

**Zeit der Experimente**  
**Vorläufer des Radio-Features in der Weimarer Republik**

**Walter Erich SCHÄFERS *Malmgreen*,**  
**Arno SCHIROKAUERS *Der Kampf um den Himmel***  
**und Bertolt BRECHTS *Der Flug der Lindberghs***  
**im Konflikt zwischen Technik und Individuum**

**Hausarbeit**  
**im Rahmen des Seminars**  
***Geschichte des Radio-Features***  
**an der Universität Hamburg**

**Vorgelegt von Olaf Grabienski**

im Januar 1998

Dozentin: Ursula Voß  
Inhaltsverzeichnis

<b>I.</b>	<b>Einleitung</b>	Seite 3
	1. Gegenstand der Arbeit	Seite 3
	2. Vorstellung und Kritik der Literatur	Seite 3
<b>II.</b>	<b>Rundfunk in der Weimarer Republik - die Anfänge</b>	Seite 4
	1. Sendebeginn	Seite 4
	2. Rezitation, Themenabende, Reportagen, Städtebilder, Hörbilder, -folgen und -spiele	Seite 4
	3. Exkurs zur (rundfunk-)politischen Situation der Weimarer Republik	Seite 5
<b>III.</b>	<b>Technikreflexion, <i>Theorie des Hörspiels</i> und <i>Radiotheorie</i></b>	Seite 6
	1. Zu den Begriffen ‘Hörspiel‘ und ‘Feature‘	Seite 6
	2. Walter Erich SCHÄFER	Seite 7
	2.1 Analyse des Manuskripts <i>Malmgreen</i>	Seite 7
	2.2 Analyse des Hörstücks <i>Malmgreen</i>	Seite 10
	3. Arno SCHIROKAUER	Seite 11
	3.1 Analyse des Manuskripts <i>Der Kampf um den Himmel</i>	Seite 11
	3.2 SCHIROKAUERS <i>Theorie des Hörspiels</i>	Seite 13
	4. Bertolt BRECHT	Seite 15
	4.1 Kurzanalyse des Manuskripts <i>Der Flug der Lindberghs</i>	Seite 15
	4.2 BRECHTS <i>Radiotheorie</i>	Seite 17
<b>IV.</b>	<b>Resümee</b>	Seite 18
<b>V.</b>	<b>Literaturliste</b>	Seite 20

## I. Einleitung

### 1. Gegenstand der Arbeit

Gegenstand dieser Arbeit sind die drei Hörstücke *Malmgreen* von Walter Erich SCHÄFER, *Der Kampf um den Himmel* von Arno SCHIROKAUER und - lediglich ergänzend zu den ersten beiden - *Der Flug der Lindberghs* (resp. *Der Ozeanflug*) von Bertolt BRECHT. Entstanden jeweils in den letzten Jahren der Weimarer Republik<sup>1</sup>, thematisieren alle drei Stücke auf ihre Art ein Spannungsverhältnis von Individuum, technischem Fortschritt und politischer bzw. historischer Situation. Bei Einschluss auch der theoretischen Äußerungen der Autoren reflektieren sie zudem das eigene Medium, das noch junge Radio<sup>2</sup>. Als dritte Gemeinsamkeit der Stücke, welche erst die Behandlung im Rahmen des Seminars 'Geschichte des Radio-Features' legitimiert, sei ihre Feature-Ähnlichkeit<sup>3</sup> hervorgehoben.

Neben der Einordnung in die allgemein- und rundfunkhistorische Situation werde ich den experimentellen Grad der Stücke, ihre Nähe zum Feature (oder dessen Vorwegnahme) sowie das in Hörstücken und Theorie enthaltene Verständnis von Technik und Individuum behandeln. Dies soll auch vergleichend und bewertend geschehen. Anlass dazu ist der Umstand, dass die behandelten Stücke in der mir vorliegenden Literatur meist in einem Atemzug behandelt werden. Eine Vergleichbarkeit legitimiert sich schon alleine über die oben erwähnte Feature-Ähnlichkeit. Da aber Feature - wie jeder andere Text - nicht nur Form, sondern auch Inhalt ist, und da die drei Stücke thematisch durchaus verwandt sind, bietet sich zudem ein inhaltlicher Vergleich an, und zwar erst recht, da die Texte in einer Zeit starker politischer und sozialer Zuspitzung in Deutschland und Europa entstanden sind.

### 2. Vorstellung und Kritik der Literatur

Die Literatur<sup>4</sup> widmet sich der politischen Zeitsituation durchaus, jedoch sind dort erstaunlich große Lücken zu verzeichnen. Dies mag allerdings u.a. daran liegen, dass nur zwei der Arbeiten die Weimarer Republik als Schwerpunktthema behandeln. Ich beginne - da den wissenschaftlich Üben nicht nur die Wissenschaft interessiert - mit einem praxisorientierten Buch für Laien und ReporterInnen. In dem kurzen historischen Kapitel dieses Buches<sup>5</sup> wird auf die politische Situation der Weimarer Republik gar nicht, auf die des Nationalsozialismus lediglich im Sinne eines „Betruges und Verrates der nationalsozialistischen Führung am deutschen Volk“ eingegangen<sup>6</sup>. Auch Tamara AUER-KRAFKA<sup>7</sup>, die mit ihrer 1974 vorgelegten Dissertation eine Pionierarbeit zum deutschen Fea-

---

<sup>1</sup>*Malmgreen* wurde 1929 gesendet, ebenso *Der Flug der Lindberghs*. Ein Sendetermin für *Der Kampf um den Himmel* ist nicht verbürgt. Wahrscheinlich ist 1931.

<sup>2</sup>Erste Radiosendung in Deutschland aus Berlin am 29.10.1923.

<sup>3</sup>Der Begriff 'Feature', dessen Definition bis in heutige Tage umstritten ist, ist in der BRD erst seit nach dem 2. Weltkrieg geläufig. Als vorläufige Eingrenzung mag seine Stellung zwischen Hörspiel und Reportage reichen.

<sup>4</sup>Gemeint ist mit 'Literatur' hier und im weiteren, solange aus dem Zusammenhang nichts anderes hervorgeht, die von mir behandelte und im Literaturverzeichnis aufgeführte Literatur.

<sup>5</sup>Klaus LINDEMANN und Wolfgang BAUERNFEIND: Die Wirklichkeit in den Griff bekommen. Eine kurze Geschichte des deutschen Features. In: Udo ZINDEL, Wolfgang REIN (Hg.): Das Radio-Feature. Ein Werkstattbuch. Inclusive CD mit Hörbeispielen. Konstanz 1997. Im weiteren: ZINDEL.

<sup>6</sup>ZINDEL, S. 26.

