



Hörspiel und Radiokunst

**Aspekte radiophoner Literatur
im transnationalen Kontext**

Britta Herrmann (Hg.)

Britta Herrmann (Hg.)
Hörspiel und Radiokunst

Britta Herrmann (Hg.)
Audiotexte: Klang – Kunst – Kultur
Band 4

»Dealing with language [...] as though it's a sound source [...]«, notierte sich John Cage einst als Anliegen.* Diese Reihe verfolgt ein komplementäres Ziel: Mit Klang umgehen, als bilde er eine Sprache – und zwar eine, die sich zu Texten im weiteren Sinn formt, das heißt zu zeichenhaften und bedeutungstragenden Artefakten. Diese können graphisch notiert sein (etwa durch Schriftzeichen, Noten, Farben), aber auch medial oder performativ verfasst sein (etwa als Hörspiel, »Augenmusik«, Klangkunst, oral poetry, Deklamation). Seit einiger Zeit scheinen Audiotexte vermehrt produziert zu werden – man denke nur an den Hörbuchmarkt als ein Beispiel –, ohne dass die aurale und klangliche Dimension für die moderne Ästhetik- und Kulturgeschichte in gleichem Maße analytische Aufmerksamkeit erhält. Hier möchte die Reihe ein Forum zur Verfügung stellen.

Audiotexte arbeiten mit Klang oder Klangzeichen und richten sich an den Gehörsinn. Sie können aber keineswegs nur durch das Ohr wahrgenommen werden, sondern auch durch das Auge (wenn etwa beim »stummen Lesen« die Lautstilistik des gedruckten Textes wahrgenommen oder Farben als Töne decodiert werden) und durch das Gefühl (in Form von Resonanzen, Vibrationen und Rhythmus). Audiotexte sind semiotische Objekte, die in Bezug stehen zum auralen Gedächtnis – es neu prägen oder daraus zitieren. Sie sind Ausdruck einer Poetik oder Teil einer ästhetischen Erfahrung, die zugleich Aufschluss geben kann über Praktiken des Hörens und Wahrnehmungskonventionen, über das psychoakustische Wissen, die Affekt- und Erinnerungskultur einer Zeit und Gesellschaft.

Audiotexte gibt es quer durch die Künste – in der Literatur, der Musik, den visuellen und performativen Künsten – und quer durch die Medien. Sie folgen dort je eigenen Formatvorgaben, Codes und Regeln und erzeugen so auch immer andere Hörerfahrungen, aurale Semantiken und Rezeptionsformen. Die Reihe bietet daher Raum für interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Klang, Kunst und Kultur, aber auch für Theorien, Modelle und Fallbeispiele von Audiotextanalysen: sei es in Form eines »close listening«, einer Semiotik, Architektur, Phänomenologie oder Diskursgeschichte des Hörbaren, einer Theorie akustischer Formate oder aber einer dichten Beschreibung historischer und gegenwärtiger, eigener und fremder Kulturen des Sonalen und Auralen.

Die Reihe lädt folglich dazu ein, den Gegenstand »Audiotexte« über Fach- und Methodengrenzen hinweg weiter zu entwickeln und auszuloten. Beiträge aus der Literatur-, Kultur-, Kunst- und Musikwissenschaft sind ebenso willkommen wie etwa aus der Geschichtswissenschaft, der Soziologie, der Linguistik, den Sprech-, Theater- und Medienwissenschaften, der Philosophie, der Ethnologie. Sie sollten durch einen fachübergreifenden Verständigungswillen geprägt sein.

* John Cage: *Seriously Comma*, in: Ders.: *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. Middletown, CT 1969, S. 26–29, hier S. 29.

Britta Herrmann (Hg.)

Hörspiel und Radiokunst

Aspekte radiophoner Literatur
im transnationalen Kontext

F Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

peer reviewed content

ISBN 978-3-7329-1099-1

ISBN E-Book 978-3-7329-8819-8

ISSN 2944-1633

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2025. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere
auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen, Text- und Data-Mining
sowie Einsatz und Training von KI-Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin
info@frank-timme.de

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

TEIL I – EINLEITUNG

BRITTA HERRMANN

**Hörspiel und Radiokunst. Aspekte radiophoner Literatur
im transnationalen Kontext 9**

TEIL II – ENTWICKLUNG NEUER RADIOPHONER ÄSTHETIKEN UND RÄUME

TOBIAS GERBER

**Imaginäre Räume und akustische Realitäten. Mediale Dispositionen
des britischen Radio Dramas der 1920er Jahre 41**

MARC MATTER

**Sprechende Überlagerungen. Mehrspurtechnologie als
produktionsästhetisches Verfahren in akustischer Sprachkunst 61**

SABINE SANIO

**Der Raum, das Reale und das Radio. Radio im Kontext
der Avantgarden des 20. und 21. Jahrhunderts 83**

REGINE ELBERS

**Die Erkundung neuer radiophoner Räume:
BLOCKED UNDER GROUND. Ein Forschungsprojekt
und multiperspektivisches Audiodrama 103**

TEIL III – TRANSNATIONALE AUSTAUSCHBEZIEHUNGEN UND POLITISCHE FELDER VON HÖRSPIEL UND RADIOKUNST

SABINE BREITSAMETER

**Jenseits des Hörens. Innovationen für Hörspiel und Radiokunst
aus Nordamerika 123**

INGE ARTEEL

**Impulse für Innovation. Die Rezeption des deutschsprachigen
Hörspiels in Flandern um 1970 149**

PAVEL NOVOTNÝ

**Zwischen Avantgarde und Institution. Radiophone Experimente
im deutsch-tschechischen Kontext 169**

MICHAEL CUSTODIS

**Realistischer Sozialismus? Staatspolitik im DDR-Hörspiel und die
Rolle der Musik in den Produktionen BEIM THOMASKANTOR BACH
ZU GAST (1950), IN PANKOFFS MACHTBEREICH – EIN GRUSICAL
(1967) und NOTLANDUNG (1973) 189**

FLORENCE BAILLET

**Audioliteratur und Ostmoderne. Thomas Braschs
Schallplattenspiele als Schallplattenpoetik 215**

BRITTA HERRMANN

**»In diesen Sendungen war damals noch alles Unmögliche
möglich«. Der Pariser Club d’Essai und seine Rezeption
im (west-)deutschen Rundfunk 235**

WOLFGANG STRAUB

**Vom Maulwurfshügel ins Hörspielmuseum.
Der Hörspielenthusiast Franz Hiesel 257**

Beiträger und Beiträgerinnen 281

TEIL I
EINLEITUNG

Hörspiel und Radiokunst

Aspekte radiophoner Literatur im transnationalen Kontext

1 Radiophone Literatur?

Im Jahr 1924 schrieb die französische Zeitung *L'Impartial français* einen Wettbewerb für das noch sehr neue Medium Radio aus, und zwar einen »Concours littéraire de Radiophonie«.¹ Bei der Auswahl der Preisträger² erkannte die Jury, dass die üblichen literarischen Kriterien zur Beurteilung radiogener Qualitäten nicht ausreichten, sondern dass vielmehr diese Qualitäten umgekehrt eine neue Kategorie von Literatur begründen müssen: »La déformation étrange, l'amplification, la résonance et l'impersonnalité de la voix ainsi transmise créent une atmosphère tout à fait spéciale qui modifie profondément les données du problème littéraire.«³ Intensive Überlegungen zu den Bedingungen und Möglichkeiten einer eigenständigen radiophonen Kunst folgten, nicht nur in Frankreich, und bald war »der Ausdruck ›Radiophonie‹ in den meisten europäischen Sprachen geläufig: aus dem Labor der Futuristen als *teatro radiofonico* oder aus den *ricerche radiofoniche*, Forschungen am italienischen Radio

.....

