen 2002

menschlichen Sinne virtuelle Welten, sie stellen den Betrachter in virtuelle Raumsituationen und fordern zur körperlichen Interaktion heraus. Das Illusionsniveau interaktiver Installationen bzw. die Qualität der Simulation geht an die Grenzen der Komplexität menschlicher Wahrnehmungs- und Reaktionsfähigkeit.

Künstlerische Konzeptionen, die Entwicklung von Modellen und die dafür notwendige konkrete Software-Entwicklung greifen eng ineinander und stellen die strikte nominelle Zuordnung von Funktionen und Rollen in Frage. Der Umgang mit verkoppelten Medien ist künstlerische Selbstverständlichkeit geworden.

Die Verkoppelung der Medien und die Tendenz zur Medien-Konvergenz stellen akustische Kunstwerke in einen neuen Kontext. Das isolierte Genre wird zwar weiter existieren – nicht nur im Übertragungsmedium Hörfunk, dem es seine Existenz verdankt, sondern auch in Form von Hörbüchern oder On-demand-Programmen. Qualitativ und für den medientheoretischen Diskurs von Interesse sind jedoch vor allem jene Projekte, die sich mit den medialen Formen der Vermischung auseinander setzen oder interaktive Möglichkeiten erproben und neue Fragen aufwerfen nach medialen und künstlerischen Verknüpfungsmöglichkeiten, die sich aus den technisch-apparativen Optionen der digitalen Produktionsmittel ergeben.

— Audiovisionen

Die Künste nähern sich einander an. Multimediale Kombinationen verwischen Genre-Zuordnungen. Viele audiovisuelle Installationen und Räume beziehen unter anderem einen Reiz aus der nicht mehr vorhandenen oder explizit verdeckten oder punktuell inszenierten Unterscheidbarkeit der eingesetzten Medien. Integriert die sich entwickelnde interaktive Medienkunst die akustischen Spielformen und setzt sie die bislang gültige Hierarchie, die den visuellen Medien eine gewisse Dominanz einräumt, außer Kraft? Oder handelt es sich nur um eine Verschiebung von der untergeordneten Rolle des Soundtracks im Film – sei er noch so elaboriert, mit Surround-Technik ausgestattet etc. – zur akustischen Stützfunktion interaktiver Bilder? Nimmt der Entstehungsprozess seinen Ausgang von radio-, von klang-, von video- oder netzkünstlerischer Seite?

Fernsehen, Hörfunk, Internet – Zusammenhänge unterschiedlicher Mediensysteme werden von allen involvierten Veranstaltern initiiert, als entsprechend komplex erweist sich die Nachzeichnung intermediärer Herangehensweisen und ästhetischer Transformationen im Einzelfall, zumal die Diskussion um stilbegriffliche Definitionen erst eröffnet ist. Es ist offen, ob die elektronische Medienkunst die an sie ge-

richteten Erwartungen erfüllen kann. Ihre Akzeptanz ist im Lauf der 1990er Jahre kontinuierlich gewachsen. In Museen, Kunsthäusern, Festivals und Kulturprogrammen des Hörfunks und Fernsehens ist sie inzwischen präsent. Im Diskurs um high- und low-culture hat sie ihren undefinierten Status behaupten können. Sie ist noch nicht kanonisiert, aber auch nicht mehr rein avantgardistisch. Medienkunst kann die Wahrnehmung der menschlichen Sinne in einer vom Prinzip der Simulation durchdrungenen Welt sensibilisieren und schärfen; sie kann Irritationen in den allzu selbstverständlich werdenden Gefügen zwischen Schein und Realität provozieren und das offenbar grenzenlose Illusionsbedürfnis der so genannten Informationsgesellschaft mit Desillusionierungs-Programmen erschüttern.

— Selbstvernetzung und neue Spielformen

Das alte und singuläre Medium Rundfunk steht sicher nicht im Mittelpunkt der relevanten und stürmischen Entwicklungen der Gegenwart, doch auch künftig kann es die Qualität von Information garantieren und Kunst ermöglichen. Diesem Medium könnte eine neue Vermittlungsfunktion zuwachsen, die darin bestünde, die von Autoren, Musikern, Produzenten, Medienkünstlern und -theoretikern intendierten Verknüpfungen der Künste mit zu unterstützen und voranzutreiben.

Ansätze einer intermedialen Traditionslinie, die sich aus dem ursprünglich radiokünstlerischen Genre entwickelt, kristallisieren sich über zahlreiche Produktionen und Performances, die seit Beginn der 1990er Jahre entstanden, heraus. Die Realisierung multimedialer Konzepte setzt jedoch ein redaktionelles Selbstverständnis voraus, das sich aktuellen technischen und ästhetischen Entwicklungen gegenüber offen zeigt und Risiken eingeht. Der zu organisierende Verbund von Mediensystemen läuft auf die Überwindung bestehender Genre- und Strukturgrenzen hinaus und erfordert ein Kunst- oder Produktionsmanagement, das über multimediale Kompetenz verfügt und koordinierte Sendeplätze in den Medien Hörfunk, Fernsehen und Internet einräumen kann. Eine multimediale öffentlich-rechtliche Selbstvernetzung könnte neue Kunst- und Spielformen für ein aktives, teilnehmendes Publikum entwickeln und anbieten.

Schon immer widmeten sich die ARD-Kulturwellen der Bearbeitung bedeutender literarischer Vorlagen für das Radio. Gerade in den letzten Jahren entstanden preisgekrönte Hörspielprojekte wie die Adaption von zehn Bühnenklassikern unter dem Titel »Klassik: Jetzt!«, 2005 gemeinsam produziert von SWR2 und MDR FIGARO, oder Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften« als 20-teiliges »Remix«, urgesendet 2004 von Bayern2-Radio. Die zehnteilige Radiofassung des »Doktor Faustus« startet im Herbst in hr2 und wird um die Jahreswende in Bayern2Radio ausgestrahlt.

Thomas Mann zählt zu den großen deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts. Sein erzählerisches Werk gehört zum Kanon der Weltliteratur. Viele seiner Romane und Erzählungen, von »Königliche Hoheit« bis »Buddenbrooks« und dem »Zauberberg«, dienten als Stoffvorlage für populäre Verfilmungen und wurden von den ARD-Rundfunkanstalten als Hörspiel umgesetzt.

Sein Roman »Doktor Faustus« entzog sich jedoch bisher einer publikumswirksamen Adaption. 2007, 60 Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans, realisierte hr2, die Kulturwelle des HR, gemeinsam mit dem BR einen neuen Versuch mit einer zehnteiligen Hörspielbearbeitung. Thomas Manns »Doktor Faustus« soll einem breiteren Publikum im Radio erschlossen werden.

»Doktor Faustus«: ein ungelesener Bestseller

Das Buch, das von der deutschen Kulturrelite handelt, die den Teufelsbund mit dem Faschismus einging, erschien am 17.10.1947 in Stockholm, dann 1948 in den USA und zuletzt in Deutschland. Bis heute dürfte sich die Auflage weltweit auf eine Millionen Exemplare belaufen. Ein Longseller also seither. Dennoch wurde es kein Lieblingbuch der Deutschen. Mag es am düsteren Thema liegen?

Erzählt wird der Roman aus der dominanten Ich-Perspektive des emeritierten Lehrers und Altphilologen Serenus Zeitblom. Er ist eine »gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur«. Zeitblom schreibt unter dem Vormarsch der Alliierten zwischen 1943 und 1945 die Biografie seines Freundes, des Komponisten Adrian Leverkühn, nieder. Die Schilderung des Untergangs

60 Jahre später

»Doktor Faustus« von Thomas Mann als zehnstündiges Hörspiel Von Manfred Hess

Sascha Icks

Deutschlands aus der Perspektive des »inneren Emigranten« Zeitblom verläuft parallel zur Lebens- und Leidensgeschichte Leverkühns.