<sup>7</sup>Tamara AUER-KRAFKA: Die Entwicklungsgeschichte des westdeutschen Rundfunk-Features von den Anfängen

ture leistete, vernachlässigt den politischen Kontext des „Features aus der Vorkriegszeit“<sup>8</sup> fast völlig. Anders dagegen Felix KRIBUS<sup>9</sup> in seiner philosophischen Dissertation, der eine gesellschaftliche Ebene immer wieder einblendet und beispielsweise nach der Wirkung von Hörfolgen fragt, die „Heldentaten auf pathetische Weise idealisiert[en]“ und „damit den Hörfolgen und Weihstücken der NSDAP ungewollt den Boden [bereiteten]“<sup>10</sup>. Christian HÖRBURGER<sup>11</sup> bildet insofern eine Ausnahme, als dass seine Arbeit sich zum einen explizit mit dem Hörspiel<sup>12</sup> der Weimarer Republik beschäftigt, zum anderen eine ‘kritische Analyse’ sein soll, und das heißt bei ihm ausdrücklich Kritik von „Geschichtsauffassung“ und „Weltauslegung“ der analysierten Hörspiele.<sup>13</sup> Dies ist ein Gewinn vor allem deshalb, da er ausführlicher als KRIBUS Ideologiekritik am Beispiel der einzelnen Stücke betreibt. Die oben von mir postulierte ‘Lücke’ besteht jedoch darin, dass eine ideologiekritische Distanz zu BRECHTs *Flug der Lindberghs* beim Autor leider kaum vorhanden ist. Eine vergleichende Untersuchung im oben genannten Sinne steht somit noch aus, und ich hoffe, der anvisierten Aufgabe trotz des geringen Umfangs dieser Arbeit in Ansätzen gerecht zu werden.

## II. Rundfunk in der Weimarer Republik - die Anfänge

### 1. Sendebeginn

„Mit der Stationsansage >Hier Sendestelle Berlin, Voxhaus, Welle 400< begann der Berliner Sender als erster den Unterhaltungsrundfunk am 29. Oktober 1923.“<sup>14</sup> Als neues Medium zeichnete der Rundfunk sich zunächst durch seine *direkte* Übertragungsfunktion aus.<sup>15</sup> Außer dem Verlesen von Nachrichten waren es vor allem Musikdarbietungen, die gesendet wurden. „Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen.“<sup>16</sup> Ein eigenständiges Radioprogramm im Sinne von eigens für den Rundfunk hergestellten Produktionen entwickelte sich auf den verschiedenen Ebenen erst allmählich.

### 2. Rezitation, Themenabende, Reportagen, Städtebilder, Hörbilder, -folgen und -spiele

Stationen der Entwicklung waren Gedicht- und später Rezitationen von Dramendialogen, Vorträge und Vortragsreihen, Themensendungen, Hörbilder, Städtebilder, Reportagen und Hörfolgen. Das Sende- oder Hörspiel begann seinen Weg 1924 mit für den Rundfunk bearbeiteter Literatur wie *Hoffmanns Erzählungen* oder *Faust*. Es folgten noch im selben Jahr Hörspiele, deren Stoff eigens für den Rundfunk geschrieben wurde, wobei letztere zunächst in der Minderzahl blieben. Ebenso verhielt es sich mit dem anteiligen Verhältnis von Musik- und Wortbeiträgen. Im Jahr 1927 trug das literarische Programm zu 14, das Nachrichten- und Vortragsprogramm zu 25, das Musik-

---

bis zur Gegenwart. Wien 1980. Im weiteren: KRAFKA.

<sup>8</sup>KRAFKA, S. 43.

<sup>9</sup>Felix KRIBUS: *Das deutsche Hörfunk-Feature. Geschichte, Inhalt und Sprache einer radiogenen Ausdrucksform*. Stuttgart 1995. Im weiteren: KRIBUS.

<sup>10</sup>KRIBUS, S.62.

<sup>11</sup>Christian HÖRBURGER: *Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse*. Stuttgart 1975, S. 159-180 und S. 315-343. Im weiteren: HÖRBURGER.

<sup>12</sup>HÖRBURGER behandelt nicht nur Hörspiele im engeren Sinne, sondern ebenso die dieser Arbeit zugrundeliegenden feature-ähnlichen Hörstücke.

<sup>13</sup>HÖRBURGER, S.158.

<sup>14</sup>KRIBUS, S.48.

<sup>15</sup>Dies unterschied das Radio vom Film, welcher ja *nicht* als Fernsehen *direkt* übertragbar, sondern als Kino debütierte.

<sup>16</sup>Bertolt BRECHT: *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. In: *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1*. Frankfurt am Main 1967, S. 127-134. Im weiteren: BRECHT GW18/5.

programm schließlich zu ca. 60% zur Sendetätigkeit des Berliner Senders bei.<sup>17</sup> Weitere Sender waren Leipzig, München, Frankfurt, Münster, Hamburg, oder - im literarischen Bereich besonders aktiv - Stuttgart und Breslau.

### 3. Exkurs zur (rundfunk-)politischen Situation der Weimarer Republik

Die technische Entstehung des Rundfunks geht auf die militärisch genutzte Funktechnik im 1. Weltkrieg zurück.<sup>18</sup> Die Firmen Telefunken, Lorenz und Huth hatten das Militär mit funktechnischen Geräten ausgestattet. Nach dem Krieg entwickelte sich eine Art Triumvirat, welches von nun an die Geschicke des Hörfunks im wesentlichen bestimmen sollte: Reichspost (staatliche Hoheitsrechte für das Funkwesen), Reichsministerium des Inneren (inhaltliche Überwachung der Programme) und die Industrie. Es bildeten sich regionale Sendegesellschaften, die von privaten Geldgebern finanziert wurden und den obigen Reichsinstitutionen unterstanden. Das Parlament und die Öffentlichkeit waren von einer Diskussion um Form und Inhalte des neu entstehenden Mediums nahezu ausgeschlossen.

Trotz oder - je nach Sichtweise - wegen einer zu Sendebeginn im Jahre 1923 politisch zugespitzten Situation in der Weimarer Republik<sup>19</sup> war die Programmkonzeption eine unpolitische. Als kleinster gemeinsamer Nenner galt ein Unterhaltungsrundfunk, wie ihn unter anderem der 'Vater des Rundfunks' Hans BREDOW propagierte: „Das deutsche Volk ist wirtschaftlich verarmt. [...] Erholung, Unterhaltung und Abwechslung lenken den Geist von den schweren Sorgen des Alltags ab. [...] Hier setzt die Aufgabe des Rundfunks ein.“<sup>20</sup> Eine Sichtweise, wie sie z.B. der preußische Innenminister Carl SEVERING propagierte, die Nutzung des Rundfunks als politische Einflussmöglichkeit für die Republik, setzte sich nicht durch. Es galten ein sogenanntes Neutralitätsgebot und eine Überparteilichkeit. Hiermit sollte der Rundfunk sich von der parteigebundenen Zeitungslandschaft absetzen.<sup>21</sup> Dies führte zu einer blassen und oberlehrerhaften Berichterstattung, das Radio wurde als publizistisches Medium entweder nicht ernstgenommen oder von einigen profilierten Kritikern wie Kurt Tucholsky als „Frechheit der nationalen Kreise und Schlappeheit der Opposition“<sup>22</sup> beschrieben. So wurden beispielsweise, aus Furcht vor einer Verletzung des Neutralitätsgebots, in der gesamten Zeit der Weimarer Republik lediglich zwei Rundfunkübertragungen aus dem Parlament gesendet.<sup>23</sup>

Erst ab 1927/28 - Severing wurde im Sommer 1928 Reichsminister des Inneren und machte einige Reformvorschläge für den Rundfunk - begann sich so etwas wie eine Streitkultur zu entwi-

---

<sup>17</sup>KRIBUS, S. 54.