- 1 So eine Notiz in: *L'Intransigent* (25. März 1924), [S. 4]. Vgl. außerdem Céline Pardo: *Penser la radio en littéraire: quelques questionnements de radiolittérature*. In: *Elfe* 20/21 (2019), H. 8, S. 1–12, S. 3, URL: <https://journals.openedition.org/elfe/1025> (zuletzt eingesehen am 08.05.25). Hier wird allerdings fälschlicherweise die Zeitung *L'Intransigent* auch als Initiatorin des Wettbewerbs genannt.
- 2 Bei den prämierten Hörspielen handelt es sich um *MARÉMOTO* von Pierre Cusy und Gabriel Germinet [= Maurice Vinot] sowie um *AGONIE* von Paul Camille.
- 3 Anonym: *Nos Concours de Radiophonie – Résultats du Concours Littéraire*, in: *L'Impartial français: commerce et industrie, droits et devoirs* (21. Juni 1924), S.13.

RAI der 1920er-Jahre, aus Pierre Schaeffers Office de Cooperation Radiophonique oder dem Radiophonic Workshop der BBC in den 1950er-Jahren.«⁴

In Deutschland allerdings war der Begriff der ›radiophonen Literatur‹ zunächst nicht gebräuchlich. Mit ›Radiophonie‹ war hier in den Anfängen des Rundfunks vielmehr sehr allgemein die Übertragung von Sprache durch Ätherwellen gemeint und das ›Radiophon‹ war die verkürzte sprachliche Form des ›Radiotelephons‹ – ein Verfahren und ein Apparat, die beträchtliche futuristische Techno-Fantasien freisetzen und (aus heutiger Sicht) vom Mobiltelefon über Videocalls bis zum Homeoffice reichten:

»[...] jeder kann während der Reise mit seinem Freunden oder seiner Familie in ständiger Verbindung stehen. [...] Das Radiophon wird es uns ermöglichen, unseren Geschäftsfreund zu sehen, mit ihm zu sprechen und, wenn nötig, einen Scheck zu unterschreiben, ohne daß wir uns dabei vom Stuhl zu erheben brauchen.«⁵

Nichtsdestotrotz fand sich auch im deutschen Kontext von Anfang an eine rege Debatte zur Theorie und Praxis radiophoner Literatur, nur sprach man dann von »Rundfunkdichtung«, »reine[m] Hörspiel«,⁶ ›funkischen‹ oder ›rundfunkgemäßen‹ Werken. Dahinter stand, wie in anderen Ländern auch, die Erkenntnis, dass das Radio »nicht nur Mittler und Verbreiter«⁷ ist, also kein bloßes Übertragungsmedium von printmedialer oder dramatischer Literatur, sondern ein die Literatur »veränderndes Medium. Formveränderung muß oder müßte die Literatur annehmen, um rundfunkgemäß zu werden«.⁸ Das

.....

4 Ute Holl: Einleitung, in: dies. (Hg.): Radiophonic Cultures. Heidelberg, Berlin 2018, S. 7–17, S. 7.

5 Archibald M. Low: Das Verkehrswesen der Zukunft. In: Bürener Zeitung 34 (25.03.1929), Nr. 71, 2. Blatt [S. 5].

6 Hans Siebert von Heister: Rundfunkkunst. Gedanken zum Hörspiel, in: Der deutsche Rundfunk 4 (21.02.1926), H. 8, S. 505–508, S. 507.

7 Ebd., S. 505.

8 Alfred Döblin: Literatur und Rundfunk. In: Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung »Dichtung und Rundfunk« in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929, Preußische Akademie der Künste, Akte 832, S. 1–8, S. 3.

Material einer solchen Literatur »ist das Wort zwar, zuvor aber: Ton – Klang und Laut.«⁹ Für eine Dichtung, die dieser Erkenntnis entsprach – für radio-phonische Literatur also –, wurde 1924 in Deutschland der Ausdruck »Hörspiel« geprägt.¹⁰

Was genau unter einem Hörspiel zu verstehen sei, war freilich umstritten. Nicht jeder fasste die Definition so eng, dass Klang und Laut über dem Wort stehen oder nur originäre Rundfunkdichtungen gemeint sein sollten, Adaptationen oder Sendespiele – Live-Übertragungen von Theateraufführungen im Sendestudio – hingegen auszuschließen seien. Im Gegenteil: Manche sahen die primäre Aufgabe des Hörspiels eben doch in der Übertragung und in der Vermittlung »der wahren Dichtkunst, für die Bühne und das Buch«, an ein eher literaturfernes Massenpublikum.¹¹ Doch jene Zeitgenossen, die eine etwas radikalere Vorstellung von einer eigenständigen medienspezifischen Kunst und radiophonen Literatur verfolgten, verstanden das Hörspiel dezidiert als ein »rein phonetisch-akustisches Gesamtkunstwerk«, eine genuine Ohrenkunst, ein wirkliches »Hör-Spiel«.¹² Aus einem solchen Verständnis heraus galt es einerseits, das Wort als »Klanggebilde« neu zu entdecken.¹³ Andererseits waren die medientechnischen Bedingungen des Rundfunks zu nutzen und zu erweitern: Das Mikrophon sollte als Instrument der Komposition und Klanggestaltung gebraucht werden,¹⁴ Tempo und Rhythmus sollten die Szenik gliedern,

.....
9 Von Heister: Rundfunkkunst, S. 508.

10 [Hans Siebert von Heister:] Zur Frage der Sendespiele. In: Der Deutsche Rundfunk 2 (10.08.1924), H. 32, S. 1779.

11 Julius Witte: Probleme des Hörspiels, in: Funk (1925), H. 36, S. 447.

12 Fritz Walter Bischoff: Hörspiel und literarische Programmgestaltung, in: Schlesischer Funkkalender 1 (1927), S. 27–30, S. 27.

13 Fritz Walter Bischoff: Dramaturgie des Hörspiels, in: Die literarische Welt 5 (30.08.1929), H. 35, S. 3f., S. 3.

14 »Das wirkliche Hörspiel, das aus dem Mikrophon und seinen Möglichkeiten heraus geboren ist, das zeigt sich erst in Ansätzen.« Hans Fleisch: Bemerkungen zum Hörspiel, in: Funk 8 (1931), H. 10, S. 73–74, S. 74. Zu Fleischs Erprobungen des Mikrophons vgl. zudem Solveig Ottmann: Im Anfang war das Experiment. Das Weimarer Radio bei Hans Fleisch und Ernst Schoen, Berlin 2013, S. 230–235 und S. 313–358.

