

**Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar**

**DISSERTATION**

**Somló Katalin**

**Eine Erfolgsgeschichte: Das literarische Hörspiel in  
den fünfziger Jahren in Westdeutschland**

(Die gattungsspezifischen Merkmale des literarischen  
Hörspiels und Günter Eichs Hörspiele)

Thesen

Budapest, 2010.

0. In den fünfziger Jahren erlebte das literarische Hörspiel in Westdeutschland eine beispiellose Ausbreitung. Der Funk rechnete damals bei der Sendung eines einzigen Hörspiels mit 3 bis 4 Millionen Hörern - eine ungeheure Zahl, die den Wirkungsbereich dieser Form charakterisiert. Ein Hörspiel erreichte also ein viel größeres Publikum als ein Theaterstück oder irgendein literarisches Werk anderer Gattung, dementsprechend gebührt ihm die Aufmerksamkeit des Theoretikers. Die Beliebtheit des Hörspiels hatte sowohl sozialgeschichtliche und sozialpsychologische als auch gattungsspezifische Gründe. In der vorliegenden Arbeit soll nachgewiesen werden, welche gattungsspezifischen Merkmale des Hörspiels in Verbindung mit der Psyche des modernen Menschen im Allgemeinen und mit der sozialen Situation in Westdeutschland in den fünfziger Jahren im Besonderen die oben geschilderte Entwicklung begünstigten.

1. Da das in dieser Dissertation behandelte Segment des kulturellen Lebens Westdeutschlands bzw. die untersuchte Kunstform bei den ungarischen Germanisten keine große Popularität genießen und auch die ungarische einschlägige Fachliteratur nur einen bescheidenen Umfang aufweist, schien es nötig zu sein, die Geschichte dieser bald 90-jährigen Kunstform und die sie betreffenden theoretischen Überlegungen so umfänglich wie hier zusammenzufassen. Dieses Kapitel soll den Lesern helfen, die breiteren Zusammenhänge in der Gattungsgeschichte zu erkennen und die Bedeutung der behandelten Periode richtig beurteilen zu können.

In Kapitel 3 wurde auch gezeigt, dass die wichtigsten Fragen in der Hörspieltheorie - Wortkunst oder Schallkunst, die künstlerischen Gesetzmäßigkeiten des Hörspielschaffens, die Art und Weise der Rezeption - seit den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts praktisch die gleichen sind. Mehr noch, die Antworten sind auch die gleichen, obschon die

Akzente, von der Epoche und vom Theoretiker abhängig, verschoben werden. Die Theorie präsentierte ihre Ergebnisse „in Schüben“. Den dreißiger Jahren, deren Theoretiker, von der Neuheit fasziniert, ihre Forschungsergebnisse bekannt gaben, folgte eine längere Pause, bis in die sechziger Jahre. Die Forscher dieser Periode konnten sich schon auf eine beachtliche Menge von Hörspielen stützen, was es ihnen ermöglichte, umfassende Schlussfolgerungen über die Natur dieser Kunstform zu ziehen. Es ist auch interessant zu beobachten, welche Positionen aus den dreißiger Jahren wieder aufgegriffen und welche in den Hintergrund geschoben wurden. Es ist kein Zufall, dass KNILLIS Theorie vom totalen Schallspiel sich erst etwa zehn Jahre später ihre Bahn brechen konnte, während der „Cheftheoretiker“ SCHWITZKE KOLBS und ARNHEIMS Gedanken über die Innerlichkeit der Gattung wieder belebte und zum führenden Prinzip ernannte.

In den siebziger Jahren konnte man auf das klassische Hörspiel von der Plattform des Neuen Hörspiels zurückblicken. Das ermöglichte eine unparteiische Beurteilung der Werke der fünfziger Jahre und ging mit der Wiederbelebung von anderen theoretischen Ansätzen der dreißiger Jahre - z. B. denen von DÖBLIN, BRECHT, SCHIROKAUER - einher.

In den achtziger Jahren versuchte man, die Palette der Untersuchungsaspekte mit neuen, „modischen“ Farben - wie der Narratologie, der Kommunikationstheorie oder der Medienwissenschaft - zu bereichern.

Im neuen Jahrtausend erleben wir eine Rehabilitierung der Hörkultur. Die Beliebtheit der Hörbücher lenkte die Aufmerksamkeit der Theoretiker auf den älteren Bruder, das Hörspiel. Die Autoren der neuesten Monografien fügen aber tatsächlich dem alten Gedankengut nichts Neues hinzu, sie konzentrieren sich eher auf die neuen Erscheinungen in den Medien und auf das Hörbuch.

Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit nimmt den Faden bei KOLB auf, versucht aber, die Argumentation anders als ihre Vorgänger zu gestalten. Behilflich sind dabei solche Größen wie G. LUKÁCS, M. ALMÁSI oder T. BÉCSY, deren theoretisches Œuvre von den deutschsprachigen Germanisten in ihre Untersuchungen natürlicherweise nicht einbezogen wurde. Die Verfasserin hat dabei den Vorteil einer unvoreingenommenen Betrachterin, da die Mehrheit der führenden Hörspieltheoretiker beim Rundfunk tätig war.

2. In Kapitel 4 wird der Frage nachgegangen, warum einem ein gutes Hörspiel „unter die Haut geht“. Die Verfasserin stellte die Hypothese auf, dass die intensive Wirkung u.a. der Art der Rezeption zu verdanken ist, die durch das homogene Medium der Kunstform bestimmt ist. Das gemeinsame homogene Medium verbindet das Hörspiel mit der Musik, die bekanntlich eine intensive Wirkung auf den Hörer ausüben kann. Diese Hypothese konnte aus verschiedenen Richtungen untermauert werden: Die Stützpfeiler sind LUKÁCS' Theorie des homogenen Mediums, die Überlegungen von praktizierenden Medienfachleuten wie ESSLIN oder ARNHEIM und Musikwissenschaftlern wie DAHLHAUS und EGGBRECHT sowie WERMKES Forschungsergebnisse über die Eigenschaften des Hörsinnes.

Beim Hörspielhören stellen die Hörer eine „innere Bühne“, also einen akustischen Hör- und Fantasieraum her, was von ihnen eine ziemlich starke Fantasiearbeit verlangt. Das ermöglicht eine intensive Wirkung. Der Autor genießt dabei eine bestimmte Freiheit, da er in seinem Schaffen nicht dadurch beschränkt ist, wie etwas auf der Bühne aussehen wird.

Ein Faktor der intensiven Wirkung des literarischen Hörspiels ist sein lyrischer Zug. Die Verwandtschaft mit dem modernen und insbesondere mit dem lyrischen Drama wird vor allem mit Hilfe von LUKÁCS und dessen Nachfolgern EGRI, ALMÁSI und BÉCSY bewiesen. BÉCSYS Theorie über die Dramenmodelle

liefert ein geeignetes Instrumentarium zur Analyse von Hörspieltexten. Das Originalhörspiel gehört eindeutig zur Wortkunst, da es, mit BÉCSY gesagt, die gleichen ontischen Schichten aufweist wie das Drama. Es ist mit dem modernen Drama, wie es GEORG LUKÁCS und seine Schüler definiert haben, verwandt, weil das klassische Hörspiel die gleichen Lebenssituationen widerspiegelt und die gleichen Modelle bevorzugt wie das moderne Drama. Da der Inhalt der modernen Dramen bzw. der klassischen Hörspiele eher philosophischer Natur ist, passt dazu am besten die Subgattung des lyrischen Dramas bzw. des lyrischen Hörspiels, die am häufigsten im zweistufigen und weniger häufig im zentrischen Modell verwirklicht wird.

Als „Nebenprodukt“ dieser Argumentation wird die Stellung des literarischen Originalhörspiels im System der Künste genauer als bisher in der Fachliteratur bestimmt: innerhalb der Literatur, zwischen dem Drama und der Lyrik, an der Grenze zur Musik und zum Theater.

Die Textinterpretationen in den Kapiteln 6 und 7 fußen auf den hier erläuterten theoretischen Grundlagen.

3. Neben den in Kapitel 4 geschilderten gattungsspezifischen Merkmalen förderten auch bestimmte äußere Bedingungen den Vormarsch des literarischen Hörspiels in den fünfziger Jahren in Westdeutschland. In dieser Dissertation werden vielleicht zum ersten Mal all diese Faktoren aufgezählt und objektiv gewichtet.

In der Nachkriegszeit fiel dem Rundfunk eine enorme Mission bei der Verbreitung des Kulturgutes zu. Werke, die für den Rundfunk geschrieben worden waren, wurden gefragt, und das begünstigte die Lage der Autoren, die auch gerne für dieses Medium arbeiteten. Die technische Entwicklung trug auch zum großen Aufschwung bei. Das Prestige der Gattung wurde durch fachgerechte Kritik, Preisausschreibungen und Druckausgaben

erhöht. Das literarische Hörspiel wurde ein integrierter Bestandteil des kulturellen Lebens.