<sup>18</sup>Die gesamten Informationen zu diesem Exkurs stammen, soweit nicht anders vermerkt, aus der Magisterarbeit von Ulrike FÜRNIß: Freier Äther – Freies Wort? Zur Entwicklung der Rundfunkpolitik in der Weimarer Republik. Hamburg 1990. Im weiteren: FÜRNIß.

<sup>19</sup>Wichtige Ereignisse des Jahres 1923 waren u.a. eine rapide steigende Inflation, die gegen Jahresende steigende Arbeitslosigkeit, der Ruhrkampf, Ausnahmezustand und Hitlerputschversuch in Bayern, die gestürzten sozialdemokratisch-kommunistischen Koalitionen in Sachsen u. Thüringen, Auseinandersetzungen um den 8-Stunden-Tag und der Erlass eines Ermächtigungsgesetzes für Wirtschafts- und Sozialgesetzgebung.

<sup>20</sup>Hans BREDOW: Im Banne der Ätherwellen. Stuttgart 1956, Band 2, S. 290. Zitiert in: KRIBUS, S. 52. BREDOW arbeitete bis 1919 als führender Mitarbeiter bei Telefunken, anschließend im Reichspostministerium. 1926 wurde er Rundfunk-Kommissar im nichtstaatlichen Verwaltungsrat der Dachgesellschaft der Regionalsender, Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (bis 30.01.33). BREDOW war Mitglied der großkapitalistisch orientierten Deutschen Volkspartei und gilt als eher undemokratischer Technokrat. Vgl. hierzu FÜRNIß, S. 17.

<sup>21</sup>Es sollten in Vortragsreihen oder Wahlwerbung daher Sprecher *aller* Parteien zu Wort kommen, soweit sie auf dem Boden der Verfassung standen. Die einzige Partei, die durchgängig bis zum Ende der Weimarer Republik von Rundfunkvorträgen ausgeschlossen wurde, war jedoch etwa nicht die NSDAP, sondern die KPD.

<sup>22</sup>Kurt TUCHOLSKY: Der politische Rundfunk. In: Der Neue Rundfunk 18/1926, S. 411. Zitiert in: FÜRNIß, S. 71.

<sup>23</sup>Vgl. FÜRNIß, S. 96 f.

ckeln, wenn auch sehr zaghaft.<sup>24</sup> Diese Entwicklung wurde durch die 1929 einsetzende Krise der Weimarer Republik zunächst gefördert.<sup>25</sup> Ursache war wohl die zunehmende Polarisierung der Gesellschaft bei einem mehr an Rundfunkerfahrung im Vergleich zu 1923. So wurden in der Vortragsreihe *Gedanken zur Zeit* ab Anfang 1930 stärker als zuvor politisch umstrittene Themen diskutiert. Einige Regionalsender boten nun Diskussionssendungen an. Auch die in dieser Arbeit besprochenen Hörstücke und theoretischen Arbeiten stammen aus den Krisenjahren. Doch mit den Wahlerfolgen der NSDAP und mit der durch Hilflosigkeit und Versagen der demokratischen Institutionen begünstigten Präsidialdiktatur von Papens begann die Hinwendung zu einem reaktionären und zentralisierten Staatsfunk<sup>26</sup>, der dann auch die Nutzung des Radios als Propagandainstrument der NSDAP erleichterte.

Zum Abschluss dieses Kapitels sei noch auf einige Sachverhalte hingewiesen, die das Hören und seine Verbreitung betreffen: die technische Neuentwicklung Hörfunk hatte qualitative Grenzen, die heutigen HörerInnen wohl nicht bewusst ist. So mussten anfangs viele EmpfängerInnen Kopfhörer benutzen, da die verbreiteten einfachen Detektorempfänger im Gegensatz zu den teureren Röhrenempfängern nicht mit Lautsprechern zu betreiben waren. Die Preise für die einfachen Geräte entsprachen im Jahre 1925 mindestens einem Zehntel des Durchschnittsmonatseinkommens. Hinzu kamen Rundfunkgebühren in Höhe von monatlich zwei Reichsmark und die Empfangsgenehmigung für einmalig 60 Reichsmark<sup>27</sup>, wobei von vielen ‘Schwarzhörern’ ausgegangen wird. Auf jeden Fall verbreitete das Radio sich trotz technischer und finanzieller Widrigkeiten recht schnell, wie folgende Tabelle illustriert.

### Die deutschen Rundfunkeilnehmerzahlen

28

1923	1 580
1924	548 749
1925	1 022 299
1926	1 376 564
1927	2 009 842
1928	2 635 567
1929	3 066 682
1930	3 509 509

## III. Technikreflexion, Radiotheorie und Theorie des ‚Hörspiels‘

### 1. Zu den Begriffen ‘Hörspiel’ und ‘Feature’

Während bei der British Broadcasting Company (BBC) schon in den zwanziger und dreißiger Jahren der Begriff ‘feature-programme’ in Abgrenzung, aber auch Verwandtschaft zum ‘radio drama’ (= Hörspiel) benutzt wurde<sup>29</sup>, tauchte der Begriff ‘Feature’ in Deutschland erst nach dem 2.

<sup>24</sup>Wichtiges Projekt war die 1927 entstandene und 1928 weiterentwickelte Diskussionssendung *Gedanken zur Zeit*, die jedoch nicht von den Regionalsendern, sondern lediglich von der ‘Deutschen Welle’ gesendet wurde.

<sup>25</sup>In den Jahren 1924-29 hatte die Weimarer Republik eine Phase der „trügerische[n] Stabilisierung“ erfahren. Vgl. hierzu: Detlev J.K. PEUKERT: Die Weimarer Republik. Frankfurt am Main 1987, S. 191-242.

<sup>26</sup>Vgl. FÜRNIß S. 137 ff.

<sup>27</sup>Bezogen auf das Jahr 1924. Die Gebühren für 1925 sind mir nicht bekannt. Der Durchschnittsmonatslohn 1925 lag, je nach Berufsgruppe und Qualifikation, etwa zwischen 120 und 360 Reichsmark (FÜRNIß, S. 38 f.).

<sup>28</sup>Die Zahlen beziehen sich auf Haushalte. 1930 waren etwa 23% der ca. 15 Mio. Haushalte dem Rundfunk angeschlossen. Quelle: Bericht des Rundfunk-Kommissars des Reichspostministers über die Wirtschaftslage des deutschen Rundfunks am 31. Dezember 1930. Berlin, o.J., S. 53. Zitiert in: FÜRNIß, S. 174.