Wort und Musik gleichwertig zusammengefügt werden,¹⁵ neue Geräusche und Geräuschanordnungen das Hörspektrum öffnen,¹⁶ radiospezifische Räume und Zeitstrukturen durch Blenden (später auch Schnitte) und Mischungen entstehen.¹⁷ Es sei ersichtlich, schrieb Fritz Walter Bischoff, Rundfunkpionier und Leiter der ›Schlesischen Funkstunde‹, dass »akustische Dramaturgie ohne technische Dramaturgie nicht zu denken ist.«¹⁸ Damit wurde das Hörspiel als eine neue technomediale Gattung der Literatur entworfen, die explizit »nicht nach dem Maßstab vorhandener Dichtwerke« beurteilt werden konnte und sollte.¹⁹ Vielmehr ist hier die eigentümliche künstlerische Wirkung der ästhetischen Spezifika des Mediums Radio von Bedeutung, seiner Zeichensysteme und Syntax.²⁰

Es kristallisieren sich also schon früh zwei Bedeutungen von ›rundfunkgemäßer‹ oder ›radiophoner‹ Literatur heraus: Im weiteren Sinn handelt es sich um eine aus den Bedingungen des Radios hervorgegangene Kunst- und Spielform.²¹ Zu diesen Bedingungen gehören etwa die Beschränkungen auf das Akustische, die technischen Aspekte der Produktions-, Übertragungs- und Rezeptionssituation, ein Massenpublikum, Programmstrukturen, staatliche Kontrolle. Im engeren Sinn ist sodann ein spezifischer Gebrauch akustischer und technomedialer Zeichen zur Hervorbringung einer eigentümlichen Materialität innerhalb dieser Kunstform gemeint. In diesem Verständnis dienen die medienspezifischen Mittel des Radios dazu, eigene lyrische, dramatische

.....
15 Fritz Walter Bischoff: Das literarische Problem im Rundfunk [1929], in: Hans Bredow: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks, Heidelberg 1950, S. 141–144, S. 144.

16 Vgl. Kurt Weill: Möglichkeiten absoluter Radiokunst, in: Der Deutsche Rundfunk 3 (1925), H. 26, S. 1625–1628, S. 1626. Weill antizipierte »ein Meer neuer, unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte, wenn Klangwellen erhöht, vertieft, übereinandergeschichtet oder ineinander verwoben, verweht und neu geboren werden würden.«

17 Bischoff: Dramaturgie des Hörspiels, S. 3f.

18 Ebd., S. 4.

19 Von Heister: Rundfunkkunst, S. 508.

20 Vgl. Götz Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens, Münster/New York/München/Berlin 2002, S. 33.

21 Vgl. Günter Rinke: Einleitung, in: ders.: Das Pophörspiel. Definition – Funktion – Typologie, Bielefeld 2018, S. 9–13, S. 9.

oder narrative Verfahren zu generieren: solche zur Verdichtung und Verschiebung, zur Spannungs- und Evidenzerzeugung, zur Überschreitung der Subjekt- und Objektgrenze bei der Rezeption, zur Selektion oder Kombination klanglicher Effekte, zur Provokation von Hörerfahrungen und Sinnverstehen. Anders gesagt: Der Einsatz radiophoner Verfahren und Effekte dient in diesem Verständnis dazu, medieneigene poetische Effekte und »epistemische Konstellation[en]«²² zu erzeugen. Es ließe sich darüber diskutieren, ob zuzüglich eine historische Ebene einzuziehen und damit zu unterscheiden wäre zwischen einem rein radiophonen und einem post-radiophonen Genre, um mit letzterem eine Produktionssituation zu charakterisieren, in dem »sound art combines sound, music, speech, and image, colour and gesture in both real time and studio time in variously technological broadcasts, installations and performances.«²³ Für eine solche Unterscheidung wäre aber wohl erst zu klären, ob die Medien- und Materialerweiterung auch tatsächlich eine post-radiophone Theorie und Ästhetik begründet – und welche.

Um zurückzukommen: Die Frage nach der medienspezifischen Literaturform wurde also auch im deutschen Kontext von Anfang an verhandelt, doch das Wort ›radiophon‹ tauchte im Zusammenhang mit Hörspiel und Radiokunst, soweit ich sehe, erst im Deutschland der Nachkriegszeit auf.²⁴ Bevor darauf weiter eingegangen wird, sei zunächst noch angemerkt, dass die internationale Suche nach einer radiophonen Literatur sich in ihren Diskussionen zwar vielfach ähnelte, jedoch durchaus von unterschiedlichen gesellschaftlichen, kulturellen und medienpolitischen Bedingungen grundiert wurde. Bereits 1933 konstatierte der britische Journalist Allan Arthur Galliland in einem kontrastierenden Vergleich zwischen dem deutschen und dem englischen Hör-

.....
22 Holl: Einleitung, S. 9.

23 Nicholas Zurbrugg: Sound art, radio art, and post-radio performance in Australia, in: Continuum. The Australian Journal of Media & Culture 2 (1989), H. 2, S. 26–49, URL: <https://freetopia.org/readingroom/2.2/Zurbrugg.html> (zuletzt eingesehen am 07.06.25).

24 Eine Ausnahme bildet der Untertitel »radiophonische Kantate« für den LINDBERGHFLUG von Bertolt Brecht, Kurt Weill und Paul Hindemith, der in der Produktion der Berliner Funkstunde von 1930 den ursprünglichen Untertitel »Radio-Hörspiel« ersetzte. Vgl. Uhu 5 (1928/29), H. 7, S. 10–16, S.10 und Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.): Tondokumente des deutschsprachigen Hörspiels 1928–1945, S. 8.

spiel, es seien »ganz deutlich nationale Methoden der Anwendung und der technischen Ausnutzung erkennbar«.²⁵ Aus englischer Perspektive wurden die überlegene Ausstattung der Effektstudios der BBC und die Kompetenz ihrer technischen Spezialisten betont (siehe dazu auch den Beitrag von Tobias Gerber in diesem Band), während die deutsche Hörspielproduktion damit zu kämpfen habe, so das überspitzte Fazit, dass »Geräusche dort niemals sauber herauskommen.«²⁶ Etwas Polemik belebt die Konkurrenz. Doch zugleich konstatierte der aufmerksame englische Beobachter im Jahr 1933, dass im deutschen Hörspiel der Geräuscheinsatz »zunehmend unpopulär« und stattdessen auf »Wortwirkung«²⁷ gesetzt werde – eine Ästhetik, die das deutsche (und deutschsprachige) Hörspiel dann bis weit in die sechziger Jahre prägen wird. Bekanntermaßen hatte diese Ästhetik aber keineswegs nur – oder überhaupt – medientechnische Gründe, wie der Autor annahm. Vielmehr und stattdessen betonte Hugo Landgraf, unter den Nationalsozialisten ein linientreuer Kunst- und Kriegsberichterstatter,²⁸ in seinen kommentierenden Anmerkungen zu Gallilands Bericht einen nationalkulturellen bzw. kulturpolitischen Grund für die klangarme und wortzentrierte Hörspielgestaltung: »Wir haben eine ganz andere Auffassung von diesen Dingen!«²⁹ Wie diese Auffassung genau aussah, konnte man bereits ein Jahr zuvor bei Richard Kolb nachlesen,³⁰ der 1933 dann unter anderem den von ihm schon länger angefeindeten, technisch und klanglich experimentierfreudigen jüdischen Rundfunkpionier Hans Flesch als Intendant beim Berliner Rundfunk ersetzte.

Wenn in der Nachkriegszeit nun das Wort ›radiophon‹ gebraucht wurde, dann gerade, um der das Hörspiel seit der Nazizeit dominierenden »Wortwirkung« etwas entgegenzusetzen und avantgardistische akustische Arbeiten zu

.....

25 Hugo Landgraf: Was ein Engländer zum deutschen Hörspiel sagt, in: Rufer und Hörer 3 (1933), H. 7, S. 332–334, S. 332.

26 Ebd., S. 334.

27 Ebd.

28 Zu Landgraf im Berliner Rundfunk ab 1933 siehe Andreas Zeising: Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre, Köln/Weimar 2018, besonders S. 309–313, S. 328–343 sowie S. 418–440.

