

## IV DIE HÖRSPIELE

"Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Das gilt auch für das Hörspiel." (H. Heißenbüttel)<sup>1</sup>

### **1 Einleitung / Hörspielbegriff**

Schon sehr früh, vom 31.3.1957, datiert die Überlieferung von Brinkmanns erstem Hörspielexperiment. In einer schulischen Arbeitsgruppe gab Brinkmann "[...] eine kurze Einführung zu seinem Hörspiel, das die ganze Sitzung ausfüllte. Brinkmann sagte in seiner Einführung, er habe versucht, ein Gedicht soweit zu zerlegen, daß es sich als Hörspiel eigne. Die gebrauchten Bilder seien absichtlich Fragmente und somit unvollständig"<sup>2</sup>. Erst über ein Jahrzehnt später greift Brinkmann auf das Hörspiel als Ausdrucksform zurück, wobei er, wie sich zeigen wird, lyrische und bildhafte Sprache ebenso wie die Technik des Fragmentierens als Elemente verwendet hat.

In einer für Brinkmann veröffentlichungsarmen Zeit Anfang der siebziger Jahre sind die drei Hörspiele Auf der Schwelle (Entstehungszeit 1970)<sup>3</sup>, Der Tierplanet (1971) und Besuch in einer sterbenden Stadt (1972/73) nicht nur eine Geldquelle<sup>4</sup>, sondern auch Signale seiner andauernden schriftstellerischen Tätigkeit. Zugleich bietet das Medium Rundfunk eine neue Herausforderung, deren potentielle Relevanz sich schon früh in den Prosawerken abzeichnet: Vergegenwärtigt man sich die Rolle der Musik in vielen Prosatexten und das insbesondere in den Erzählungen stark ausgeprägte Bemühen, oft gleichermaßen die akustische Präsenz des Geschehensraumes zu vermitteln, erscheint es folgerichtig, daß Brinkmann das Hörspiel für sich als Ausdrucksform nutzt.

Zur Entstehungszeit der Hörspiele Brinkmanns gibt es keinen einheitlichen Hörspielbegriff mehr. Diskutiert wird seit Ende der 60er Jahre eine Unterscheidung zwischen *traditionellem* und begrifflich an den *nouveau roman* angelehntem *Neuen* Hörspiel, wobei die sehr pauschale Vokabel "neu" hier (wie auch bezüglich des Romans) gleichzeitig dazu dient, auf Veränderungen und Weiterentwicklungen

<sup>1</sup> Helmut Heißenbüttel: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning S. 18-36, hier S. 36.

<sup>2</sup> In: Geduldig / Schüssler S. 66. Mit "Hörspiel" ist hier aber wahrscheinlich nicht auch die technische Komponente gemeint.

<sup>3</sup> Angaben nach der editorischen Notiz in dem Band "Der Film in Worten" (S. 309 ff). Alle drei Hörspiele und Begleittexte Brinkmanns ebd. S. 5-40 und S. 150-200. Besuch in einer sterbenden Stadt ggf. künftig abgekürzt als Besuch...

<sup>4</sup> Michael Zeller sieht in seiner Besprechung des Bandes "Der Film in Worten" in den Hörspielen "[...] Brot-Arbeiten für den Funk", die als "[...] Texte im Umfeld des sterilen Nouveau roman [...]" primär durch eine "Staubschicht" gekennzeichnet sind und eigentlich nicht der Veröffentlichung Wert wären. (Die Wut hat seinen Tod nicht überlebt. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 7.1.1983).

aufmerksam zu machen und sich von der Tradition leicht erkennbar abzusetzen.<sup>5</sup> "Dieses Neue Hörspiel könnte man, etwas vereinfacht, auch so definieren, daß in ihm das Hörspiel sich selbst zum Problem wird"<sup>6</sup>, also Veränderung *das* Ziel ist, aber eben kein vorgefaßtes, definierbares, so daß der Problematisierung prinzipiell keine Grenzen gesetzt sind und damit eine Offenheit jenseits einer literarischen Einordnung, also ganz im Sinne Brinkmanns, gegeben ist.

Während ältere Publikationen das Hörspiel primär als "Wortkunstwerk"<sup>7</sup> verstehen, entwickelt sich Ende der 60er / Anfang der 70er Jahre ein Hörspielbegriff, der das *Hör-Spiel* nicht mehr als vom *Schau-Spiel* abgeleitet und auf den Hör-Sinn reduziert verstanden wissen will, sondern, in Verbindung mit den zunehmenden rundfunkspezifischen technischen Möglichkeiten, als eine sich von anderen (literarischen) Formen<sup>8</sup> emanzipierende, um eigenständige Gestaltungsmittel bemühte Ausdrucksform: Das traditionelle Hörspiel zeichnet insbesondere eine sprachbetonte Inszenierung mit geschlossener "Handlungsfiktion"<sup>9</sup> aus, das Neue Hörspiel besteht wesentlich aus der (heterogenen) collagehaften<sup>10</sup> Verbindung von Stimmen, Geräuschen und Musik, die z.T. erst durch die neueren technischen Entwicklungen (u.a. Stereo) ermöglicht wird. In dieser Arbeit wird allerdings nicht die Position vertreten, daß der jeweilige technische Aufwand der Sendung *das* Unterscheidungsmerkmal zwischen traditionellem und Neuem Hörspiel ist. Die zunehmende Technisierung mag zwar als eine "[...] **konstitutive Komponente des neuen Hörspiels**"<sup>11</sup> anzusehen sein. Für diese gibt es jedoch keinen absoluten