<sup>29</sup>Vgl. KRIBUS, S. 29 ff.

Weltkrieg auf. Gleichwohl entwickelten sich auch in der Weimarer Republik Sendeformen, die dem später so genannten (Radio-)Feature ähnelten.

Laut Tamara AUER-KRAFKA ist „Feature [...] ein mediales Vehikel zur Übermittlung akustisch aufgelöster Sachstoffe, die der Realität entnommen sind, d.h. tatsächlich sich ereignete Vorgänge aus der Wirklichkeit werden mit den Mitteln der Radiophonie *in komponierter Form* übermittelt“.<sup>30</sup> KRIBUS<sup>31</sup> kritisiert dies als Reduzierung des Features auf eine Zweckform („Vehikel“) und auf *Sachstoffe*. Er ergänzt die Definition u.a. um eine „ästhetisierende Funktion“, um die ‚eigenproduktive Schaffung‘ einer neuen Realität und um *Personenstoffe*.

Der wesentliche Unterschied zwischen Hörspiel und Feature ist der Grad der Fiktionalität. Während das Hörspiel rein fiktiv ist, stammt der Stoff des Features aus Realität *und* Fiktion.<sup>32</sup> Unterschiedliche Auffassungen bestehen darüber, ob das Feature sich aus dem Hörspiel entwickelte oder umgekehrt.<sup>33</sup> Einigkeit besteht jedoch darin, die im folgenden behandelten Stücke von SCHÄFER, BRECHT UND SCHIROKAUER als ‚feature-ähnlich‘ oder gar als Feature zu bezeichnen,<sup>34</sup> obwohl sie zur Zeit ihrer Entstehung nicht so genannt wurden.

## 2. Walter Erich SCHÄFER

### 2.1 Analyse des Manuskripts *Malmgreen*

Meine Damen und Herren! Sie hören den Bericht von der Nordpolfahrt des italienischen Luftschiffes *Italia*, die im Frühsommer 1928 unternommen wurde, um wissenschaftliches Material zu sammeln.<sup>35</sup>

Die gescheiterte Nordpolfahrt der *Italia* ist gleichzeitig der Realitätsbezug und der charakteristische Einstieg von SCHÄFERS Hörstück, welches von der Unternehmung der italienischen Mannschaft und zweier ‚ausländischer‘ Wissenschaftler in der Form eines Berichts erzählt. Die ‚Personen‘ in dem Stück sind ein Sprecher, die Mannschaft, eine Funkstimme, ein Professor aus Prag, der schwedische Forscher Finn Malmgreen und diverse Radiostationen.

Während der Sprecher in zumeist sachlicher Form von dem Geschehen berichtet und dabei zugleich Regieanweisungen gibt, wird die Handlung in Form von Geräuschen, Radiomeldungen, inneren Monologen und Dialogen präsentiert.

Sprecher: „Um neun Uhr vierzig schweigen die Motoren. Die Menschen erschrecken, weil die Motoren schweigen.“

Stimmen: „Die Motoren schweigen.“ „Warum schweigen die Motoren?“<sup>36</sup>

Malmgreen und der Professor aus Prag fliegen aus Forschungsgründen mit der italienischen Mannschaft zum Nordpol. Die vom Charakter her explizit nationalistisch angelegte Expedition<sup>37</sup> findet in einer Stimmung von mystischer Technikanbetung und Erfolgstrunkenheit statt. Doch auf dem

---

<sup>30</sup>KRAFKA, S. 12 (Hervorhebung durch O.G.).

<sup>31</sup>Vgl. KRIBUS, S. 10 und S.13.

<sup>32</sup>Vgl. KRIBUS S.22 und KRAFKA S. 10 ff.

<sup>33</sup>Vgl. KRIBUS S. 11.

<sup>34</sup>„Schirokauer hat sein Stück irrtümlich als Hörspiel bezeichnet [...]. Da es sich jedoch bei seinem Stück so offensichtlich um das handelt, was man unter Feature versteht, [...]“ (KRAFKA, S. 40.) „In den Kreis der featureähnlichen Sendungen [...] gehört auch Bertolt Brechts *Flug der Lindberghs*.“ (KRIBUS, S. 56.) „Schäfers Feature konstituiert sich aus Sprechertexten, fiktiven Radiomeldungen, [...]“ (KRAFKA, S. 36.)

<sup>35</sup>Walter Erich SCHÄFER: *Malmgreen*. Manuskript (Abschrift) der NDR-Hörspielabteilung/Redaktion Dr. SCHWITZKE. Im weiteren: SCHÄFER. Das Stück wurde zuerst am 27.10.1929 vom SDR Stuttgart gesendet.

<sup>36</sup>SCHÄFER, S. 14.

<sup>37</sup>In Italien herrschte seit 1922 (Mussolinis Marsch auf Rom) der Faschismus.

Rückweg, nachdem die italienische Flagge auf „ein Stück Packeis unter dem Nebel“<sup>38</sup> abgeworfen worden ist und nachdem sowohl der Maschinist des Luftschiffes als auch Malmgreen dunkle Vorahnungen geäußert haben, stürzt die *Italia* auf das Eis. Als die ersten Notfunksprüche schon abgegangen sind, strahlen die verschiedenen Radiosender gerade die ersten Erfolgsmeldungen von der Nordpolüberquerung aus. Ein Teil der Besatzung ist verschollen oder tot, doch Malmgreen, der Professor und sieben Italiener überleben. Malmgreen und die Besatzung geraten aneinander, da letztere nach wie vor wie trunken an die Technik glaubt und ihre baldige Rettung per Flugzeug erwartet. Malmgreen hingegen, als ruhiger und skeptischer Individualist mit Lebenserfahrung, schlägt einen Marsch Richtung Festland vor, um Hilfe zu holen. Dies wird schließlich von den anderen akzeptiert. Auf dem Marsch, an dem sich Malmgreen und zwei Offiziere beteiligen, bleibt jener gegen Ende zurück, um die Rettung zu ermöglichen, und stirbt im zuvor ausgehobenen Grab. Tatsächlich werden dann die übrigen Personen gerettet.