Der hochbegabte und herzenskalte, 1885 geborene Leverkühn wendet sich in seiner Suche nach dem Genialischen und Absoluten zuerst der evangelischen Theologie zu, um sich dann ganz der Musik als »deutscher aller Künste« zu widmen. Im München der Kaiserzeit, des Ersten Weltkriegs und schließlich der 1920er-Jahre durchbricht Leverkühn die Sackgasse der spätromantischen, an Richard Wagner orientierten Komposition mit der Erfindung der Zwölftonmusik. Der Preis für den »Durchbruch zum Neuen« ist eine bewusst gesuchte Syphilis bei einer Prostituierten, die 1930 zu geistiger Umnachtung führt und 1940 mit dem Tode endet.

Thomas Manns Diktum, es gebe nicht zwei Deutschland, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, »dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug«, wird so im »Faustus« durchgespielt. Der Roman gilt gemeinhin als sein schwierigstes und komplexestes Werk: Mann montierte in die Gesellschaftsszenen und Erzählerpassagen moralphilosophische Diskurse, Schönbergs Kompositionslehre, deutsche Geschichtsabläufe, Adornos Musiktheorie, Nietzsches Philosophie und Leben sowie konservativ-revolutionäre Gedankengebilde des frühen 20. Jahrhunderts.

Der Germanist Heinrich Detering verlangt hingegen, den Respekt vor dem »Faustus« beiseitezuschieben. Mann habe hier ein »Geschichten- und Unterhaltungsbuch« geschrieben, das in lebenssatter Fabulierlust den Künstler-, Bildungs- und Deutschlandroman mit Elementen des Psycho-Thrillers und der Horrorgeschichte verbindet. Die Hörspielfassung von HR und BR hat sich diesen neuen Blick zur Aufgabe gestellt.



Matthias Habich

tauschen, stimmte plötzlich der Satzrhythmus nicht mehr. Die dominante Erzählerfigur erschwerte es, den originalen Text und eine akustisch-sinnliche Umsetzung zu verbinden.

Als erster Arbeitsschritt wurden die endlosen Satzperioden des Ich-Erzählers behutsam über den Einsatz von akustisch abgesetzten Passagen, die in der Haltung des inneren Monologs gesprochen wurden, für das Gehör strukturiert. Manns »undramatischer« Ansatz, die anderen Figuren des Romans meist nur indirekt zu Wort kommen zu lassen, erwies sich für die akustische Umsetzung jedoch als Chance. Er gestattete den einzigen strukturellen Bearbeitungseingriff: Was der Erzähler Zeitblom in indirekter Rede oder über jemanden erzählt, wird dieser Figur im Hörspiel als Rolle in der Ich-Form zugeschrieben. Diese Umwidmung von Textpassagen führte zu dem Ergebnis, dass im Laufe des Hörspiels immer mehr andere Figuren die Erzählerposition einnehmen. Dem Perspektivwechsel wurde aber nicht die originale Satzstruktur des Zeitblom-Erzählers geopfert. Als weiteren Effekt verdeutlicht dieser Eingriff die Verschleierungstaktik von Zeitblom. Er erzählt ein Geschehen zumeist derart, als ob er dabei gewesen wäre. In Nebensätzen jedoch enttarnt sich, dass er es nur paraphrasiert, nur davon gehört oder gelesen hat.

Original und Bearbeitung

Die formal-ästhetischen Möglichkeiten einer Romanadaption sind im Hörspiel vielschichtig und nicht zuletzt eng mit Fragen der Sendezeit verknüpft. Hörspiele längerer Prosatexte, die auf 55 Minuten angelegt sind, erfordern eine andere Bearbeitung als Produktionen, die den Bogen des Romans über eine mehrteilige Fassung in der akustischen Umsetzung zu bewahren versuchen. Auch die gut zehnstündige »Faustus«-Aneignung musste sich der Kärnerarbeit des Kürzens unterziehen. Thomas Manns Roman umfasst rund 650 Seiten – im Hörspiel-Manuskript bleiben davon rund 270 Seiten übrig, das sind etwa 40 Prozent.

Während in der Regel bei Hörspielfassungen ein Bearbeiter verantwortlich zeichnet, war die Bearbeitung des »Faustus« konzeptionell als Teamarbeit angelegt, die auf drei Schultern ruhte. Neben der HR-Dramaturgie zählten dazu der Frankfurter Komponist Hermann Kretzschmar, auch Pianist beim Ensemble Modern, und der Hörspielregisseur und -bearbeiter Leonhard Koppelman.

Um der Gefahr zu begegnen, dass nur eine Perspektive den Roman aufschlüsselt, war also Teamarbeit gefragt als ein Prozess der gegenseitigen Korrektur.

Schnell stellte sich heraus, dass auf die bei Romanadaptionen übliche Umschreibung zur Handlungsraffung oder szenische Erfindungen verzichtet werden musste. Die Präzision von Manns Stil zeigte sich widerständig gegenüber diesem Bearbeitungsansatz. Selbst beim Versuch, ein Adverb oder ein Substantiv auszu-



Choraufnahmen

Die Bearbeitereingriffe sind so Diener dreier Herren: Sie wahren die Treue zum Original, erlauben auf der akustischen Ebene eine größere Durchhörbarkeit der Satzkonstruktionen des Romans und entwerfen zugleich ein akustisch nachvollziehbares Pendant zur Montage- und Perspektiven-Technik von Mann. Der Hörer kann schließlich nicht zurückblättern, er bleibt auf der einen Zeitachse des Zuhörens – und diese Achse galt es für eine akustische Umsetzung zu stützen.

Die Musik im Musikerroman

Der »Faustus« ist ein Roman über den fiktiven Komponisten Adrian Leverkühn. Hinter Leverkühn verbirgt sich zugleich die Biografie Friedrich Nietzsches, ergänzt um Begebenheiten aus dem Leben von u. a. Robert Schumann und Hugo Wolf. Um die erfundene Musikerbiografie glaubhaft in der klassischen Moderne zu verorten, entschied sich Mann – von Theodor W. Adorno musiktheoretisch unterstützt –, die fiktive Figur Leverkühn eine Kompositionstechnik erfinden zu lassen, die von einem zeitgenössischen und ihm gut bekannten Komponisten stammte: die Zwölftontechnik von Arnold Schönberg.

Hermann Kretzschmar erläutert: »Die Zwölftonmusik bezeichnet weniger einen Musikstil als eine Kompositionsmethode, die hauptsächlich von Arnold Schönberg Anfang der 1920-er Jahre entwickelt wurde. Dies geschah aus der geschichtlichen Notwendigkeit, einen Ausweg aus der überbordenden musikalischen Sprache der Spätromantik zu finden.«

Natürlich ist der »Doktor Faustus« keine musiktheoretische Abhandlung über Spätromantik und Neue Musik. Wenn in diesem Roman Musik zum Thema wird, so hat sie immer eine literarische Funktion. Hermann Kretzschmar: »Die Musik wird auf typisch Thomas Mann'sche Weise sehr unterschiedlich gehandhabt. Bestimmte Dinge sind explizit ausgedrückt. Er beschreibt zum Beispiel den Besuch Leverkühns bei einer Aufführung der »Salome« oder greift Beethovens Opus III konkret szenisch auf. Dann gibt es literarische Passagen, die Musik beschreiben.«

Es wäre naheliegend gewesen, der fiktiven Musik von Leverkühn im Hörspiel eine Form zu geben. Das aber hieße, ihrer literarischen Partitur zu folgen – ein Ding der Unmöglichkeit. Der Komponist Hermann Kretzschmar hätte sich in Teufels Küche gegeben, denn das

Werk von Leverkühn ist im eigentlichen Sinne nicht aufführbar. Es wird im Hörspiel – wie auch im Roman – nicht zu hören sein.

»Ich habe die Musik als eine Hörstück-Musik konzipiert, die sich leitmotivisch über die Hauptpersonen und über die Hauptthemen legt. Dabei nutze ich drei Ansätze: Musik in der Form von variabel einsetzbaren Klangmodulen steht funktional unter bestimmten Textpassagen als Klammerung, Charakterisierung und Emotionalisierung. Als Zweites sind Szenemusiken notwendig für Schlüsselstellen im Roman. Schließlich gibt es kleine Stücke absoluter Musik, die für sich stehen und für sich alleine wirken sollen.«

Schauspieler wie bei den Salzburger Festspielen

Fast 40 Schauspieler wirkten in der Hörspielfassung des »Doktor Faustus« mit. Sie verlangten eine aufwändige Disposition von Gudrun Eg-



Werner Wölbern in der Rolle des Komponisten Adrian Leverkühn

gart, der Besetzungschefin des HR. Gleich einer Pyramide steht und fällt alles mit der Hauptrolle des Erzählers.