29 Landgraf: Was ein Engländer zum deutschen Hörspiel sagt, S. 333.

30 Richard Kolb: Horoskop des Hörspiels, Berlin 1932.

charakterisieren: solche, die mit alogischen Strukturen oder nicht-linearem Erzählen, offensivem Einsatz elektroakustischer oder phonetischer Zeichen oder mit einer Amalgamierung von Sprache, Geräuschen und Musik arbeiteten.³¹ Um diese Kunst vom etablierten Wort- und Handlungshörspiel abzugrenzen, setzten sich auch die Begriffe ›Neues Hörspiel‹ oder – noch weiter gefasst – ›Radiokunst‹ durch.³² In diesem Kontext rückte mit dem Begriff der ›Radiophonie‹ der technisch-mediale Aspekt der Produktion sowie eine spezifische techno-akustische Materialität und Ästhetik in den Vordergrund. Der früheste Wort-Beleg findet sich meines Wissens nach denn auch 1961 in Friedrich Knillis Abrechnung mit dem Hörspiel der 50er und 60er Jahre, die verbunden ist mit der expliziten Forderung nach einem »totalen« Schallspiel.³³

Weitere Fundstellen stammen dann aus dem Umfeld des sich Ende der 60er Jahre etablierenden ›Neuen Hörspiels‹.³⁴ Dass man hier zugleich an Überlegungen der ersten Rundfunkjahre anschloss, wusste man zunächst nicht. Man orientierte sich an den europäischen Nachbarn, insbesondere an dem ›Radiophonic Workshop‹ der BBC³⁵ – dort produzierte, technisch modifizierte Aufnahmen von Ernst Jandls Sprechtexten aus dem Jahr 1966 wurden beispielsweise von Hansjörg Schmitthenner, dem damaligen Chefdramaturgen und späteren Leiter der Hörspielabteilung des Bayerischen Rundfunks, als »Beitrag zu einer neuen radiophonen Kunst« und zur »Erneuerung des Hör-

.....

31 Zu letzterem Aspekt siehe etwa Horst Petri: Probleme der Amalgamierung von Sprache und Musik im Hörspiel, in: Akzente 16 (1969), H. 1, S. 87–95 (= Akzente, Bd. IV: 1969–1971, Nachdruck Zweitausendeins, o. J.).

32 Vgl. auch Gerhard Rühm: bemerkungen zur radiokunst, in: Neue Zeitschrift für Musik 155 (1994), H. 1, S. 6–7, S. 6.

33 Friedrich Knilli: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels, Stuttgart 1961, S. 19.

34 Siehe etwa Hermann Naber: radiospektakl – teatr – radiodrama – verbosonie. Hörspiel und Hörspielversuche anderswo – ein Überblick, in: Akzente 16 (1969), H. 1, S. 2–14, etwa S. 7. Naber war Dramaturg, Hörspielregisseur und ab 1965 Leiter der Hörspielabteilung des SWF.

35 Der wiederum orientierte sich am Pariser Club d'Essai und am Kölner Studio für elektronische Musik. Vgl. Tatiana Eichenberger: Radiophonic art and electroacoustic music: an aesthetic controversy during the establishment of the BBC Radiophonic Workshop and the radiophonic Poem *Private Dreams and Public Nightmares*, in: Inge Arteel, Lars Bernaerts, Siebe Bluijs, Pim Verhulst (Hg.): Tuning in to the neo-avant-garde. Experimental radio plays in the postwar period, Manchester 2021, S. 46–66, S. 51.

spiels« wahrgenommen³⁶ – sowie an dem französischen Experimentalstudio Club d'Essai,³⁷ dessen prägender Protagonist, der Komponist Pierre Schaeffer, nicht nur diverse Klangapparaturen und -verfahren erprobte, sondern seit 1942 auch Essays zur radiophonen Erfahrung publizierte³⁸ (zum Club d'Essai siehe den Beitrag von Britta Herrmann in diesem Band).

Die Tatsachen, dass auch nicht-literarische Bedingungen das Hörspiel prägen³⁹ oder diese gar in den Vordergrund treten, dass Grenzverwischungen zwischen Medien-, Musik- und Wortkunst existieren, bis hin zur gänzlichen Abwesenheit von Worten, und dass die akustische Textform nicht adäquat und ausschließlich mit den Verfahren einer primär auf printmediale Texte ausgerichteten Literaturwissenschaft erschlossen werden kann, hat zu Diskussionen um die Frage geführt, ob Hörspiele überhaupt als Literatur zu bezeichnen und zu untersuchen seien – beziehungsweise zu dem Schluss, dass sie das nicht sind.⁴⁰ Getragen ist diese Argumentation von dem Ziel, Hörspiele als eine eigenständige Klangkunstform wahrzunehmen, deren Akteur-Netzwerk und technomedialen Dispositive ebenso wie die spezifische Materialität der Arbeiten zu berücksichtigen sind. Sie richtet sich sowohl gegen, nicht zuletzt auf Anerkennung im literarischen Feld gerichtete, Bestrebungen, Hörspiele (primär) als Wortkunstwerk und literarische Gattung aufzufassen und damit ein bestimmtes, die Möglichkeiten des Mediums minimalisierendes Formverständnis zu verbinden, als auch gegen jene literaturwissenschaftliche

.....
36 Ernst Jandl: Darüber etwas zu sagen. Bemerkungen zum Hörspiel ›das röcheln der mona lisa‹, in: ders.: das röcheln der mona lisa. gedichte – szenen – prosa, hg. von Chris Hirte, Berlin 1990, S. 187–191, S. 188.

37 So weilte der im Haupttext soeben erwähnte Schmitthenner Anfang der 50er Jahre als Gast im Club d'Essai. Der Einfluss der beiden Studios lässt sich auch bei Naber: radiospektakl ablesen, Knilli rekurriert auf den Club d'Essai (Knilli: Das Hörspiel, S. 21f.), ebenso Klaus Schöning: Spuren akustischer Kunst, in: Neue Zeitschrift für Musik 155 (1994), H. 1, S. 8–14, S. 10. Diese wenigen Beispiele müssen hier genügen.

38 Pierre Schaeffer: Dix ans d'essais radiophoniques du Studio au Club d'Essai, 1942/1952. Nouvelle édition publiée avec le concours de la SACD, Arles 1994.

39 Reinhard Döhl: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels, in: Wirkendes Wort 32 (1982), H. 3, S. 154–179.

40 Vgl. etwa Elke Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst, Paderborn 2005, S. 10–12.

Untersuchungen, die ihren Analysen lediglich schriftliche Manifestationen aus dem Hörspielkontext (adaptierte Vorlagen, gedruckte oder ungedruckte Skriptfassungen, Partituren, Renotationen) zugrunde legen statt, analog zum Film, die tatsächlich ausgestrahlten Werke zum Gegenstand zu nehmen und dafür ein medienpezifisches analytisches Instrumentarium zu entwickeln. Freilich lieferte dafür auch die bis zum Aufkommen der Sound Studies eher visuell ausgerichtete Medienwissenschaft kaum Grundlagen und nur selten ist das Hörspiel in der Musikwissenschaft ein Gegenstand (siehe dazu auch den Beitrag von Michael Custodis in diesem Band).