Auffällig an dem Stück ist zum einen die Vermischung von Objektivität und Subjektivität, zum anderen die Technikreflexion, die das eigene Medium Radio kompositorisch mit einschließt. Die Vermischung von Objektivität und Subjektivität findet auf verschiedenen Ebenen statt. Sie ist ein Kompositionsprinzip des Stückes, welches sich in der inhaltlichen Aussage wiederfindet.<sup>39</sup>

Schon der Sprecher, zumeist sachlich berichtend, technische und Zeitdaten referierend, ist nicht so objektiv, wie es anfangs den Anschein haben mag, ohne allerdings innerhalb der Gesamtkomposition die objektive Rolle aufzugeben. Zuweilen gehen technische Beschreibungen über zu literarischen Formen:

Sprecher: „Die Motoren gehen auf höhere Touren. Die *Italia* nimmt Kurs nach Nordnordwest. Die Bergmannssiedlung von Kingsbay gleitet zurück und schrumpft zusammen im Eisgürtel von Spitzbergen, an dessen Rändern Nebelfahnen heraufwehen.“<sup>40</sup>

Ein anderer Ausschnitt mag die raffinierte Bauweise einzelner Passagen illustrieren. Es sind dort zwei typische Merkmale des Sprechers nebeneinander zu finden:

Sprecher: „Da lachen die Leute, die in der Gondel sind, die Offiziere am Höhen- und Seitensteuer und die andern, die über *die großen Karten* gebückt sind, und *ein kleiner Maschinist* in der mittleren Motorengondel summt die Giovinezza und lacht. Ein anderer Mechaniker *fragt ihn, warum er lacht*.“  
Der andere: „*Warum lachst du?*“<sup>41</sup>

Die objektiv anmutende Beschreibung, die durch die fast pedantisch wirkende Wiederholung des Fragevorgangs gesteigert wird, ergänzt SCHÄFER hier durch die Gegenüberstellung der großen Karten mit dem kleinen Maschinisten. Das ist mehr als objektive Beschreibung; es ist eine subjektive Betonung wesentlicher Unterschiede, die sich dann auch an anderen Stellen des Stückes wiederfinden. Der Maschinist ist nämlich diejenige Figur der italienischen Mannschaft, die sich am wenigsten in der dekadent-nationalistisch-erfolgsorientierten Stimmung der Übrigen wiederfindet:

Maschinist: „Jetzt heizt mein Vater daheim den großen Herd an und kocht Risotto.“

---

<sup>38</sup>SCHÄFER, S. 12.

<sup>39</sup>Vgl. die Form-Inhalt-Verbindung bei ANDERSCH: „Feature bedeutet niemals den Inhalt einer Sache, sondern ihre Erscheinungsweise. [...] Es bedeutet also die Form einer Sache, nicht die Sache selbst, *wobei allerdings, wie im Erscheinungsbild des Menschen, zuweilen Form und Inhalt identisch sein können.*“ Alfred ANDERSCH: Versuch über das Feature. In: R + F 1953, Heft 1, S. 94-97. Zitiert in: KRAFKA, S. 14. (Hervorhebung durch O.G.).

<sup>40</sup>SCHÄFER, S. 6.

<sup>41</sup>SCHÄFER, S. 5 (Hervorhebung durch O.G.).



Ich werde meinen Vater nicht wiedersehen. Ich komme nimmer nach Hause.“<sup>42</sup>

Der Sprecher hat neben der reportagehaft berichtenden auch eine Erzählfunktion. Dies wird deutlich z.B. an folgender Stelle, wo er sogar von den Inhalten eines Traumes des Professors berichten kann:

Der Professor aus Prag träumt von Hradschih<sup>43</sup> und von den Brücken, durch die die Moldau fließt. Um 11 Uhr kommt der erste Offizier zu denen im Laufgang und bringt eine Botschaft.<sup>44</sup>

Trotz der Relevanz dieser Stellen, die auf LeserInnen oder HörerInnen wahrscheinlich eher subtil wirken, ist das Hauptmerkmal des Sprechers die vermittelte Objektivität, die sich vor allem in den wiederholten Angaben der Daten der Expedition ausdrückt. Doch diese Objektivität ist wieder nur Mittel, um subjektive Wahrnehmung zu ermöglichen. Äußerst sachlich und präzise teilt der Sprecher Uhrzeit und Ort des Absturzes der *Italia* mit, um Platz zu machen für eine Folge von Radiomeldungen aus Rom, Stockholm und Oslo. Diese sprechen aber - unterschiedlich im Pathos, in der Nachricht jedoch einig - noch von der *erfolgreichen* Unternehmung des Luftschiffes, dessen Absturz Leser oder Hörerin soeben miterlebt haben. Die objektive (Radio-)Chronologie ist von der subjektiven, von der persönlichen Dimension des Geschehens eingeholt worden.<sup>45</sup>

Die kritische Dimension des Stückes besteht zum großen Teil darin, dass sich an dieser (und anderer) Stelle das Medium Hörfunk selbst zum Thema macht. Im Prinzip wird den HörerInnen hier ja gesagt: ‘Traue dem Radio nicht, auch wenn es objektive Wahrheiten zu vermitteln scheint.’ Gleichzeitig sitzen jene am Rundfunkapparat und müssten - würden sie die Warnung ernst nehmen - genau auch dieser misstrauen.

Das Stück hat auch Schwächen, und diese liegen hauptsächlich im zweiten, umfangreicheren Teil, welcher Malmgreen erst zur Hauptfigur werden lässt. Während der erste Teil bis zum Absturz und zu den Radiomeldungen formal experimentell und inhaltlich noch offen gestaltet ist, nähert sich das Stück im weiteren immer mehr dem traditionellen Hörspiel. Dieses - für sich genommen noch keine Schwäche - geschieht durch die Zunahme vor allem innerer Monologe, aber auch dialogischer Partien, die nun vom Sprecher seltener durchbrochen werden. Dadurch wird die Aufmerksamkeit zunehmend auf den inneren Zustand Malmgreens und auf seine Heroisierung gelenkt.<sup>46</sup>

Die karikierten italienischen Nationalisten entwickeln sich allmählich zu bemitleidenswerten Figuren, da sie keine Antwort auf die Allmacht der unterschätzten Natur haben und, als sie dies erkennen, ihnen die menschliche Größe eines Finn Malmgreen fehlt.<sup>47</sup> Die Größe, die der Forscher anzubieten hat, besteht hauptsächlich aus einer gewissen Innerlichkeit und Bedächtigkeit sowie einer soliden Erfahrung und der Vorhandenheit einer Moral.<sup>48</sup> Mit Hilfe dieser Qualitäten schafft er es, die Überlebenden von der Zusammenstellung einer Gruppe zu überzeugen, die Hilfe holen soll. Er selbst beteiligt sich an dem langen Marsch über das unwegsame Eis, überzeugt davon, selbst nicht zu überleben. Am Ende opfert er sich selbst, indem er den beiden anderen Gruppenmitgliedern seinen Pro-

---

<sup>42</sup>SCHÄFER, S. 9.

<sup>43</sup>Es handelt sich hier vermutlich um einen Tippfehler im Manuskript. Richtig ist „Hradschin“.

<sup>44</sup>SCHÄFER, S. 15.

<sup>45</sup>Vgl. KRAFKA, S. 36 f.

<sup>46</sup>Das Heldentum Malmgreens ist allerdings schon zu Beginn des Stückes vorweggenommen, wenn es da heißt: „Sie werden vor allem hören von dem schwedischen Doktor Finn Malmgreen von der Universität Upsala, der starb, obwohl er hätte leben können und der ein Held war.“ (SCHÄFER, S. 3)

<sup>47</sup>Quer zu dieser Entwicklung entwickelt sich unter der italienischen Mannschaft eine Stimmung, die in eine Meuterei gegen den Kapitän umzuschlagen ‘droht’. Dieser Handlungsstrang verläuft dann allerdings im Sande.