Leonhard Koppelman: »Als wir über die Besetzung nachdachten, fiel die Wahl sofort auf Hanns Zischler. Er hat sich als Schauspieler, Übersetzer von Derrida und Essayist einen Namen gemacht und bringt das intellektuelle Rüstzeug mit. Außerdem zeichnet Zischler als Person eine gewisse Distinguiertheit und ironische Zurückhaltung aus, die der Serenus-Figur eigen ist. Für mich ist er die idealtypische Verkörperung dieses Thomas-Mann-Erzählers.«

Im Rollenzusammenhang war dann der auf den großen deutschsprachigen Bühnen brillierende Werner Wölbern das Gewicht, das Zischler entgegenzusetzen war und der Künstlerfigur Leverkühns entsprach. Nach den beiden Hauptrollen schlüsselt sich das Feld der weiteren Schauspieler auf. »Ein Projekt wie ›Doktor Faustus‹ hat eine enorme Sogkraft. Es zieht die Kollegen Schauspieler anders an als ein ›normales‹ Hörspiel. Und so haben wir hier Salzburger Festspiele«, betont Koppelman.

Es sagten selbst für Nebenrollen Schauspieler zu wie Matthias Habich, Traugott Buhre, Michael Mendl, Felix von Manteuffel, Sven Eric Bechtlof, Cornelia Boje, Peter Striebeck, Michael Tregor, Hans-Michael Rehberg, Wolf-Dietrich Sprenger, Wolfram Koch, Ulrich Noethen, Jens Harzer, Renate Schröter, Christiane Blumhoff und Anke Sevenich, die mal länger, mal nur für wenige Minuten ihr Können unter Beweis stellen.



Regisseur Leonhard Koppelman

Senderübergreifende Zusammenarbeit

Großproduktionen dieser Art entstehen in den Hörspielredaktionen der ARD nicht an einem Tag. Sie erfordern, zumindest bei kleineren Anstalten wie dem HR, eine günstige Gelegenheit, die sowohl die Disposition der Studios als auch die Kostenkalkulation betrifft. Zufall, Zeitumstände und Planung ergaben so etwas wie eine »Logik des Materials«, die schließlich zu einer Umsetzung dieses Projekts führte.

Nachdem der HR mehrere aufwändige Hörspielprojekte abgeschlossen hatte, war der Weg endlich frei für das seit einigen Jahren erwogene »Faustus«-Hörspiel. Das vorgesehene Bearbeiterteam von Redaktion, Regisseur und Komponist setzte sich gut sechs Monate an die Textfassung.

Das HR-Hörspielstudio stand acht Wochen für die Wortaufnahmen sowie gut zwölf Wochen für Musikaufnahme und Mischung zur Verfügung. Ohne die vorangegangene Zusage des Koproduzenten BR jedoch, der sich hälftig an den direkten Produktionskosten beteiligte, wäre das Projekt nicht möglich gewesen – ein Beispiel für die senderübergreifende Zusammenarbeit der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten.

Zugleich kooperierte der HR für die aufwändigen Musikaufnahmen mit der Internationalen Ensemble Modern Akademie. Die vom Frankfurter Ensemble Modern gegründete Ausbildungsakademie führt alljährlich ein Stipendienprogramm für herausragende Nachwuchsmusiker, Komponisten und Dirigenten gemeinsam mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt a. M. als Masterstudiengang »Zeitgenössische Musik« durch. Die Realisierung des »Faustus« steht somit stellvertretend für eine Produktionsweise, die kosten- wie qualitätsbewusst den Synergieeffekt einer Zusammenarbeit von renommierter Ausbildungsstätte und öffentlich-rechtlicher Professionalität nutzte.

Als letztes Glücksmoment erwies sich, dass die mehrjährige Arbeit an der aufwändigen, mehrfach verschobenen Großen Kommentierten Ausgabe des »Doktor Faustus« im S. Fischer Verlag Anfang 2007 kurz vor dem Abschluss stand. Sie diente dem Hörspiel als Textgrundlage und half bei der Klärung strittiger Wortbedeutungen, ein Umstand, der gerade für die Schauspieleraufnahmen von großer Bedeutung war. Aber auch Druckfehler, die seit 1947 in allen Ausgaben zu finden sind, konnten so erstmals korrigiert werden – beispielsweise die richtige Datierung der Aufführung von Leverkühns, seinem Freund Schwerdtfeger gewidmeten, Violinkonzert in Zürich 1924.

Dieses Zusammenspiel von verschiedenen Faktoren komplettiert das Bild der Hörspielproduktion von Thomas Manns »Doktor Faustus«. hr2 bringt die zehnteilige Ursendung wöchentlich ab dem Tag der Deutschen Einheit, dem 3.10.2007, und Bayern2Radio sendet die Produktion in seinem Weihnachtsprogramm – 60 Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans.



Manfred Hess HR,
Hörspielredakteur bei hr2

Regionale Kultur und Sprache spielen in den Programmen der ARD eine nicht zu unterschätzende Rolle. Das Spektrum reicht von der niederdeutschen Morgenplauderei im Radio beim NDR über die sorbischen Radio- und TV-Sendungen von MDR und RBB bis hin zu mundartlichen Hörspielen und Sketchen in SWR4 Baden-Württemberg. Ein seit Jahrzehnten von Radio Bremen und NDR gepflegtes Element ist das niederdeutsche Hörspiel, das auch mit modernen Inszenierungen aufwartet, etwa von Dylan Thomas' Klassiker »Under Milk Wood« auf Platt.

Die Berücksichtigung regionaler Kultur und Sprache im Rundfunkprogramm hat in Hamburg und Bremen Tradition. Dem Zeitgeist entsprechend lobte Hans Bredow, damals Staatssekretär im Reichspostministerium, bei der Eröffnung des Hamburger Senders das dortige Programm dafür, dass es sich darum bemühe, »der Eigenart und dem Geschmack unseres niederdeutschen Volksstammes gerecht zu werden«. Schon in der ersten Programmwoche im Mai 1924 veranstaltete man in Hamburg einen »Niederdeutschen Tag«, und auch in Bremen, wo ein halbes Jahr später ein so genannter Zwischensender der Nordischen Rundfunk AG (NORAG) den Betrieb aufnahm, spielte Niederdeutsches von Anfang an eine Rolle.

Anfänge: die Niederdeutsche Funkbühne der NORAG

Hörspiele im Sinne einer eigenen Kunstform gab es natürlich noch nicht, aber im Sendegebiet der NORAG brachte eine Vielzahl von Laiengruppen die damals im Rahmen der Heimatkunstabewegung boomende plattdeutsche Theaterliteratur auf die norddeutschen Bühnen, und so griff man auf deren Produktionen zurück und ließ die Stücke – nicht selten in Maske und Kostüm – auf der »Funkbühne« für das Radiopublikum nachspielen. Schon in den 1920er-Jahren ging die erste niederdeutsche Familienserie unter dem Titel »Familie Pingel« auf Sendung, und einem Bericht aus dem Jahre 1932 ist zu entnehmen, dass die NORAG damals bereits 89 verschiedene Stücke in nicht weniger als 174 Aufführungen aus Hamburg, Kiel, Bremen, Flensburg, Schwerin und Oldenburg ausgestrahlt hatte. Daneben richtete man eine »Schule des Niederdeutschen« ein, in deren Rahmen zahlreiche Vorträge zum Thema sowie eine Fülle von plattdeutschen Autorenlesungen und Rezitationen zu hören waren. Wer immer

»Ünner den Melkwoold«

Tradition und Moderne im niederdeutschen Hörspiel
Von Jochen Schütt



damals das Niederdeutsche in Wissenschaft, Literatur und Theater mit einiger Seriosität vertrat, fand im Programm der NORAG einen Platz.