Man könnte es also vielleicht am besten mit dem Komponisten und Hörspielautor Mauricio Kagel halten: »Das Hörspiel ist weder eine literarische noch eine musikalische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts.«⁴¹ Das würde zugleich dem interdisziplinären Zugang entsprechen, der für dessen Untersuchung sinnvoll ist und auch dem vorliegenden Band zugrunde liegt. Was aber aus literaturwissenschaftlicher Sicht doch dafür spricht, akustische Texte wie Hörspiele oder andere Formen der Radiokunst als ›radiophone Literatur‹ zu erforschen, ist erstens der Gedanke der medien-spezifischen ›Erweiterung der literarischen Gattung‹⁴² beziehungsweise einer Erweiterung der literarischen Praxis⁴³, der sich von den Anfängen des Hörspiels bis ins ›Neue Hörspiel‹ durchzieht. Nicht zuletzt zentrale Vertreter einer radiophonen Kunst wie der konkrete Dichter Reinhard Döhl oder der Hörspielautor und Regisseur Klaus Schöning (Begründer und Leiter des Studios Akustische Kunst beim WDR) haben deshalb für die Aufnahme des Hörspiels als akustische Literatur in den Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft votiert und die Notwendigkeit betont, eine Hörspielphilologie zu entwickeln.⁴⁴

Darüber hinaus aber bilden radiophone Arbeiten einen wichtigen Bestandteil des literarischen Feldes, und zwar in mehrfacher Hinsicht: Dass sie

41 Mauricio Kagel, Klaus Schöning: Gespräch, in: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 228–236, S. 228.

42 Petri: Probleme der Amalgamierung, S. 95.

43 Klaus Schöning: Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft?, in: Rundfunk und Fernsehen 27 (1979), H. 1, S. 464–475, S. 469.

44 Schöning: Akustische Literatur; Reinhard Döhl: Hörspielphilologie? In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26 (1982), S. 489–511.

Publikations- und Verdienstmöglichkeiten für Autoren boten, ist bekannt – manchmal bildeten sie sogar die einzige Möglichkeit, etwas zu veröffentlichen (siehe dazu den Beitrag von Florence Baillet in diesem Band). Werk- und ästhetikgeschichtlich wurde dieses Faktum meist wenig beachtet. Tatsächlich dürfte der Einfluss dieser Arbeiten auf das literarische Feld nicht zu gering zu veranschlagen sein, denn anders als beim Film, der ja längst ein etablierter Gegenstand einer medien- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft ist, haben sehr viele printmediale Autoren und Autorinnen im Rundfunk gearbeitet und für den Rundfunk geschrieben, nicht nur in der Nachkriegszeit.⁴⁵ Sie wurden dadurch einem breiteren Publikum bekannt und die Auftragsarbeiten fanden dann oft auch – meist in abgewandelter Form – ihren Weg in die Verlage. Das Medium Radio war somit nicht selten ein Motor für printmediale Produktionen und auch in dieser Hinsicht ein wichtiger Faktor des literarischen Lebens. Vor allem aber haben sich die Autoren und Autorinnen in unterschiedlicher Weise auf dessen spezifische medialen Bedingungen eingelassen oder einlassen müssen. Dadurch veränderten sich Schreibweisen und narrative Konzepte.⁴⁶ Daraus wiederum ergaben sich neue ästhetische Impulse für das gesamte literarische Feld bis hin zur (Neo-)Avantgarde. Heinrich Böll etwa musste seine anfangs als ›unfunkisch‹ abgelehnten Texte mehrfach stilistisch wie stofflich modifizieren und erkannte schließlich das radiophone Schreiben als Möglichkeit einer jungen literarischen Generation, eine neue, zeitgemäße Ästhetik zu entwickeln.⁴⁷ Andere Autoren und Autorinnen konzipierten ihre printmedialen Arbeiten von Anfang an bewusst als

.....

45 Siehe dazu aber Irmela Schneider: »Fast alle haben vom Rundfunk gelebt«. Hörspiele der 50er Jahre als literarische Form, in: Justus Fetscher, Eberhard Schütte, Jürgen Schutte (Hg.): Die Gruppe 47 in der Bundesrepublik, Würzburg 1991, S. 203–217.

46 Zu letzteren vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme; Jarmila Mildorf, Till Kinzel (Hg.): Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative, Berlin/Boston 2016; Andreas Wicke: Erzählinstanzen. Narrative Vielfalt im Hörspiel der 1950er Jahre. In: ders., Nils Lehnert, Ina Schenker (Hg.): Gehörte Geschichten. Phänomene des Auditiven, Berlin/Boston 2022, S. 155–168, S. 166. Weitere Hinweise bei Matthias C. Hänselmann: Hörspielanalyse. Eine Einführung, Bielefeld 2024, S. 176–216

47 Britta Herrmann: Heinrich Bölls Hörspiele. Zu einem vernachlässigten Werk, in: Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger, Nina Janz (Hg.): Auditory Spaces. Resonanzräume der Literatur nach 1945, Berlin 2022, S. 209–236, S. 211.

solche, die zugleich für akustische Realisationen gedacht waren, oder fanden, wie etwa Ernst Jandl, die Grenzen zwischen (Schrift-)Texten und Hörspielen grundsätzlich fließend, insbesondere im experimentellen Bereich:

»Was sich ›Text‹ nennt, deklariert sich nicht als Nicht-Hörspiel [...]. Experimentelle Texte von hoher Komplexität können [...] ohne Veränderung in Hörspiele umsetzbar sein; es ist daher [...] wahrscheinlich lohnend, die heute bereits im Druck vorliegenden Textsammlungen auf das Vorhandensein von potentiellen Hörspielen zu sichten.«⁴⁸

Wieder andere Autoren und Autorinnen führten Regie (so schon Ilse Aichinger und Martin Walser), vertauschten den Schreibtisch programmatisch mit Aufnahmegerät und Schneidetisch (wie etwa Paul Pörtner oder Ferdinand Kriwet) und produzierten ihre akustischen Texte mit teils aufwendigen technischen Verfahren selbst – seit den 90er Jahren auch zunehmend unabhängig vom (öffentlich-rechtlichen) Rundfunk, das heißt: unabhängig von den Beschränkungen der »verwaltete[n] Kunst«⁴⁹ und des ›Formatradios‹.⁵⁰

Dabei modifizierte die radiophone Arbeit auch Konzepte der Autorschaft und letztlich den Werkbegriff: Wer nicht selbst im Hörspielstudio stand oder produzierte (und bereits damit ein anderes als das printmediale Autorschaftsverständnis vertrat), war – wie im Film auch – auf verschiedene Co-Autor:innen angewiesen, etwa Dramaturg:innen, Techniker:innen, Regisseur:innen. Deren Anteil am jeweiligen Werk ist bislang quasi unerforscht und die Namen der Regisseur:innen sind – anders als im Film – einem größeren Kreis kaum bekannt, obwohl ihre jeweiligen Stilvorstellungen und Arbeitsweisen durchaus prägend waren und einige Autor:innen deshalb auch zu beeinflussen suchten,

48 Ernst Jandl: Zu Friederike Mayröckers Hörspiel »Zwölf Häuser – oder Möwenpink«, in: ders., Werke in sechs Bänden, hg. von Klaus Siblewski, Bd. 6: Mein Gedicht und sein Autor. Statements – Reden – Vorträge, München 2016, S. 55–58, S. 58.

49 Klaus Schöning: Hörspiel als verwaltete Kunst, in: ders. (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 248–266.