---

<sup>5</sup> Nach Reinhard Döhl hat erstmals Klaus Schöning am 3.10.1968 in einer Hörfunksendung des WDR nach den "Tendenzen im neuen Hörspiel" gefragt und wurde damit Urheber des Namens (Reinhard Döhl: *Das neue Hörspiel*. Darmstadt 1988, S. 10, vgl. auch S. 143). Zur Gegenüberstellung von traditionellem und Neuem Hörspiel vgl. z.B. Lermen S. 15-45 und S. 141-186 oder auch Döhl S. 118 -139. Eine kompakte Übersicht von Entwicklung und Wirkung des Hörspiels bietet z.B. Horst Ohde: *Das Hörspiel. Akustische Kunst in der Nische*. In: Briegleb / Weigel S. 586-615. Zu Vorläufern des Neuen Hörspiels in Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus vgl. Keckeis S. 66 f, Döhl S. 73 und Heißenbüttel, in Schöning S. 25 ff.

<sup>6</sup> Aus einem nicht genannten Text Heißenbüttels, in Döhl S. 61.

<sup>7</sup> E. K. Fischer: *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart 1964, S. 120; vgl. auch die Übersicht in Birgit H. Lermen: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*. Paderborn 1975, S. 345, Fußnote 1.

<sup>8</sup> Zur Einordnung in die literarischen Formen vgl. Lermen S. 15 f.

<sup>9</sup> Ohde, in Briegleb / Weigel S. 596, er nennt als "restaurative" Elemente auch "Handlungsfiktion, Figurenspiel, Verinnerlichung" (ebd.) und "Sinnsuche" (S. 599). Das 'Neue' des Neuen Hörspiels leitet sich also von bestehenden (anti-)literarischen Tendenzen ab und belegt damit eher die Abhängigkeit des Hörspiels vom literarischen Kontext denn die Eigenständigkeit als unabhängige Gattung bzw. Form. Zu betonen ist, daß z.B. die Diskussion literarisches Hörspiel versus "totales Schallspiel" vereinzelt schon Anfang der 60er Jahre geführt wurde, vgl. Friedrich Knilli: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961 (zum Begriff "Schallspiel" vgl. Döhl S. 50 f) und Heinz Schwitzke: *Die Sprache des Hörspiels. Ein Versuch*. In: *Sprache im Technischen Zeitaler*. I, 47, 1961; oder Ders.: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln, Berlin 1963.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu unter II A 4.

<sup>11</sup> Lermen S. 180, Herv. im Text.

Maßstab. Auch erschöpft sich das "Wie" der Realisierung der Neuen Hörspiele nicht in den technischen Möglichkeiten des Mediums Rundfunk, sondern beinhaltet insbesondere den veränderten Umgang mit der Sprache (abseits der ihr ebenfalls zukommenden technischen Bearbeitung bzw. Verwandlung durch Hall, Überblendung, Stereoton für Dialoge etc.). Dieser läßt sich gerade bei Brinkmann in der schriftlichen wie der akustischen Form des jeweiligen Hörspiels aufzeigen und unterliegt ebenfalls einer graduellen und nicht einer absoluten Entwicklung.

Wenn technische Realisierung und Umgang mit der Sprache die zwei Hauptkomponenten für die Unterscheidung zwischen traditionellem und Neuem Hörspiel sind, deutet dies also darauf hin, daß diese Zuordnung keine eindeutig allgemein- bzw. endgültig festzuschreibende sein muß. Aufgrund dieser Relativität erhält sie in dieser Untersuchung weniger Gewicht als die Frage nach den verschiedenen Aspekten und Elementen der Hörspiele.