Die wichtigste Voraussetzung für den Erfolg des Hörspiels war aber das Interesse der kulturell ausgehungerten Hörer. Die Aufnahmebereitschaft des Publikums ist in großem Maße mit den Besonderheiten der historischen und gesellschaftlichen Situation, mit der „Nachkriegs-Restauration“ im Westdeutschland der fünfziger Jahre beziehungsweise mit den daraus folgenden sozialpsychologischen Reaktionen zu erklären. In der öffentlichen Meinung und in der Psyche des Einzelnen wirkte ein Verdrängungsmechanismus, der die richtige Verarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit verhinderte und der das Individuum von der persönlichen Verantwortung befreite. Die erfolgreich verdrängten, heiklen gesellschaftlichen und/oder ethischen Probleme an die Oberfläche zu befördern war eine Aufgabe der Autoren dieser Epoche. Botschaften solcher Art sind aber auf jeden Fall am besten in den eigenen vier Wänden entgegenzunehmen, weswegen „das Hörspiel der Innerlichkeit“ zu einer führenden Gattung im Rundfunk wurde. Die größte Figur dieser Gattung war zweifellos GÜNTER EICH.

4. In Ungarn ist GÜNTER EICH vor allem als Lyriker bekannt, obwohl er weniger mit seinen Gedichten als mit seinen Hörspielen Schule gemacht hat. „Schule“ auch im konkreten Sinn des Wortes, da sein Hörspiel *Träume* sogar zur Pflichtlektüre der Gymnasiasten gehört. Seine Hörspiele wurden in Ungarn noch nie in solcher Tiefe wie in der vorliegenden Arbeit behandelt, obwohl viele davon ins Ungarische übersetzt und in den sechziger Jahren auch vom ungarischen Rundfunk gesendet wurden<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Jegyzetek, in: *A sötét torony* (1969), S. 624f.

Das Hörspiel war für EICH, den „akustisch aufnehmenden Menschen“<sup>2</sup>, mit seinen gattungsspezifischen Merkmalen und mit der Form der Vermittlung das geeignetste künstlerische Mittel, mit dessen Hilfe er die von ihm für wichtig gehaltenen Inhalte dem Publikum präsentieren konnte. EICHS Laufbahn betrachtend, kann man eine charakteristische Entwicklungskurve nachzeichnen, die in den zwanziger Jahren mit der Bejahung des Eigenwertes der Kunst beginnt, mit der Forderung nach der ethisch-moralischen Stellungnahme der Künstler und jedes einzelnen Menschen ihren Höhepunkt erreicht und in EICHS enttäuschte Abkehr von der Außenwelt mündet. Neben dieser Entwicklung ist die Konstanz seiner Themenwahl geradezu überraschend: Am häufigsten stehen seine Protagonisten, mit LUKÁCS gesagt, am Scheideweg, und sie entscheiden sich immer für den holprigen und dornenreichen Weg, der in der Regel auch den Weg zu sich selbst symbolisiert.

In der vorliegenden Arbeit schlägt die Verfasserin eine Typologie der Hörspiele von EICH vor und weist mit Textinterpretationen nach, dass seine Werke mehrheitlich zu den lyrischen, bewusstseinstransformierenden Hörspielen gehören. Für die Verwirklichung dieser Subgattung sind das zentrische und das zweistufige Modell, aber auch die Form eines Stationendramas besonders gut geeignet. Für einige Hörspiele, die stärker „didaktisch“ sind, adaptiert EICH den aus der Dramenliteratur bekannten Einakterzyklus. Die beiden letzten Hörspiele von EICH stehen aber schon dem Neuen Hörspiel nah.

Die Kapiteleinteilung bei den Hörspielinterpretationen erfolgt nach der Typologie, die von der Verfasserin in Abschnitt 6.4 vorgeschlagen wird.

5. Im letzten Teil werden die Porträts einiger von Eichs Zeitgenossen gezeichnet, damit man Eichs Größe besser

---

<sup>2</sup> S. Fußnote 297

einschätzen kann, ferner wird hier zusammengefasst, was in anderen Ländern in der Hörspiellandschaft passierte, während diese Gattung in der BRD in ihrer Blüte stand. Es ist festzustellen, dass die in der Dissertation behandelte Erscheinung, nämlich die außerordentliche Popularität des literarischen Hörspiels, in der Geschichte des Rundfunks tatsächlich einzigartig ist.