Keine Entwicklungschancen in der NS-Zeit

Mit der so genannten Machtergreifung der NSDAP trat eine Entwicklung ein, die das Niederdeutsche nach und nach völlig aus dem Programm verdrängen sollte. So sehr nämlich die Nazis die aus dem 19. Jahrhundert stammende Mystifikation eines »Niederdeutschen Menschen« oder eines »Niederdeutschen Wesens« propagandistisch für ihr Konzept von »Blut und Boden« nutzten, so rücksichtslos setzten sie auf der anderen Seite ihren zentralistischen Machtanspruch durch, der regionale Kraftzentren auf Dauer nicht zuließ.

Die so genannte Niederdeutsche Bewegung geriet in den Verdacht des Kulturseparatismus und verlor – vor allem im Radio – zunehmend an eigenständiger Bedeutung. Plattdeutsche Sendungen wurden immer seltener, und die Entwicklung in Richtung auf ein niederdeutsches Originalhörspiel, das nicht mehr allein der Bühnendramaturgie folgte, kam gänzlich zum Stillstand. Ein Grund dafür lag sicher auch darin, dass die Form des Hörspiels unter einem Regime, dem das Radio in erster Linie als Propagandainstrument für den »Massenempfang« galt, grundsätzlich keine Entwicklungschance hatte.

Nach dem Krieg: Heimatfunk als eigenständige Abteilung von Radio Bremen

Der Neubeginn in Hamburg und vor allem in Bremen nach Ende des Zweiten Weltkriegs stand wiederum im Zeichen regionaler Sprache und Kultur. Die Amerikaner, deren Besatzungszone in Süddeutschland lag, brauchten zur Versorgung ihrer Truppen einen Seehafen, und

die Briten stellten ihnen diesen in Gestalt der beiden Städte Bremen und Bremerhaven zur Verfügung, indem sie innerhalb ihrer eigenen Besatzungszone jene amerikanische Enklave einrichteten, aus der später das Bundesland Bremen entstehen sollte. Innerhalb der Enklave machte sich die Besatzungsmacht sogleich an die Gründung einer eigenen Rundfunkanstalt, und kaum hatte sich die Nachricht davon verbreitet, da meldete sich die Bevölkerung mit der klaren Forderung zu Wort, dass die niederdeutsche Sprache im Programm eine wichtige Rolle zu spielen habe.

Ein zunächst rein organisatorisches Ergebnis dieser Intervention vonseiten der Hörer bestand darin, dass einige Jahre nach Gründung der neuen Rundfunkanstalt namens Radio Bremen eine eigene Programmabteilung unter dem so kurz nach Ende des Dritten Reichs für manche sicher anrühlich klingenden Namen »Heimatkunk« ins Leben gerufen wurde. Dies bedeutete, dass der jeweilige Leiter dieser Abteilung stets an den wöchentlichen Programmsitzungen teilnahm und die Interessen seines Ressorts unmittelbar vertreten konnte, während in anderen Rundfunkanstalten diese Programmsparte in der Regel entweder dem »Kulturellen Wort«, der »Unterhaltung« oder einer anderen Abteilung zugeordnet blieb und dadurch bei der Programmplanung meist nur als ein Aspekt unter vielen in den Blick geriet.

Die Ära von Walter A. Kreye und der Blick über den Gartenzaun

Prägende Figur der in enger Kooperation zunächst mit dem Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) und seit 1956 mit dem NDR verrichteten Arbeit war ein Vierteljahrhundert lang Walter A. Kreye, der als Dramaturg und Regisseur, als Sprecher und Autor, vor allem aber als Anreger und kritischer Förderer dem niederdeutschen Hörspielprogramm sein Gesicht und seine innerhalb der ARD beispielhafte Qualität gab.

Kreye hat nie einen Zweifel daran gelassen, dass für seine Programmentscheidungen allein künstlerische Gesichtspunkte eine Rolle spielten; sprachpflegerischen Zielen oder folkloristischen Interessen gab er im Hörspielprogramm keinerlei Raum. Außerdem wandte er große Energie auf, um die Autorinnen und Autoren, die er im Laufe der Zeit gewinnen konnte, an zeitgenössische Themen heranzu-

führen und sie anzuhalten, diese mit den spezifischen Darstellungsmitteln des Hörspiels zu gestalten. Dass das Hörspiel jahrzehntelang unbestritten als thematisch innovativstes und formal avanciertestes Genre der niederdeutschen Literatur galt, war in hohem Maße seiner Arbeit geschuldet.

Ein wichtiger Aspekt war für Kreye – und für seine Amtsnachfolger – stets das, was er den »Blick über den Gartenzaun« nannte. Von Anfang an waren Übersetzungen aus anderen deutschen Dialekten, aus dem Hochdeutschen und vor allem aus dem Niederländischen und den skandinavischen Sprachen ein fester Bestandteil des niederdeutschen Hörspielrepertoires.

Ausgerechnet »Under Milk Wood« – eine Ikone der Hörspieldliteratur

Diese Vorgeschichte erklärt vielleicht die Kühnheit, mit welcher der heute bei Radio Bremen für das niederdeutsche Hörspiel zuständige Dramaturg und Regisseur Hans Helge Ott ausgerechnet das Spiel »Under Milk Wood« des walisischen Dichters Dylan Thomas für eine Übertragung in die norddeutsche Regionalsprache ausgewählt hat. Das 1954 – ein Vierteljahr nach dem Tode des Autors – zum ersten Mal von der BBC ausgestrahlte Werk gilt seitdem als eine der Ikonen der internationalen Hörspieldliteratur und wurde bereits unmittelbar nach

Regisseur Hans Helge Ott mit Peter Kaempfe (l.), der Herrn Pogg spielte.





Rosi Pröve und Janne Hoosband wurden von Sandra Keck gesprochen.

umfassend darzustellen. Nicht die ohnehin nur rudimentären Handlungsstränge sind hier das Wesentliche, sondern das Gesamtbild einer aus vielen einzelnen Facetten bestehenden kleinstädtischen Gesellschaft. Die Aufgabe bestand also nicht darin, eine gewisse Anzahl von Personen und einige größere zusammenhängende Textpassagen zu streichen und dann die Handlungsfäden neu zu verknüpfen, sondern es ging darum, in diese sehr kleinteilige Dialogstruktur so vorsichtig einzugreifen, dass sowohl hinsichtlich der beteiligten Personen als auch hinsichtlich der erlebten Situationen das Gesamtbild eines Tagesablaufs in Llareggub erhalten blieb. Der glückliche Umstand, dass im Internet eine digitalisierte Fassung des Originaltextes zur Verfügung steht, erleichterte dem Bearbeiter die Arbeit übergangs erheblich.

Zweiter Schritt: die angemessene Übersetzung

Als weit anspruchsvoller und zeitraubender erwies sich erwartungsgemäß der zweite Arbeitsschritt. Dylan Thomas verstand sich in erster Linie als Lyriker, und er hat stets großen Wert darauf gelegt, die musikalische Qualität seiner Sprache zu betonen. Bei der Übertragung ins Niederdeutsche durfte es also nicht allein darum gehen, den Text in der Zielsprache inhaltlich adäquat neu zu formulieren; ebenso wichtig war es, dass dies in einer Weise geschah, die eine vergleichbare Musikalität in Klang und Rhythmus zum Ergebnis hatte und hinsichtlich der sprachlichen Qualität einen Vergleich mit

seinem Erscheinen durch die vielfach als kongenial bezeichnete Nachdichtung von Erich Fried für den deutschen Sprachraum erschlossen. Dylan Thomas hat sein »Spiel für Stimmen«, in dem ein Tag in einer fiktiven walisischen Kleinstadt namens Llareggub geschildert wird, auf Englisch und nicht etwa in seinem walisischen Heimatdialekt geschrieben, aber in der BBC-Produktion von 1954 mit Richard Burton als Erzähler waren sämtliche Rollen mit Schauspielern aus Wales besetzt, um den Klang und die Sprachmelodie dieser Gegend hörbar zu machen. Der Gedanke, das Spiel in einer sprachlichen Variante zu realisieren, die deutlich regional geprägt ist, ist also so alt wie der Text selbst.