"das neue hörspiel präsentiert sich nicht mehr in erster linie als literaturgattung, in der eine tragende handlung akustisch illustriert wird, sondern, im allgemeinsten sinn, als ein hörereignis, in dem alle schallphänomene, ob laute, wörter, geräusche oder klänge, prinzipiell gleichwertig sind: verfügbares material."<sup>12</sup>

Diese Äußerung von Gerhard Rühm ist ganz im Sinne Brinkmanns, insbesondere bezüglich des Material-Gedankens. Es erscheint offensichtlich, daß das Neue Hörspiel Brinkmanns Ablehnung konventioneller Positionen in der Literatur entgegenkommt und er der Weiterentwicklung und Grenzüberschreitung der Ausdrucksform Hörspiel zuspricht und -arbeitet.<sup>13</sup> So können auch seine Vorbemerkungen zu den drei Hörspielen sowie der *Nachtrag* und die *Fortsetzung* zu *Auf der Schwelle* im Kontext der Hörspiel-Diskussion gelesen werden. Jedoch steht Brinkmann der Rolle des "[...] gegenwärtig betriebenen Neuen Hörspiels [...]"<sup>14</sup> durchaus zwiespältig gegenüber. Einerseits erkennt er die ebenso von ihm propagierte "Forderung nach mehr `Wirklichkeit`"<sup>15</sup> wieder und fordert provokativ, z.B. für "[...] das Geräusch der Schläge und des wimmernden Stöhnens am Anfang des Hörspiels [...], um zu verhindern, daß eine Stilisierung von Schmerzen und Schlägen eintritt, für diese Rolle eigens jemanden zu engagieren, dem unverhofft einige

---

<sup>12</sup> Gerhard Rühm: zu meinen auditiven texten. In: Schöning S. 46.

<sup>13</sup> Vergleichbar etwa Brinkmanns Vorgehen auf dem Gebiet des Essays, wo er in der Auseinandersetzung um den traditionellen vs. erweiterten Essaybegriff ebenfalls weniger durch explizit auf die Textform bezogene Überlegungen Stellung bezieht, als vielmehr durch seine eigene Essaypraxis.

<sup>14</sup> Die Passage mit dieser Textstelle aus dem Manuskript (S. 7) zur Sendung *Zu dem Hörspiel `Auf der Schwelle` – Essay von Rolf Dieter Brinkmann* (dafür künftig: *Funkessay-Manuskript*, WDR 12.8.1971) fehlt in der schriftlichen Fassung des Essays unter dem Titel *Fortsetzung* in *F.i.W.* S. 25-40.

<sup>15</sup> *Funkessay-Manuskript* S. 7.

kräftige Schläge und Tritte verabreicht werden"<sup>16</sup>. Diese Maßnahme zur Erzeugung von O-Ton erscheint ihm gerechtfertigt. Andererseits indes "[...] läuft die ganze vergräme Idee zurück, dem Volk aufs Maul zu hören? Sollen selber senden? Ihren Mist? Was tut man rein und was kommt raus?"<sup>17</sup> Eine zunehmende `Volksnähe´ in der Folge der '68er Bewegung verursachte Brinkmann anscheinend die größeren Schmerzen.

Die hier vorliegende Arbeit untersucht, entsprechend der Hörspiel-Diskussion und den beiden sich bedingenden, aber verschiedenen Präsentationsformen der Hörspiele, zunächst im Schwerpunkt die jeweilige schriftliche Ausformulierung, bevor die akustischen Umsetzungen ausgewertet werden, versucht also der formalen Zwitterstellung (Text- und akustische Fassung) in zwei Schritten gerecht zu werden, wobei natürlich das Ziel eines Hörspiels immer seine akustische Umsetzung ist, es also eine eigene (Kunst-)Form darstellt.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> *Funkessay-Manuskript* S. 6. Schon zuvor äußert sich Brinkmanns pragmatischer Zynismus, indem er nahelegt, für "[...] das klatschende Geräusch des Aufpralls auf dem Asphalt [...] sich einer der im Funkhaus befindlichen, gerade Pause machenden Damen zu bedienen. Man kann sie ins Studio bitten und versetzt ihr eine `schallende´ Ohrfeige" (*Funkessay-Manuskript* S. 5 f). Auch diese Passagen finden sich in der schriftlichen Version in *F.i.W.* nicht mehr, der Text wurde von einigen Provokationen entschärft.

<sup>17</sup> *Funkessay-Manuskript* S. 7.

<sup>18</sup> Natürlich kann man infrage stellen, ob das gedruckte Hörspiel der gleichen Ausdrucksform zugehörig ist wie seine Sendung. Jürgen Becker umgeht die Auseinandersetzung sehr einfach: "Warum denn immer gleich entscheiden? Im Buch hier ist es ein Lesestück, und im Radio ist es ein Hörspiel." (Nach Lermen S. 208) Je textlastiger ein Hörspielentwurf ist, desto eher läßt sich zumindest die sprachliche als eine wesentliche Seite untersuchen, zumal es dem `inneren Ohr´, der Fantasie des Rezipienten obliegt, Sprache in Stimmen umzusetzen und die in den Regieanweisungen angedeuteten Geräusche und Musikeinspielungen nach Möglichkeit zu evozieren; jede Sendung ist auch nur eine von verschiedenen, denkbaren Umsetzungsmöglichkeiten.