50 Vgl. auch Knut Hickethier: Junges Hörspiel in den neunziger Jahren. Audioart und Medienkunst versus Formatradio, in: LiLi (1998), H. 111, S. 126–144, S. 143.

wer ihre Texte akustisch realisieren sollte.⁵¹ Werkgenetisch wäre hier noch viel zu erforschen, auch weil Stoffe und Texte nicht nur für den und im Rundfunk überarbeitet, sondern später oft erneut weiter entwickelt oder für den Druck nochmals umgeschrieben wurden. Doch selten wurden bislang Hörspielarbeiten in solche werkgenetische Forschungen und noch seltener Rundfunkarchive oder rundfunkbezogene Nachlassbestände für eine entsprechend umfassende Materialrecherche einbezogen⁵² (welche Fundgruben hier bislang vernachlässigt wurden, zeigt exemplarisch auch der Beitrag von Wolfgang Straub in diesem Band). Die Produktion radiophoner Arbeiten muss jedoch als Teil eines intermedialen und eben oft auch kooperativen Werkkomplexes der jeweiligen Autor:innen verstanden und literaturwissenschaftlich untersucht werden.

Vor allem aber haben die radiophonen Arbeiten ganzer Autor:innengenerationen eine bislang verkannte literatur- und poetikgeschichtliche Bedeutung: Das Medium Radio erzeugte eben nicht nur eigene literarische Formate wie Hörspiel oder Feature, sondern erneuerte oder veränderte durch seine technomedialen Möglichkeiten, wie gesagt, auch printliterarische Ästhetiken und Formen. Seine Rolle für die (Neo-)Avantgarde ist daher nicht zu unterschätzen. So wurde beispielsweise das avantgardistische Feld der Lautdichtung und phonetischen Poesie (DADA, Lettrismus, Konkrete Poesie) radiophon transformiert – etwa durch »effets de micro-analyse esthetique«,⁵³ das heißt durch die technische Zerlegung der Sprache in Klangwerte, oder durch die Nutzung mehrspuriger Überlagerungen als einem medienspezifischen Verfahren der Radiokunst und Soundpoesie (siehe dazu den Beitrag von Marc Matter in diesem Band). Auf diese Weise konnte ein Teil der (historischen) Avantgarde zugleich angeeignet und progressiv überschrieben werden. Das ›Neue Hörspiel‹, um ein anderes Beispiel zu nennen, löste sich vom plot-orientierten Erzählen und stand dabei in steter Wechselwirkung mit jenen Rich-

.....

51 Vgl. Britta Herrmann: Auckland, in: Barbara Thums, Armin Schäfer (Hg.): Aichinger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2026 (im Erscheinen).

52 Vgl. Britta Herrmann: Ilse Aichingers Rundfunk-Essay über Georg Trakl (vermeintlich verschollen), in: Zeitschrift für Germanistik, NF 34 (2024), H. 2, S. 447–459.

53 Jean Tardieu: La radio creatrice d'œuvres lyriques, in: ders.: Grandeurs et faiblesses de la radio. Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine, Paris 1969, S. 66–71, S. 67.

tungen der literarischen Neo-Avantgarde, die ebenfalls neue Erzählformen suchten – bzw. Formen des Nicht-Erzählens. Dabei testeten Autor:innen im Gegenzug durchaus auch die »Belastbarkeit des Rundfunks« und zwangen »das Radio dazu, seine Darstellungsmittel zu überprüfen« sowie »über Mikrofonausstattung und akustische Räume, über Schnitt, Blende und Mischung neu nachzudenken.«⁵⁴

Dass und wie genau die nicht-literarischen Bedingungen der Radiophonie die literarische (Neo-)Avantgarde vorangebracht haben und vice versa, wäre allerdings erst noch umfassend zu untersuchen.⁵⁵ Bislang wurden in der Avantgarde-Forschung die Diskurse jedoch allzu sehr von der Fokussierung auf die visuellen Künste geprägt.⁵⁶ Man könnte daher geneigt sein, von einem »Cinderella«-status⁵⁷ des Mediums Radio zu sprechen. Denn auch, wenn sich in den letzten zwanzig Jahren in der Literatur- und Medienwissenschaft durch die Sound Studies etwas bewegt hat, gilt noch immer, was die Medienwissenschaftlerin Irmela Schneider 2003 geschrieben hat: »Der Hörfunk gehört bis heute zu den [...] marginalisierten, ja nahezu übersehenen Medien.«⁵⁸ Demgegenüber verstand der Rundfunk sich selbst dezidiert als Entwicklungsträger einer zeitgemäßen Kunst und Literatur. Das Hörspielstudio sei, so etwa 1979 Klaus Schöning vom Westdeutschen Rundfunk in Köln, zuständig für experimentelles künstlerisches Forschen und zugleich ein riesiger Publikationsort für akustische und avantgardistische Literatur: »Die Öffnung des deutschen Hörspiels [...] für sämtliche relevanten, auch experimentellen, literarischen

54 Johann M. Kamps: Hörspiel. Treffpunkt von Literatur und Radio, in: Gerhard Sauder, Gerhard Schmidt-Henkel (Hg.): Harig lesen, München/Wien 1987, S. 121–125, S. 125 und S. 123.

55 Erste Ansätze bei Douglas Kahn, Gregory Whitehead (Hg.): *Wireless Imagination. Sound Radio and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass. 1992. Siehe außerdem Arteel/Bernaerts/Bluijs/Verhulst (Hg.): *Tuning in to the neo-avant-garde*.

56 Vgl. Ursula Frohne, Jee-Hae Kim, Maria Peters, Franziska Rauh, Sarah Rothe, Anne Thurmann-Jajes: Introduction, in: *dies: Radio as Art. Concepts, Spaces, Practices*, Bielefeld 2019, S. 9–35, S. 9.

57 Keith Aspley: *The Avant-Garde, Neo-Avant-Garde and Radio*. Robert Desnos and Philippe Soupault, in: David Hopkins (Hg.): *Neo-Avant-Garde*, Amsterdam/New York 2006, S. 223–242, S. 223.

58 Irmela Schneider: *Netzwerkgesellschaft. Hörspiel in Europa: Geschichte und Perspektiven*. In: *epd medien* 62 (2003), S. 5–10, S. 7.

und ästhetisch akustischen Tendenzen ermöglichte einer ganzen Generation von Schriftstellern ihren Vorstellungen eine konkrete Basis zur Realisierung zu geben.«⁵⁹

Wo und wie sich literarisch innovative Gruppierungen und Ästhetiken entwickeln, hängt aber ebenso von Personenkonstellationen ab wie von auch transnational aufgespannten soziotechnischen Netzwerken. Und damit widmet sich die Einleitung nun dem zweiten zentralen Komplex dieses Bandes.

2 Transnationale Kontexte

Für den Rundfunk und das Hörspiel, der – wie schon gesagt – staatlich verwalteten Kunst, sind historisch und national je unterschiedliche institutionelle, medientechnische und politische Kontexte konstituierend.⁶⁰ In Österreich etwa prägte die Tradition der Theaterinszenierung und Übertragung bis in die siebziger Jahre hinein das Hörspiel. In einigen Ländern wurden gezielt junge Autor:innen gefördert (Dänemark), in anderen sahen junge Autor:innen aufgrund der regionalen Ausrichtung des Hörspiels darin keine Werk- und Publikationsform (Schweiz). Wieder andere Länder knüpften dezidiert an spezifisch orale Traditionen an (Irland) oder entwickelten aufgrund der eigenen Mehrsprachigkeit unterschiedliche Hörspieldramaturgien gleichzeitig (Jugoslawien), zuweilen auch, wie etwa in Belgien, unter Isolation einzelner Sprachgemeinschaften⁶¹ (siehe auch den Beitrag von Inge Arteel in diesem Band). Die technische Ausstattung der Studios war auf unterschiedlichem Stand und nicht alle Autor:innen hatten Zugang dazu (siehe dazu den Beitrag von Pavel Novotný in diesem Band).