Walter Kreye in der Rolle des Erzählers

Erster Arbeitsschritt:

Kürzen, ohne das Gesamtbild zu beschädigen

Um »Under Milk Wood« in einer niederdeutschen Fassung senden zu können, war zunächst eine Kürzung des Textes um mehr als ein Drittel nötig. In der Originalversion dauert das Spiel gut anderthalb Stunden; der von Radio Bremen und dem NDR gemeinsam betriebene Termin für das niederdeutsche Hörspiel im Nordwestradio und in den Landesprogrammen des NDR lässt aber heute nur noch Aufnahmen bis zu einer Länge von rund 53 Minuten zu. Allerdings erwies sich das Problem als relativ leicht lösbar. Das Werk besteht aus einem erzählenden Prosatext sowie einer Vielzahl von kurzen Szenen, die nicht selten nur einen einzigen Satz umfassen, und es enthält mehr als 30 Rollen. Diese Struktur spiegelt die Absicht des Autors wider, das Leben in Llareggub einerseits exemplarisch und andererseits möglichst



der erwähnten Nachdichtung von Erich Fried bestehen konnte. Es bedarf keiner besonderen Sachkenntnis, zu erkennen, dass eine solche Aufgabe geeignet ist, jeden Übersetzer an die Grenzen seiner Möglichkeiten zu bringen.

In dieser Situation wandte sich der Bremer Dramaturg Hans Helge Ott an ein Autorenpaar, das wie niemand anders qualifiziert schien, dieser Herausforderung zu begegnen. In der düsteren Souterrain-Wohnung einer Mietskaserne nahe des Bahnhofs Hamburg-Altona betreiben Hartmut Cyriacks und Peter Nissen seit etwa 15 Jahren ein gemeinsames Büro. Dramaturgische Arbeiten für das Ohnsorg-Theater gehören ebenso zu ihrer Tätigkeit wie das Verfassen unterhaltsamer Texte für Rundfunk, Fernsehen und Theater. Sie schreiben und präsentieren regelmäßig plattdeutsche Nachrichten für den NDR und haben sich als Übersetzer an die unterschiedlichsten Textsorten gewagt. Unter anderem mehr als 20 Übertragungen von Bühnenstücken (von Richard Wagner über Arnold und Bach bis Arthur Miller), zwei Harry-Potter-Bände, ein plattdeutscher Donald Duck, ein plattdeutscher Asterix und die plattdeutsche Version eines Imagefilms für eine international operierende Hamburger Firma sind an den beiden Schreibtischen in jenem Hamburger Souterrain entstanden.

Ünner den Melkwoold

Ein Spiel für Stimmen von Dylan Thomas

BEARBEITUNG: Jochen Schütt

Niederdeutsch von Hartmut Cyriacks und Peter Nissen

MIT: Walter Kreye, Rolf Nagel, Claus Boysen, Michael Grimm, Ursula Hinrichs, Jochen Schenck, Heino Stichweh, Heidi Mahler, Peter Kaempfe, Wilfried Dziallas, Birte Kretschmer, Erkki Hopf, Beate Kiupel, Jasper Vogt, Robert Eder, Sandra Keck, Meike Meiners, Rolf Petersen, Uta Stammer, Beate Prah, Frank Grupe, Niels Ove Krack, Ingrid Waldau, Oskar Ketelhut

MUSIK: Serge Weber

TON: Eva-Maria Polter

TECHNIK: Christian Alpen

REGIE-ASSISTENZ: Ilka Bartels

REGIE: Hans Helge Ott

PRODUKTION: Radio Bremen/NDR 2006



Die Übersetzer Hartmut Cyriacks und Peter Nissen im Studio

Gegenüber Erich Fried hatten die Übersetzer einen durchaus ambivalenten Vorteil: In einem halben Jahrhundert literaturwissenschaftlicher Forschung ist eine Fülle von Anspielungen, die sich im Dialog und in den Namen der handelnden Personen verbergen, inzwischen entschlüsselt worden. Das ermöglicht einerseits eine im Detail noch treffendere und vielschichtiger Übersetzung, erhöht aber andererseits den handwerklichen Schwierigkeitsgrad des Unterfangens, denn jede hinzukommende Bedeutungsnuance stellt eine weitere Herausforderung an den Wortschatz und die Assoziationskraft des Übersetzers dar.

Ein spezifisches Merkmal regionaler Sprachen und Dialekte kam Hartmut Cyriacks und Peter Nissen bei dieser Arbeit zugute: deren räumliche Begrenztheit. Da einer der beiden in Nordfriesland und der andere in der Nähe von Bremen aufgewachsen ist, unterscheiden sich ihre Heimatdialekte ganz erheblich nicht nur in Melodie und Wortschatz, sondern vor allem auch in etlichen grammatischen Merkmalen wie etwa Flexion und Pluralbildung und nicht zuletzt im Satzbau. In der Zusammenarbeit stehen den beiden dadurch von vornherein erheblich mehr Variationsmöglichkeiten zur Verfügung als einem Menschen, der nur eine einzige regionalsprachliche Varietät von Kindesbeinen an beherrscht.

Während die beiden üblicherweise so vorgehen, dass zunächst jeder einen Teil des zu übersetzenden Textes bearbeitet und danach gemeinsam der »Feinschliff« vorgenommen wird, haben sie »Under Milk Wood« vom ersten Wort an kooperativ übertragen. Wichtig dabei war es, die Wörter und Sätze in der Zielsprache nicht nur aufzuschreiben, sondern so lange buchstäb-

lich laut im Munde zu führen und abzuwandeln, bis inhaltliche Präzision, Sprechbarkeit, Klang und Melodie zu einem optimalen Ergebnis gefunden hatten.

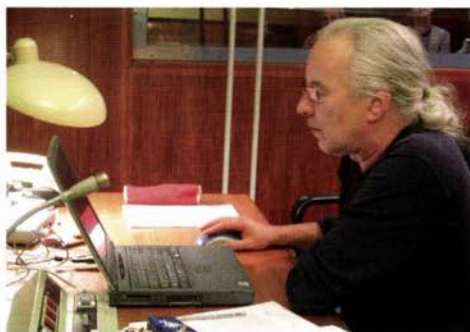
Der Teufel steckt im Detail: ein Beispiel

An einem kleinen Beispiel sollen hier das Übersetzerische Verfahren und dessen Ergebnis kurz angedeutet werden. Dylan Thomas gibt einer seiner Figuren den Namen Nogood Boyo. Um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass »Boyo« ein Slangausdruck für »Penis« ist, geben Cyriacks und Nissen der entsprechenden Figur den Vornamen »Detlef«, dessen plattdeutsche Koseform »Dedel« sehr ähnlich klingt wie das deutsche Slangwort »Dödel« für »Penis«. Das Ergebnis »Dedel Dagdeev« (Dagdeev = Tage-dieb) nimmt überdies die Vorliebe des wali-

DEDEL DAGDEEV: *Wo ik, Dedel Dagdeev, in't Waschhuus den Dag verdödel.*
FROLLEIN PRIESS: *Wo ik, Frollein Priess, in mien muggelig musterten Morgenmantel, fix na de Wäschlien witsch, flott as Fro Tuunkrüpersch, denn trippel-trappell trüch na mien Ei ünner sien Pudelmütz, mien kroschen Toast, mien sülvst maakt Plummenmoos un mien Botterpott.*
JANNE HOOSBAND: *Wo ik, Janne Hoosband, ünner de Wäschlien in'n Goorn mien neeboorn sööt*
(ein langer hoher Saitenakkord)
Baby de Bost geev. Nix wasst in uns Goorn, bloots Wäsch. Un Tittkinner. Un wo sünd all ehr Vadders hen, mien Leev? Över all Bargaen wiet wiet weg. Dor kickst du, wat? Ik weet, wat du denken deist, du arme lütte Melkproppen. ...

sischen Autors für den Stabreim auf. Wo es im Original heißt: »Me, Nogood Boyo, up to no good in the wash-house« und Erich Fried übersetzt: »[ich], Boyo Nichtsnutz, ich mach mich nichtsnutz im Waschhaus«, da formulieren Cyriacks und Nissen: »Wo ik, Dedel Dagdeev, in't Waschhuus den Dag verdödel«, und lassen so die schweinische Assoziation des Ursprungstextes in gleicher Deutlichkeit bzw. Undeutlichkeit mitschwingen.