<sup>48</sup>„Wenn Sie zwei Kameraden, die hilflos sind, zugrundegehen lassen, dann wird Sie kein Hund mehr in Italien ansehen.“ (SCHÄFER, S. 34)

viant und seinen Pelzrock überlässt und sich ein Grab ausheben lässt. Die beiden Offiziere werden von einem Rettungsflugzeug entdeckt, und auch die Zurückgebliebenen werden noch gerettet. Derweil liegt Malmgreen noch einige Tage lebend in seinem Grab, um schließlich zu sterben.

Die Herausstellung des heldenhaften Todes einer Einzelperson ist eine schwache Antwort auf zeitgenössische Widersprüche, die zunehmende Technisierung, Entindividualisierung und eine nahezu abgeschlossene Erkundung der Welt auch in ihren Randbereichen hervorriefen. SCHÄFER schneidet sein Stück letztlich auf den tragischen Helden Malmgreen zu, der aus einem inneren Gefühl heraus scheinbar richtig handelt und dabei von keinerlei Widersprüchen geplagt wird. Die pathetische Überhöhung des einsamen, ruhigen, zuchtvollen Nordländers<sup>49</sup> ist ein recht eindimensionaler Reflex auf die Widersprüchlichkeit und Problematik menschlicher Kultur.

Die von mir so unterschiedliche Bewertung der beiden Teile des Hörstückes ist nicht nur ihrer realen Unterschiedlichkeit, sondern ebenso einem exemplarischen Vorgehen geschuldet, welches für manch nötige Binnendifferenzierung keinen Raum lässt. An der Einordnung von SCHÄFERS *Malmgreen* als einem der gelungensten Montagewerke seiner Zeit<sup>50</sup> will mein Vorgehen nicht rütteln. Interessant ist die Diskrepanz zwischen SCHÄFERS Modernität im Bau des Stückes und seinem fast kulturpessimistischen Ansatz im Inhalt.

## 2.2. Analyse des Hörstückes *Malmgreen*

Bei dem analysierten Hörstück handelt es sich nicht um eine Originalaufnahme aus dem Jahre 1929, sondern wahrscheinlich um die Stuttgarter Neurealisation von 1950.<sup>51</sup> Die Originalaufnahme ist mir nicht zugänglich. Dies ist insofern schade, als dass zwischen Manuskript und Hörstück einige Abweichungen bestehen. Da das Manuskript eine Abschrift ist, ist die Ursache der Abweichungen unklar. Aus zwei Gründen aber ist davon auszugehen, dass die Ursache in der künstlerisch frei bearbeiteten akustischen Neurealisation zu suchen ist.

Zum einen ist auf dem Deckblatt des NDR-Manuskripts ein Verweis auf das im NDR-Archiv vorhandene Originalmanuskript vermerkt, welches sich vermutlich einfach in einem altersbedingt zu schlechten Zustand für eine ständige Nutzung befindet. Gleichwohl kann es sich natürlich bei der vermuteten Abschrift in Wirklichkeit um eine schriftliche Neufassung handeln. Dann würde sich aber die Frage stellen, zu welchem Zweck eine Neufassung erstellt worden sei.

Es ist auf jeden Fall nicht die schriftliche Form der SDR-Neurealisation, deren Abweichungen vom Manuskript zwar insgesamt kaum ins Gewicht fallen, im Detail jedoch erheblich sind und somit keinesfalls auf Abschreibfehler zurückzuführen sein können. Mitunter fehlen ganze Absätze im neu realisierten Hörstück.<sup>52</sup> Zudem weisen dort manche geringfügige Änderungen auf eine 'moderne Anpassung' des Stückes hin, etwa da, wo das Wort *Braut* des Manuskripts in das modernere *Frau*<sup>53</sup> geändert wurde.

Neben den oben genannten Abweichungen ist der Vergleich zwischen Manuskript und Hörstück vor allem daher interessant, da es sich ja ursprünglich um ein Stück zum Hören gehandelt hat. Die Qualität und Wirkung des Stückes lässt sich also durch das Hören eigentlich realistischer beurteilen.

---

<sup>49</sup>Vgl. H. PONGS: Das Hörspiel, S. 27. Zitiert in: HÖRBURGER, S. 173 f.

<sup>50</sup>Vgl. KRIBUS, S. 56 und KRAFKA, S. 38.

<sup>51</sup>Neurealisation am 22. Februar 1950 vom SDR Stuttgart. Vgl. KRAFKA, S. 31.

<sup>52</sup>Vgl. u.a. SCHÄFER, S. 27, wo folgender Absatz im Hörstück fehlt: „Hier spricht Rom. Das Luftschiff *Italia* wird heute von der Admiralität offiziell für überfällig erklärt. Nachforschungen nach den Vermissten sind eingeleitet.“

<sup>53</sup>Vgl. SCHÄFER, S. 35. Nicht direktes Thema dieser Arbeit, aber dennoch erwähnenswert scheint mir die frappierende Unterrepräsentanz von Frauen in allen drei Hörstücken. An der erwähnten Stelle geht es beispielsweise lediglich um einen Brief, den Malmgreen der Braut bzw. Frau des Prager Professors überbringen soll. HÖRBURGER nennt *ein* Hörstück, „in dem überhaupt die Rolle der Frau eingeblendet ist.“ (HÖRBURGER, S. 172)

Trotzdem möchte ich einige markante Passagen, die die Wirkung des Stückes betreffen, anführen. So ist gleich der Einstieg in das Hörstück in einer Form realisiert, welche die atmosphärischen Möglichkeiten der Akustik nutzt. Nach einer kurzen allgemeinen Einführung durch den Sprecher in die Thematik folgt der Satz „Jetzt hören Sie den Bericht:“, und prompt hört man nicht nur den folgenden Bericht vom Start des Luftschiffes, sondern gleichzeitig die Motorengeräusche und die Stimmen der Besatzung.<sup>54</sup> An anderer Stelle heißt es vom 1. Offizier: „Aber Sie hören, wie die Motoren gehen.“, und zu hören ist ein Motorengeräusch. Oder, ein paar Sekunden später: „Alle Motoren stoppen!“; zu hören ist nur noch ein Luftgeräusch.<sup>55</sup>

Die eben genannten Beispiele illustrieren eine akustisch erzeugte Wirkung, die jedoch in dem Stück ansonsten auf eine etwas andere Art und Weise hergestellt wird. Charakteristisches Merkmal ist es nämlich, dass *während* der Sprechertexte *keine* Geräusche zu hören sind. So ergibt sich ein - zumindest im ersten Teil des Stückes - ständiger Wechsel zwischen trockenen, sachlich wirkenden Sprecherpassagen und atmosphärisch angereicherten Spielszenen. Die Brüche zwischen den verschiedenen Passagen wirken so wesentlich eindringlicher als im Manuskript - etwa da, wo auf einen Funkspruch des Schiffes *Città di Milano* mit den entsprechenden Morsegeräuschen erst ein kurzer Sprechertext und dann ein innerer Monolog Malmgreens folgt.<sup>56</sup>