.....
59 Klaus Schöning: Kunst und Radio. Ein Experiment, in: Funk-Korrespondenz 27 (21. Feb. 1979), H. 8, S. 9–12, S. 11.

60 Vgl. auch Frohne u. a., Introduction, S. 20; Dieter Lohr, Manfred Milz: Introducing Borderless Soundscape Narrations, in: dies. (Hg.): »This is Channel Earth«, 100 Years of Global Radio Play, Paderborn 2024, S. XI–XXX, S. XIV.

61 Hörspiel in Europa. Kurzinformationen aus vierzehn Ländern des Westens und des Ostens, in: epd / Kirche und Rundfunk 13 (27. März 1968), S. 1–6.

Zugleich aber gab und gibt es seit der Frühzeit des Rundfunks einen internationalen Austausch. Nicht zuletzt zur Vermeidung eines ›Wellenchaos‹ in Europa und zur Stärkung europäischer gegen amerikanische Rundfunkinteressen wurden ab 1924 die internationalen Implikationen des Rundfunks besprochen und 1925 die ›Union Internationale de Radiophonie‹ (ab 1929: Weltrundfunkverein) gegründet, in dem auch Fragen von Copyright und Programmtransfer diskutiert wurden.⁶² Man war sich bewusst, dass Landesender von einem transnationalen Publikum gehört wurden,⁶³ dem trugen unter anderem von Beginn an europäische Programm- und Frequenzhinweise in den Rundfunkzeitschriften Rechnung. Neben internationalen Konferenzen befürwortete man schon früh Gastbesuche von Regisseuren in anderen Stationen, um »die verschiedenartigen Methoden im Ausland prüfen zu lassen« und »den Keim zu einer fruchtbaren Vermehrung unserer Erfahrungen«⁶⁴ zu legen; Zeitschriften und Radiosendungen brachten Berichterstattungen über internationale Sender,⁶⁵ Rundfunkstationen strahlten Übernahmen oder Neuinszenierungen ausländischer akustischer Produktionen aus. Und das von Anfang an.

Eines der prominentesten Beispiele ist sicherlich *MARÉMOTO*, eines der beiden preisgekrönten Stücke des eingangs erwähnten »Concours littéraire de Radiophonie«. Es begründete ein Muster des Katastrophenhörspiels,⁶⁶ das mithilfe des Sounddesigns Live-Berichterstattungseffekte erzeugte und so die fiktionalen Grenzen überschritt. Auf seiner »journey across the globe« nahmen es »radio stations in Rome, Vienna, Schenectady and Buenos Aires« ins

62 Vgl. Asa Briggs: *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, Bd.1, Oxford 1995, S. 282–296.

63 Vgl. Jacob Kreuzfeld: *State-Controlled Avant-Garde? – Emil Bønnelycke’s Radiophonic Portrait of Copenhagen*, in: Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg, Tania Ørum (Hg.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950*, Leiden 2019, S. 533–547, S. 538.

64 Landgraf: *Was ein Engländer zum deutschen Hörspiel sagt*, S. 333.

65 So etwa die von Klaus Schöning in den siebziger Jahren initiierte Reihe »Ausländische Hörspielabteilungen stellen sich vor«. Hier wurde etwa über die Hörspielarbeit in Australien, USA, Belgien, Italien, Israel, Japan, Jugoslawien, den Niederlanden, Norwegen, Österreich, Schweden, Ungarn, England und Dänemark berichtet.

66 Vgl. Katja Rothe: *Katastrophen hören. Experimente im frühen europäischen Radio*, Berlin 2009, bes. S. 29–37.

Programm.⁶⁷ Ein anderes Beispiel ist der – in der Forschung ungleich häufiger erwähnte und gleichfalls modellbildend gewordene – Versuch von Richard Hughes, mit dem *listening play* A COMEDY OF DANGER ein akustisches Pendant zum Stummfilm zu erfinden. In England am 15. Januar 1924 von der BBC ausgestrahlt, wurde es relativ schnell international adaptiert. Auch von verschiedenen deutschen Sendern wurde es übernommen und in Übersetzung erstmals am 24. August 1925 gesendet (von der NORAG, dt. Titel: GEFÄHR⁶⁸). So wurde diese »Probearbeit auf dem Gebiete des Hörspiels«,⁶⁹ die von verschütteten Bergwerksleuten in der Dunkelheit handelt, auch in der Weimarer Republik (und bis in die Gegenwart hinein, siehe den Beitrag von Regine Elbers in diesem Band) zu einem narrativen Modell: Eigens für den Rundfunk geschrieben, wurde Spannungsdramatik hier nicht (nur) durch Worte oder Bilder, sondern (auch) durch handlungstragende Geräusche erzeugt; und statt zu versuchen, einen Raum vor dem Mikrophon zu transmittieren, den die Hörenden nicht sehen können – wie im Sendespiel oder in der Theaterübertragung –, wurde der Raum, intradiegetisch ebenfalls nicht sichtbar, nun in der Vorstellungswelt der Hörenden generiert.⁷⁰ Dieses neue Konzept der ›inneren Bühne‹⁷¹ oder der mentalen Bilder zielte auf eine fundamentale medien-spezifische Neuausrichtung der ästhetischen Erfahrung: Während Schaubühne, Film und Bild die Trennung zwischen dem Betrachteten und den Betrachtenden, zwischen Objekt und Subjekt inhärent ist, suggeriert diese Form der radio-phonischen Gestaltung die Aufhebung einer solchen Subjekt-Objekt-Trennung und ermöglicht eine Frühform des immersiven Erlebens. Anders als in der Rezeptionshaltung des (durch das akustische Medium verhinderten) Sehens realisiert das Publikum nunmehr gerade wegen der Ausschaltung des Sehens das Kunstwerk in sich selbst, verstrickt sich in ihm mit seinen Erfahrungen,

67 Emilie Morin: Gabriel Germinet and Early Radio Drama: Global Dreams, in: Lohr/Milz (Hg.): »This is Channel Earth«, S. 1–31, S. 2.

68 Es folgten die WEFAG (15.11.1925) und die MIRAG (29.11.1925).

69 N. N.: Die Mirag. Mitteldeutsche Rundfunkzeitung 2 (1925), H. 48, S. 3.

70 Nicht alle sind jedoch anfangs von diesem dramaturgischen ›Trick‹ überzeugt: »Es wird sich zeigen, ob dieses Drama das Problem restlos gelöst hat [...]«.« Ebd.

71 Erwin Wickert: Die innere Bühne, in: Akzente 1 (1954), S. 505–514.

Bedürfnissen, Ängsten, wird Teil des Geschehens, versetzt sich in die Situation der – gleichfalls ›blinden‹ – Bergeleute. Nur die Lektüre konnte bis dahin Ähnliches erreichen,⁷² doch fehlte ihr eben die Aisthesis der Stimmen, Klänge, Geräusche und damit eine spezifische Suggestivkraft oder emotive Ebene.⁷³ Allerdings, und das ist die Erkenntnis der Hörspielanfänge, musste ein solcher, das Subjekt absorbierende ›Akt des Hörens‹ durch eine entsprechende radiophone Dramaturgie und Ästhetik erst erzeugt und eingeübt werden.⁷⁴ Dazu gehört nicht zuletzt eine Einübung in veränderte Raumordnungen, die mit und im Radio erzeugt werden (siehe hierzu auch den Beitrag von Sabine Sanio in diesem Band).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die internationale Vernetzung wieder und weiter ausgebaut, etwa durch die Gründung der ›European Broadcasting Union‹ 1950, durch die Verleihung internationaler Hörspielpreise wie dem ›Prix Italia‹, dem ›Prix Futura‹ oder dem ›Prix Europa‹, deren umfassende Geschichte noch nicht geschrieben ist,⁷⁵ auf internationalen Hörspieltagungen, wie etwa 1954 in München, 1968 in Frankfurt oder auch im Rahmen der ›Gruppe 47‹ 1960 in Ulm (alles ebenfalls noch weitgehend unaufgearbeitet), oder eben auch durch persönliche Netzwerke. Immer wieder gab es, zumindest in Westdeutschland, nicht nur deutschsprachige Adaptationen ausländischer Hörspiele, sondern auch deren Ausstrahlungen in Originalsprache – selbst auf Japanisch.⁷⁶ Hierbei ging es eindeutig nicht primär ums Verstehen, für die

.....