Das Beispiel macht vielleicht verständlich, weshalb die beiden Übersetzer die Arbeit an »Ünner den Melkwoold« im Nachhinein einhel-



Komponist Serge Weber

lig als das zugleich spannendste und lustvollste Projekt ihrer langen gemeinsamen Tätigkeit bezeichnen.

Mit der passenden Musik zu einer modernen Realisation

In allen Produktionen des Werks spielt die Musik eine große Rolle. Hans Helge Ott gab den Auftrag hierfür an den deutsch-französischen Komponisten Serge Weber, der seit vielen Jahren Erfahrungen mit Hörspielmusiken gesammelt hat. Weber seinerseits entschied sich für die Verwendung von Obertoninstrumenten und setzte diese so ein, dass sie in Kombination mit dem Text nicht in erster Linie der Herstellung von Stimmung und Atmosphäre dienen, sondern eher wie Dialogteilnehmer wirken und so die gleichsam eher pointilistische als pastose Textur des Originals aufnehmen, spiegeln und verstärken. Dies entspricht dem Stil der gesamten Inszenierung, die mehr auf Andeutung setzt als auf Eindeutigkeit und deren zurückhaltender Umgang mit Geräuschen und Lautstärke einen entschieden moderneren Gestus verrät als frühere Realisationen.

So kann »Ünner den Melkwoold« als ein Versuch verstanden werden, ein großes Werk der Hörpielliteratur ein halbes Jahrhundert nach dessen Entstehung in einer anderen Sprache, in einer anderen Region und in einer anderen Zeit für ein heutiges Publikum zugänglich zu machen und damit zugleich der eigenen Tradition ein neues Kapitel hinzuzufügen.



Jochen Schütt, Bearbeiter von »Ünner den Melkwoold«, bis Herbst 2001 verantwortlich für das niederdeutsche Hörspiel bei Radio Bremen



Ein »Tatort« für die Ohren

Ein Zwischenbericht vom Gemeinschaftsprojekt »ARD Radio Tatort«
Von Ekkehard Skoruppa

Ein deutsch-afghanischer Hauptkommissar aus Düsseldorf, der neben Deutsch auch Arabisch spricht, eine burschikose Hauptkommissarin aus Bremen, allein-erziehend mit Tochter, der bayerische Polizeiobermeister Rudi Egger und seine junge Kollegin aus Bruck am Inn, der wortkarge Südbadener Kriminaloberrat Xaver Finkbeiner in Stuttgart, die Hamburger Kriminalhauptkommissarin Bettina Breuer und ihr Team, der eigenbrötlerische Jost Fischer, Hauptkommissar in Magdeburg – das sind einige der Ermittler in den ersten Folgen der Reihe »ARD Radio Tatort«.

Seit sich vor über 150 Jahren die Kriminalliteratur als eigenes Genre etablierte, wuchs die Begeisterung des Publikums für spannende Geschichten, in denen das Verbrechen und seine Aufklärung im Mittelpunkt der Handlung stehen, stetig. Seit Beginn des Jahres können sich die Krimi-Fans nun über ein neues anspruchsvolles Hörspielprojekt in den ARD-Kulturwellen freuen.

Kriminalhörspiele sind populär. Das zeigen Hörerpost und Einschaltquoten, Erfolge auf dem Hörbuchmarkt und die Besucherzahlen bei öffentlichen Vorführungen. Dennoch hat die Anzahl der Sendeplätze für den Radiokrimi in der ARD über die Jahre eher abgenommen. Die zugänglichste Spielform des Hörspiels war nicht mehr ganz so häufig und prominent platziert wie in früheren Zeiten. Ganz anders das Fernsehen: Ob es öffentlich-rechtliche oder private Sender sind – in ihren Programmangeboten nehmen Krimi-Stoffe eine wichtige Position ein. Sie zählen zu den bedeutendsten Elementen der Programmgestaltung.



— Eine ganz spezielle Krimi-Reihe brauchte ihre Zeit. Seit Januar 2008 hat das populäre Genre auch im Hörfunk wieder an Bedeutung und Breitenwirkung gewonnen. Erstmals ging der »ARD Radio Tatort« in einer zeitgleichen Ausstrahlung von neun Kultur- und Wortprogrammen der ARD auf Sendung. Seither kommt die gemeinschaftlich von allen Landesrundfunkanstalten getragene Reihe monatlich mit einer neuen Folge in die Programme. Nicht zeitgleich, wie zum Auftakt, aber doch innerhalb eines kurzen Zeitraums. Sendeplätze sind die regulären Krimi- bzw. Hörspieltermine auf Bayern 2, hr2, MDR FIGARO, NDR Info, SR2 KulturRadio,

Die Sendetermine des ARD Radio Tatorts Stand September 2008

Der »ARD Radio Tatort« wird einmal monatlich ausgestrahlt. Die neuen Folgen starten zumeist in der dritten Woche eines Monats und sind innerhalb von fünf Tagen auf den jeweiligen Krimi- bzw. Hörspiel-Sendeplätzen der beteiligten Programme zu hören:

Bayern 2: mittwochs, 20.30 Uhr, Wiederholung: donnerstags, 21.30 Uhr

hr2-kultur: sonntags, 22.00 Uhr

MDR FIGARO: sonntags, 22.00 Uhr

NDR Info: samstags, 21.05 Uhr

Nordwestradio (Radio Bremen/NDR):
mittwochs, 19.05 Uhr

Bremen Vier: mittwochs, 23.05 Uhr

Kulturradio (RBB): montags, 22.04 Uhr

Radioeins (RBB): dienstags, 20.05 Uhr

SR 2 KulturRadio: donnerstags, 20.04 Uhr

SR 1 Europawelle: montags, 21.03 Uhr

SWR2: donnerstags, 21.03 Uhr

DASDING (SWR): donnerstags, 22.00 Uhr

WDR 5: samstags, 10.05 Uhr, Wiederholung: samstags, 23.05 Uhr

SWR2 und WDR5 sowie eigens eingerichtete Zusatztermine auf Nordwestradio (Radio Bremen/NDR) und im Kulturradio des RBB. Die meisten Häuser senden zudem kurzfristig Wiederholungen, auch auf anderen Wellen.

Das Gemeinschaftsprojekt ist ein Novum im Radio – und doch ein Projekt, über das schon vor vielen Jahren diskutiert wurde. Lange ging ich davon aus, ich sei der Erste gewesen, der auf die Idee kam. 1988 stellte ich erstmals ein Konzept den Hörspielleitern vor. Vor kurzem habe ich erfahren, dass auch mein Vorgänger in Baden-Baden, Hermann Naber, und die Hörfunk-Unterhaltungschefs von RIAS Berlin, BR und SDR davon unabhängig schon Mitte der 70er Jahre ähnliche Überlegungen angestellt hatten. So unterschiedlich die Anläufe auch gewesen sein mögen, gemeinsam war ihnen die Bauchlandung: Nie fanden sich genug Bündnispartner. Die redaktionelle Autonomie zählte in jenen Jahren offenbar mehr als ein großes Gemeinschaftsunternehmen.

Zwei Gründe hatten mich angeregt: Zum einen die Überzeugung, dass aus der kreativen Zusammenarbeit der verschiedenen Hörspiel-

Dramaturgien eine besonders spannende, vielfarbige Krimireihe aus den Ländern entstehen könne, und zum anderen eine Erfahrung, die ich noch als freier Journalist und Kritiker mit einer bundesweiten Wochenzeitung gemacht hatte: Ihr bot ich regelmäßige Hörspiel-Kritiken an, was nicht sonderlich interessierte. Für die Käufer des Blatts mache es nur wenig Sinn, von Hörspielen zu lesen, die gar nicht überall zu hören wären. Gern wolle man neu überlegen, wenn einmal ein gemeinsames Hörspielprojekt von Stuttgart bis Hamburg anstünde. An Zeiten, in denen dieselbe Zeitung regelmäßig auch das Hörspiel, neben Theater und Literatur, Film und Fernsehen, kritisch begleitet hatte, hat man sich offenbar nicht mehr so genau erinnern können.