Ein weiteres Merkmal ist es, dass - außer den oben erwähnten Luftgeräuschen - nur dort Geräusche eingesetzt werden, wo die moderne Technik mit im Spiel ist. Also: Motorengeräusche, Funkgeräusche, und schließlich die für das Stück so wichtigen Radiogeräusche<sup>57</sup>. Ein Großteil des Stückes spielt aber auf dem Packeis, nachdem das Luftschiff abgestürzt ist. An dieser Stelle gibt es - außer dem Funkgerät - kein technisches Gerät mehr. Abgesehen von zwei Passagen, wo Funk- und Radiostationen noch einmal eine Rolle spielen, führt das zu einer Atmosphäre, in der allein das (dia- oder monologische) Wort eine Wirkung entfalten kann. Die oben<sup>58</sup> behauptete Zweiteilung von SCHÄFERS *Malmgreen* in einen experimentellen und feature-ähnlichen ersten Teil sowie einen hörspielähnlichen zweiten Teil wird in der Hörversion noch deutlicher als im Manuskript.<sup>59</sup>

### 3. Arno SCHIROKAUER

#### 3. 1. Analyse des Manuskripts *Der Kampf um den Himmel*

SCHIROKAUER hat seinem Stück<sup>60</sup> eine Einführung *vorangestellt*, die in eine allgemeine „Theorie des Hörspiels“<sup>61</sup> und eine Konkretisierung der Theorie anhand des Stückes *Der Kampf um den Himmel* eingeteilt ist. Um eine Vergleichbarkeit des Stückes mit SCHÄFERS *Malmgreen*, welches ohne Theorie daherkommt, zu ermöglichen, werde ich SCHIROKAUERS Theorie erst *nach* der Analyse des Hörstückes behandeln.

Bei dem Stück handelt es sich um eine Folge von acht Szenen<sup>62</sup>, die zumindest im groben

---

<sup>54</sup>Vgl. SCHÄFER, S. 3.

<sup>55</sup>Vgl. SCHÄFER, S. 16.

<sup>56</sup>Vgl. SCHÄFER, S. 19.

<sup>57</sup>Es handelt sich allerdings nicht um die heute so beliebten O-Töne, sondern um Studiogeräusche.

<sup>58</sup>Vgl. III.2.1. dieser Arbeit.

<sup>59</sup>„Die Interdependenzstruktur zwischen Inhalt und Form wird evident. Dort, wo das Stück Feature ist, wo es darum geht, ein Mosaikbild der wirklichen Ereignisse zu geben, wechseln Sprecher und Szenen einander in schneller Folge ab. Dort, wo es traditionelles Hörspiel wird, wo sich die Schilderung eines Schicksals in den Vordergrund schiebt, beanspruchen die Szenen den größeren Raum.“ (KRAFKA, S. 38.)

<sup>60</sup>Arno SCHIROKAUER: *Der Kampf um den Himmel*. Hörspiel in acht Teilen. Berlin 1931. Im weiteren: SCHIROKAUER.

<sup>61</sup>Vgl. Fußnote 34.

<sup>62</sup>„Spiel mit einem Jahrhundert; Inquisition 1616; Dreigespräch über die astronomische Wissenschaft; Inquisition 1930; Stimme eines Astronomen; Woher – Wohin?; Mann, nachts an der Reeling; Die Geschöpfe.“ (SCHIROKAUER, S. 9)

eine chronologische Anordnung haben. Zu Beginn jeder Szene wird per Regieanweisung festgelegt, wie und von welchen Stimmen sie zu sprechen sei, oder - bei fiktiven Gesprächen historischer Personen - wer an den Dialogen beteiligt ist. So heißt es für die erste Szene:

Unter vier Stimmen männlicher Sprecher verteilt sendet das Mikrophon:<sup>63</sup>

Für die zweite Szene hingegen:

Disput zwischen Galilei und seinen Gegnern: einem Kardinal der Inquisition, einem Professor der Theologie und zwei noch jungen Prälaten.<sup>64</sup>

Der Titel des Stückes bezieht sich nicht auf die Anfang des 20. Jahrhunderts so verbreitete Thematik der Luftschiffe und Flugzeuge, sondern auf den Kampf zwischen Astronomen wie Galilei, Kepler oder Kopernikus und der offiziellen Kirche.<sup>65</sup> Der Himmel wird dabei in der ersten Szene in einen Gegensatz zur blutbefleckten Erde gestellt. Columbus habe eine neue Welt mit „Mord, Gericht, Blut, Schandtät“ entdeckt, Copernikus hingegen, „ein neuer Columbus“, habe das Weltall entdeckt, und zwar nicht mit Schlachten, sondern mit Gedanken. Doch die Kirche „bewachte den Himmel wie ein Kerkermeister ein Gefängnis.“

Die Inhalte der ersten Szene werden - wahrscheinlich jeweils zugeordnet den vier verschiedenen Stimmen<sup>66</sup> - in verschiedenen Erzählformen wiedergegeben. Mal wird präsentisch erzählt („Armeen ziehen über die Erde hin, Länder erobernd und Länder verlierend.“), mal im epischen Präteritum und in der Er-Form („Es kam aber ein neuer Columbus, Entdecker einer anderen Welt [...]“), mal in der Ich-Form („Ich schlage einen historischen Atlas auf.“), oder der Hörer und die Hörerin werden angesprochen („Zählt die neun Millionen des letzten Krieges, die Millionen ihrer Väter und Vorväter.“). Zuguterletzt gibt es auch szenische Passagen, ohne dass diese identifizierbaren Figuren zugeordnet sind.

Anders ist es in der zweiten und der dritten Szene, welche beide fiktive, aber sinngemäß ‘echte’<sup>67</sup> Gespräche beinhalten, formal also einheitlich gestaltet sind. Am Ende der Szene 2 ist allerdings ein Kommentar einer „Stimme“ eingefügt, der eindeutig beherrschenden Charakter hat:

[...] Inquisition ist der Versuch der Machthaber, Erkenntnisse, die ihre Macht bedrohen, zu unterdrücken. Was Galilei in dieser Szene widerfuhr, wiederholt sich zu allen Zeiten. [...]<sup>68</sup>

SCHIROKAUER versucht hier, wie auch an anderen Stellen, die Geschehnisse historisch einzuordnen und den lediglich beispielhaften Charakter von berühmt gewordenen Ereignissen und Personen hervorzuheben. Deutlich wird diese Vorgehensweise auch in der vierten Szene, wo anhand der fiktiven Darstellung einer „Sitzung des Volkskommissariats für Bildung und Kultus in einem sozialistischen Staat“ im Jahre 1930 die obige Definition von Inquisition aufgegriffen wird. Dargestellt wird jetzt eine ‘moderne’ Form von Inquisition. Opfer sind hier wieder Astronomen, da sie dem sozialistischen Staat nicht nützlich zu sein scheinen. In der fünften Szene dann bekommt die „Stimme eines Astronomen“ Gelegenheit, sich gegen die bei den jeweiligen Machthabenden fehlende Existenz der Freiheit der Forschung zu wenden.