72 Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976], 4. Aufl., München 1994.

73 S. dazu etwa Walter Wiesemann: *Ein Beitrag zum Rundfunkdrama*, in: *Der deutsche Rundfunk* 2 (10. August 1924), H. 32, S. 1779f., S. 1779.

74 Vgl. auch August Soppe: *Der Streit um das Hörspiel. Entstehungsbedingungen eines Genres*, Berlin 1978, S. 96–104.

75 Schneider: *Netzwerkgesellschaft*, S. 5. Zum ›Prix Italia‹ siehe inzwischen jedoch Angela Ida De Benedictis: *Between Art and Promotion. The Prix Italia, Its Historical Context and Aims in the First Fifty Years 1949–1998*, in: Jarmila Mildorf, Pim Verhulst (Hg.): *Radio Art and Music. Culture, Aesthetics, Politics*, London u. a. 2020, S. 85–98; Michaela Gavrila: *Italian Radio Drama—Catalyzing Expressive Innovation and Social Change: The Prix Italia*, in: Lohr/Milz: *»This is Channel Earth«*, S. 125–150.

76 Vgl. Antje Vowinkel: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*, Würzburg 1995, S.271; Kerim Yasar: *Triangulated Dreams: Japanese Radio Drama and Postwar German Debates*, in: Lohr/Milz (Hg.): *»This is Channel Earth«*, S. 307–320.

meisten in den Redaktionen und im Publikum jedenfalls wohl nicht, sondern ums Hören, um die Erweiterung von Hörwissen und Hörerfahrungen sowie darum, neue Möglichkeiten der Klanggestaltung und radiophoner Materialitäten zu erkunden. In diesem Sinn plädierte etwa Klaus Schöning denn auch dafür, eine internationale »Groupe de Recherche radiophonique« zu gründen mit dem Ziel, eine »offene und breit experimentierende Dramaturgie«,⁷⁷ herbeizuführen. Schöning war rückblickend davon überzeugt, dass diese zugleich die ästhetische Entwicklung im Feld der Literatur vorangetrieben hat: »Die Integration dieser Neuerungen, die den Mut zum Experiment zur Voraussetzung hatten, in die Konditionen eines massenmedialen Apparates führt[e] zu einer weiteren Stabilisierung des gesamten Genres Hörspiel, seines Images als aufgeschlossener Publikant, und damit zur Stabilisierung eines relativ freien Forums für alle relevanten Tendenzen der Literatur bzw. der akustischen Literatur.«⁷⁸

In einem Arbeitsbericht über das Hörspiel in Westdeutschland zählte Hansjörg Schmitthenner vom Bayerischen Rundfunk für das Jahr 1967 die Ausstrahlung von 245 Originalhörspielen in Deutschland, davon stammten 93 von ausländischen Autor:innen.⁷⁹ Aber nicht nur in Deutschland schaute man über die eigenen Produktionen hinaus. Der tschechische Rundfunk etwa, um ein anderes Beispiel zu nennen, veranstaltete, zumindest bis 1968, regelmäßig eine Art internationale »Hörspielschau«, die rund ein Monat lang im Radio lief.⁸⁰ Manche Länder hatten gar achtzig Prozent ausländische Produktionen in ihrem Programm.⁸¹ Schmitthenner war, ähnlich wie später Schöning, der Überzeugung, dass »durch diesen weltweiten Austausch das Hörspiel – gleichlaufend mit den Entwicklungen in den übrigen Literaturgattungen – immer mehr aus einer regionalnationalen Phase in eine Phase der Weltliteratur des

.....

77 Schöning: Kunst und Radio, S. 11

78 Ebd., S. 12.

79 Hansjörg Schmitthenner: Arbeitsbericht über das Hörspiel in Westdeutschland 1968, Vortragstyposkript, S. 6. Historisches Archiv des BR, NL 15.4–9. Der Vortrag wurde gehalten auf der Internationalen Hörspieltagung in Frankfurt (21.–27. März 1968), veranstaltet von der Deutsche Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt im Zusammenwirken mit dem Hessischen Rundfunk.

80 Hörspiel in Europa, S. 2.

81 Ebd., S. 4.

Hörspiels eintreten wird. Unsere Zusammenkunft und der Austausch unserer Arbeitsmethoden wird ohne Frage diese neue Phase des Hörspiels beschleunigen.«⁸²

Doch eine transnationale oder wenigstens eine europäische Hörspielgeschichte ist ein absolutes Desiderat – für die Medien-, aber auch und nicht zuletzt für die Literaturgeschichtsschreibung. Bei dem bislang einzigen Projekt dazu, der ursprünglichen Idee nach ein »Handbuch für eine Komparatistik des europäischen Hörspiels«, wurde 1985 resigniert festgestellt: Niemand im wissenschaftlichen Bereich »verfügte über die Überblickskenntnisse und konnte sich den hohe Kosten involvierenden Zeit- und Forschungsaufwand leisten, eine derartige Geschichte auch nur in ihren Grundzügen zu schreiben.«⁸³ Auch der dann stattdessen entstandene Sammelband hatte mit vielen Schwierigkeiten – nicht zuletzt politischen – zu kämpfen, die am Ende der angestrebten Vollständigkeit entgegenstanden, und so fehlen dort etwa Beiträge zum französischen, tschechischen und belgischen Hörspiel, aber auch zur Rundfunkkunst in Irland, Portugal, Griechenland oder der Türkei.⁸⁴ Mit Bezug auf eine »Weltliteratur des Hörspiels« ist der Blick auf die radiophone Kunst zudem über Europa hinaus zu erweitern: »we have to consider the transnational wave that this idea [=radio play, B. H.] triggered and that, with delays, refractions and different intensities, has taken hold of the world's radio stations. [...] Existing literature and documents from India, China, Latin America, the Arab countries or the former Soviet Union is awaiting its (re)discovery through collaborative efforts.«⁸⁵

Ziel des hier nun vorliegenden Bandes ist es nicht (und kann es nicht sein), diese Lücken zu schließen – das wäre nach wie vor ein gewaltiges Forschungsunternehmen –, sondern auf sie aufmerksam zu machen. Die Probleme einer internationalen Hörspiel- und Rundfunkkunstgeschichtsschreibung

.....

82 Schmitthener: Arbeitsbericht über das Hörspiel, S. 15.

83 Christian W. Thomsen, Irmela Schneider: Einleitung, in: dies. (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, Darmstadt 1985, S. 1–5, S. 1.

84 Ebd., S. 2f.

85 Lohr/Milz: Introducing Borderless Soundscape Narrations, S. XIIIff.; eine transatlantische Perspektive auf Radiokunst nimmt jüngst der Band von Anne Thurmann-Jajes, Regine Beyer (Hg.): Listen Up!: Radio Art in the USA, Bielefeld 2025 ein.