— Hörspiele: konkurrenzlose ARD-Kulturleistungen

Am Mangel eines öffentlichen Diskurses hat sich für Radio und Hörspiel über die Jahre nicht sehr viel geändert. Sonst aber hat sich manches bewegt in der Radiolandschaft. Die Anzahl der Angebote hat erheblich zugenommen, Privatradios sind aufgekommen und machen mit auf Verwechslung angelegten Formatprogrammen den öffentlich-rechtlichen Anbietern Konkurrenz. Während neue Medien und Verbreitungswege die rundfunkpolitischen Diskussionen bestimmen, scheint sich die junge MP3-Generation ganz vom klassischen Radio abwenden zu wollen. In der Frage der Rundfunkgebühren ist der Ton schärfer geworden. Das Bundesverfassungsgericht hat nochmals die Bestands- und Entwicklungsgarantie für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk bekräftigt. Aber niemand kann heute mit Bestimmtheit sagen, wie sich die Finanzierung dieses Rundfunks über eine mittlere Frist hinaus wird sichern lassen. Die Kassen sind knapper geworden, die Politik sucht nach Synergiepotenzialen. Rundfunkänderungsstaatsverträge fordern die Landesrundfunkanstalten auf, stärker zu kooperieren.

Wandelt sich der föderale Charakter dieses öffentlich-rechtlichen Rundfunks? Bezogen auf das Hörspiel liegen seine Vorzüge auf der Hand: Ermöglicht er doch eine Vielfalt, um die uns Kollegen aus anderen Ländern beneiden. In der ARD und im Deutschlandradio entstehen pro Jahr rund 350 Hörspiele. Nur die BBC bringt es auf eine wesentlich höhere Anzahl. Vom reichen Angebot profitieren in erster Linie



»Radio Tatort: Verhandlungssache« (WDR) von Peter Meisenberg: Der Düsseldorfer Kriminalbeamte Nadir Taraki (Baki Davrak, I.) wird von Abdel Maliki (Ozan Akhan) gefoltert.

unsere Hörer, sie können viele neue Stücke und unterschiedlichste Spielformen kennen lernen. Von erheblicher Bedeutung sind die vorhandenen Möglichkeiten für Autoren, Bearbeiter, Regisseure, Sprecher und viele andere. Als einer der größten Kulturproduzenten im Land bietet ihnen der öffentlich-rechtliche Rundfunk wichtige Arbeitsfelder.

— Ein gemeinsames Konzept für verschiedene Regionen, Dialekte, Mentalitäten

Der »ARD Radio Tatort« entspricht in vorzüglicher Weise dem föderalen Gedanken des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. In seiner angestrebten Vielfalt kann er nur entstehen, wenn alle Hörspielredaktionen der ARD mitwirken. Die kleineren Anstalten tragen mit einem Hörspiel pro Jahr dazu bei, die größeren mit zwei. Die Grundkonstruktion – Ermittlerstücke, die in der Regel im Polizeimilieu spielen – wurde gemeinsam festgelegt, sie lässt jeder Redaktion genügend Raum, ihre je eigenen Figuren zu entwickeln und mit ihnen spannende und unerhaltende Geschichten zu erzählen. Die zu Anfang diskutierte Idee, durchgehende Hauptfiguren für alle Folgen und Produzenten zu etablieren, wurde aufgegeben zugunsten eines Modells, das den Hörern eine größere Bandbreite an Storys und Figuren und den Redaktionen die Möglichkeit bietet, mit je eigener Produktionshandschrift aufzuwarten.

Vor allem aber sollen die Kriminalhörspiele erkennen lassen, wo sie spielen. Die Bezüge zur Region, den dort lebenden Menschen, zu ihren Mentalitäten und ihrer Sprache sind dem »Radio Tatort« wichtig. Dass dazu regional-sprachliche Färbungen und Dialekte eingesetzt werden können, liegt auf der Hand. Allerdings müssen sie verstehbar sein von Ravensburg bis Rostock. Niki Stein, der Drehbuchautor und »Tatort«-Regisseur, der auch den ersten »Radio Tatort« des HR inszenieren wird, freut sich darauf, im Radio etwas wiederzubeleben, das im Fernsehen zurückgegangen sei: die Bindung an die Regionen, an die Sprache der Leute, die Umgebung, in der sie leben.

— Kooperationen optimieren die Ergebnisse

Der Nutzen von Kooperationen ist den Radio- und Hörspielprogrammen schon lange bekannt: aus aufwändigen Hörspielproduktionen, aus »Langen Nächten« oder Schwerpunktprogrammen. Ohne Kooperationen und zusätzliche Produktions-Übernahmen würden die Spielpläne der meisten Hörspiel-Redaktionen lückenhaft bleiben. Sie wären, auch unter Kostengesichtspunkten, kaum zu gestalten. Wenn es trotz guter Kooperations-Erfahrungen nicht jeder Redaktion gleich leichtgefallen ist, sich der festen Produktions- und Sendevereinbarung zum »ARD Radio Tatort« anzuschließen, liegt das an der Dimension des Projekts: Jeden Monat einen Platz für die Reihe auf den eigenen Regelterminen zu blockieren – das kann eigene Pläne und Projekte tangieren. Zumal für jene



Als Ermittler waren u.a. bereits im Einsatz: Marie-Lou Sellem und André Jung, Kommissare in SR 2 KulturRadio.



Ueli Jäggi als Kriminalobererrat Xaver Finkbeiner und Karoline Eichhorn als Kriminalhauptkommissarin Nina Brändle in SWR2

Redaktionen, die über vergleichsweise wenige Sendeplätze verfügen. Radio Bremen und der RB haben aus der Not eine Tugend gemacht und für den »Radio Tatort« Zusatztermine eingerichtet. Damit bekommt der Krimi, den es dort schon nicht mehr gegeben hatte, in beiden Häusern wieder einen Platz.

Das Radio, hat Gerhard Polt einmal gesagt, ist wie das Wasser: Man dreht den Hahn auf, und es fließt raus – eins schwemmt das andere weg. Besonders die Kultur- und Wortprogramme stehen immer wieder vor der Frage, wie sie sich behaupten und vernehmbarer machen können in der Schwemme der Angebote, die beileibe nicht auf das Radio begrenzt sind. Das Zeitbudget unserer Hörer ist limitiert. Sie lesen, sehen fern, gehen ins Theater, ins Kino oder nutzen das Internet. Wie kann man besser an den Mann, die Frau, den Jugendlichen bringen, was besonders aufwändig produziert ist und mehr als ein Nebenbei-Hören verlangt? Hörspiele, Feature-Sendungen, anspruchsvolle Wortangebote.

Es gibt deutliche Indizien dafür, dass herausgehobene Programmereignisse, überlegt eingesetzte Schwerpunkte, gemeinsame Großprojekte, die entsprechend kommuniziert werden können und die die originären Leistungen dieses Radios betonen, zunehmend Sinn ergeben. Das Radio ist mehr als eine Nachrichten- und Musikmaschine, aber große Hörerschichten scheinen das fast schon vergessen oder noch nie richtig wahrgenommen zu haben.

Ergebnisse der Medienforschung etwa zu den ARD-Schwerpunktwochen »Krebs« und »Kinder sind Zukunft« zeigen, dass beide Sendewochen ein hohes Zustimmungsniveau hatten. 81 Prozent der Hörer fanden die konzentrierten Angebote von Fernsehen und Radio gut oder sehr gut. Vor allem Jugendliche von 14 bis 29 Jahren haben sie mit 83 Prozent noch stärker begrüßt als der Durchschnitt. Aus beiden Schwerpunktwochen bleiben hohe Erinnerungswerte; zahlreiche Presseberichte sorgten mit dafür, dass die Themen von der Medienflut nicht weggeschwemmt wurden, sondern Gesprächswert hatten und die Markenzeichen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks unterstrichen.

Eine gemeinsame Marke gab es in der ARD-Hörspiellandschaft bisher nicht. Natürlich ist damit nichts über die hohe Qualität sehr vieler Produktionen aus den einzelnen Landesrundfunkanstalten gesagt. Hörer wissen sie zu schätzen, und bei vielen nationalen und internationalen Wettbewerben wurde und wird sie gewürdigt. Dennoch ist eine größere Publizität und Breitenwirkung für das Hörspiel vonnöten. So manche Reaktion auf den »Radio Tatort« zeigt, dass das Hörspiel gedanklich zuweilen schon in die Mottenkiste gepackt war. Insbesondere für junge Hörer zählt es inzwischen viel zu selten zu den wichtigen Radioerfahrungen, mit denen sie groß werden.

— Außerordentlich positive Resonanz

Weit über alle Hoffnungen und Erwartungen hinaus hat die Startphase des »ARD Radio Tatort« gezeigt, was das Gemeinschaftsunternehmen zu leisten imstande ist. Die öffentliche Aufmerksamkeit für die Krimireihe hat schlicht



In MDR FIGARO spricht Hilmar Eichhorn den ermittelnden Kommissar Jost Fischer.



Sandra Borgmann als Hamburger Kriminalhauptkommissarin Bettina Breuer in NDR Info

alles in den Schatten gestellt, was bisher über Hörspiel geschrieben wurde: »Zeit«, »Frankfurter Allgemeine Zeitung«, »Süddeutsche Zeitung«, »taz«, »Stuttgarter Zeitung«, »Hamburger Abendblatt«, »Westdeutsche Allgemeine Zeitung«, »Brigitte« und »Focus« – und viele andere, quer durch die Bundesrepublik, aber auch in Österreich und der Schweiz, haben die Reihe nicht nur beachtet, sondern außerordentlich freundlich aufgenommen. »Nie zuvor haben Hörspiele in Deutschland dauerhaft eine so große Bühne bekommen«, schrieb der »SPIEGEL«, »die neue Serie ist ein Paukenschlag für das ebenso alte wie legendäre Genre.«

Schon jetzt ist festzuhalten, dass der Auftakt der Reihe, die auf gutem Wege ist, sich als Marke zu etablieren, das Interesse und die Begeisterung für das Hörspiel insgesamt gesteigert hat. »Vielleicht«, meint die »taz«, wird das »einst schon totgesagte Hörspiel (...) dank der neuen Krimireihe nun ganz einfach etwas populärer«.

Aber es ist nicht nur die Presse, die den Reiz des Hörens in der Welt der Bilder wiederentdeckt, es sind auch viele Hörer, die uns bestärken. Eine große Zahl begrüßt die Serie in Zuschriften, Mails und im Internet, das sämtliche Folgen mit einem eigenen Angebot über radio-tatort.ard.de begleitet. Alle Produktionen stehen nach den Sendungen für sieben Tage als Stream im Netz, darüber hinaus konnten fünf Stücke des ersten Jahrgangs zum kostenfreien Download angeboten werden. Eine sehr große Anzahl von Krimifans hat sich ein Hörspiel auf den PC oder MP3-Spieler gezogen. Der Bedarf nach zeit- und ortsunabhängiger Nutzung ist unüberschbar.

— Der »Radio Tatort« nur als Original-Hörspiel

Was nach schlichtweg fulminantem Auftakt auf die Redaktionen nun zukommt, ist eine dramaturgische Herausforderung. Es gilt, die hohen Erwartungen bei Hörern und Presse mit weiteren originellen Stoffen und Stücken zu erfüllen. Das Kriminalhörspiel, das in den vergangenen Jahren zu sehr zu einem Adaptionsgenre geworden ist, muss sich im Fall des »Radio Tatorts« ausschließlich mit Originalarbeiten beweisen. Will man eigene Serienfiguren entwickeln und sie in neuen, an der Realität orientierten Geschichten etablieren, können fertige Buchvorlagen nicht helfen. Der »Radio Tatort« will eigenwillige, markante Typen ins Radioleben setzen. Er kann es nur, indem er das Originalhörspiel fördert und mit guten Autoren Entwicklungs-dramaturgie betreibt.



»Irmis Ehre«, »Radio Tatort« des BR, mit Winfried Frey (Betz), Stephan Murr (Hubert) und Florian Karlheim in der Rolle des Kommissars Rudi Egger (v. l.)



»Schrei der Gänse«, »Radio Tatort« von Radio Bremen: Heike Langguth (Ton), Christiane Ohaus (Regie), Marion Breckwoldt als Hauptkommissarin Claudia Evernich, Markus Meyer als Staatsanwalt Dr. Kurt Gröninger (v.l.)

Für die erste Staffel wurden solche Autoren gefunden: Roland Schimmelpfennig, John von Düffel, Tom Peuckert, Frank Göhre, Peter Meisenberg, Christine Lehmann, Robert Hültner und andere. Und auch bei den Schauspielern herrscht großes Interesse: Karoline Eichhorn und Ueli Jäggi spielen für den SWR, der WDR hat u. a. Baki Davrak, Hauptdarsteller im Oscar-nominierten Film »Auf der anderen Seite« von Fatih Akin, Meriam Abbas und Rudolf Kowalski verpflichtet, Hilmar Eichhorn und Nele Rosetz ermitteln für den MDR, Martin Reinke und Sandra Borgmann fahnden für den NDR.

Sie alle lösen Kriminalfälle nach einer Idee, die anfangs noch nichts mit dem »Tatort«-Modell des Fernsehens zu tun hatte. Und auch am Ende einer langen Konzeptionsphase war es mitnichten der Gedanke an eine nachgereichte Radio-Version, der uns bewog, den auch für den ARD-Hörfunk freien Titel zu wählen. Natürlich ist er geradezu unbezahlbar. Als Qualitäts- und Markensignal, das sofort klarmacht, worum es sich handelt.

Eine Verwechslung mit den TV-Produktionen kann und wird nicht entstehen: Das Hörspiel hat völlig eigenständige Mittel, seine Geschichten zu erzählen. Und was die Hörergunst angeht, darf man getrost darauf setzen, dass das gespannte Hinhören auch in einer gewandelten

Medienlandschaft seinen Reiz entfaltet. Lange bevor sich Schimanski & Co über die Bildschirme prügeln, waren original für das Radio geschriebene Krimis schon Publikumsrenner. Francis Durbridges »Paul Temple« etwa oder Rolf und Alexandra Beckers »Gestatten, mein Name ist Cox«. Stücke und Reihen, die bis heute gefragt sind. Auch wenn es Unsinn wäre, nach den damaligen Quoten zu schielen: Die Beliebtheit des Radiokrimis ist ungebrochen.

Der SWR ist mit der Koordination der neuen ARD-Reihe beauftragt. Was vor allem bedeutet, grundlegende organisatorische und dramaturgische Überlegungen im Blick zu behalten und zu kommunizieren: die Dubletten-Prüfung etwa oder die Abstimmung in Fragen der Besetzung, Regie und Autorenschaft, der Terminplanung und möglicher Presse- und Marketing-Initiativen, die im Anschluss an die vom SWR koordinierte Startkampagne jedes Haus für seine Produktionen durchführt.

— Perspektiven

Ob sich mit dem »Radio Tatort« eine Perspektive für weitere Gemeinschaftsprojekte der ARD andeutet? Wo es sinnvoll erscheint, zu umfangreicheren Kooperationen zu kommen, liegt der Gedanke nahe. Überzeugende Beispiele gibt es ja bereits: die »ARD Buchnacht« und die »ARD Hörbuchnacht«. Oder die »Günter-Eich-Nacht« und die »ARD Radionacht für Kinder«, im letzten Jahr zu Ehren von Astrid Lindgren. Über 4 000 Schulen haben sich an ihr beteiligt. Auch das jüngste Projekt, das unter Federführung von SWR2 gemeinsam mit Radio Bremen für die ARD entstanden ist, gilt als sehr geeigneter Kooperations-Fall: die umfangreiche Audio-Ausgabe der wichtigsten Sammlung deutschsprachiger Gedichte, des »Großen deutschen Gedichtbuchs« von Karl Otto Conrady, dessen 1100 aufgenommene Gedichte nun unter dem Titel »Lauter Lyrik. Der Hör-Conrady« auf viele Jahre die Programme der ARD bereichern können.



Ekkehard Skoruppa

Leiter Künstlerisches Wort in SWR2