Auffällig sind die jeweilige Betonung eines unpersönlichen und technischen Charakters der

---

<sup>63</sup>SCHIROKAUER, S. 11.

<sup>64</sup>SCHIROKAUER, S. 15.

<sup>65</sup>„D e n n : der Kampf um den Himmel war der Kampf mit der Kirche.“ (SCHIROKAUER, S. 12.)

<sup>66</sup>Eine Hörversion des Stückes ist mir nicht verfügbar. Es existiert lediglich ein Fragment von einer Minute und fünf Sekunden.

<sup>67</sup>Vgl. die weiter unten behandelte Einführung SCHIROKAUERS, in der er u.a. die Echtheit der inhaltlichen Aussagen historischer Personen betont.

<sup>68</sup>SCHIROKAUER, S. 18.

Szenen und die partielle Hervorhebung auch weiblicher Stimmen. Zu Beginn der sechsten Szene heißt es:

Fünf männliche und eine weibliche Stimme sprechen in wechselnder Folge durch das Mikrophon.<sup>69</sup>

Inhaltlich ist nun der Höhepunkt des Stückes überschritten: „Der Kampf um den Himmel geht zu Ende. Die Eroberung des Himmels hat begonnen.“ Dargestellt und kritisiert werden nun die „Mechaniker des Himmels“ als „Rädchenreher“, „Fernrohrbastler“, „Sternenphotographen“ und „Sternenzähler“. Unter der sich wiederholenden Frage „Was dann?“ wird die - im Vergleich zu den Pionierzeiten - seelenlos sich entwickelnde Zukunft der Astronomie beklagt.

Diese Tendenz setzt sich in den zwei letzten Szenen fort. Sie bekommt durch den Monolog eines sinnierenden Mannes sowie eine „Hymne an die Nacht des toten Dichters Novalis“ einen romantischen Einschlag. Sich endgültig abwendend von der „Göttin Technik“ und mit positivem Bezug zu der damals verkannten Gottesgläubigkeit der ersten Astronomen schließt das Stück mit der Aussage:

Der Schöpfer lebt in seinen Geschöpfen. Eine andere Erkenntnis gibt es nicht.<sup>70</sup>

SCHIROKAUERS Hörspiel wird - im Unterschied sowohl zu SCHÄFERS *Malmgreen*, als auch zu seiner Hörspieltheorie - eher negativ bewertet. So schreibt Tamara AUER-KRAFKA: „Dieser inneren Zusammenhangslosigkeit entspricht eine äußere. Schirokauer wechselt willkürlich von Szene zu Szene seine formale Methode. Dialoge und anonyme Stimmentexte alternieren unmotiviert, ohne daß sich das Ganze zu einer formalen Einheit verbände.“<sup>71</sup> Oder Christian HÖRBURGER: „Die [in der *Theorie des Hörspiels*] postulierte dialektische Analyse der Geschichte konnte Schirokauer nicht ansatzweise einlösen.“<sup>72</sup> Ist es bei KRAFKA eher die mangelhafte künstlerische Gestaltung, die kritisiert wird, so ist es bei HÖRBURGER die inhaltliche Aussage des Stückes. KRIBUS erwähnt SCHIROKAUER, enthält sich aber jeder Wertung.<sup>73</sup>

Tatsächlich ist *Der Kampf um den Himmel* qualitativ nicht mit der selbstreflexiven Montagekunst des ersten Teils von SCHÄFERS *Malmgreen* zu vergleichen. Es fehlt so etwas wie eine künstlerische Gesamtkonzeption; die acht Szenen wirken zu isoliert voneinander, ohne jedoch als einzelne Szenen genügend Ausdruckskraft zu besitzen. Inhaltlich entwickelt das Stück sich ähnlich wie *Malmgreen*. Dem kritisierten, mystischen Technikglauben wird hier am Ende nicht die Größe eines Helden, sondern die Größe Gottes gegenübergestellt. Trotzdem sollten sowohl die experimentelle, als auch die kritische Dimension des Stückes nicht unterschätzt werden. Da SCHIROKAUER nicht ein Geschehnis aus der jüngeren Vergangenheit thematisiert, sondern „das intellektuelle Phänomen Astronomie“<sup>74</sup>, also ein sehr umfassendes Thema, *muss* er andere Wege gehen als SCHÄFER. *Der Kampf um den Himmel* ist ein Stück, welches am ehesten durch seine schlaglichtartige Beleuchtung verschiedener Aspekte und seine Mischung der Erzählformen, also durch eine gewisse Unkonventionalität überzeugt.

Da SCHIROKAUER eine eigene *Theorie des Hörspiels* geschrieben hat, sollte sich sein Stück aber auch an eben dieser messen lassen.

---

<sup>69</sup>SCHIROKAUER, S. 26. Vgl. auch ebd. S. 24: „Das Mikrophon überträgt den Schluß der Debatte, an der Frauen und Männer beteiligt sind.“

<sup>70</sup>SCHIROKAUER, S. 35.

<sup>71</sup>KRAFKA, S. 40 f.

<sup>72</sup>HÖRBURGER, S. 341.

<sup>73</sup>KRIBUS, S. 57f.

<sup>74</sup>SCHIROKAUER, S. 7.

### 3.2. SCHIROKAUERS Theorie des Hörspiels

Arno SCHIROKAUER war zeitweilig Leiter der Kulturabteilung am Leipziger Rundfunk<sup>75</sup> und hat seine *Theorie des Hörspiels* in Anlehnung an BRECHT und andere Theaterleute geschrieben. Zunächst stellt er fest, dem Rundfunk (wie auch anfangs dem Film) sei es noch nicht gelungen, „sich von den Gesetzen der Schaubühne freizumachen“.<sup>76</sup> Da aber dem Rundfunk die räumliche Dimension der Bühne fehlten, gebe es für die Hörbühne „keine andere Anschaulichkeit [...] als die des anschaulichen Wortes“.<sup>77</sup> Das „Rundfunktheater“, also das Hörspiel, habe episch und nicht theatralisch zu sein. Darüberhinaus stelle sich nicht nur die Frage der *Kunstform*, sondern auch der *Kunstgesinnung*. Da es im Prinzip - außer einigen wenigen - keine zum Genuss fähigen Hörer gebe, könne nicht der Kunstwert an sich, sondern nur der Erkenntniswert und die Erziehung zum Genuss der Sinn einer Sendung sein.

SCHIROKAUER spricht sich dafür aus, die „Bedürfnisse des Rundfunkhörers“<sup>78</sup> zu berücksichtigen. Die Hörer seien zum größten Teil schon wegen ihrer sozialen Lage nicht in der Lage, „störrungslos, allein in einem Zimmer die Sendung aufzunehmen.“<sup>79</sup> Die Hörfolge habe diesen Mangel des Rundfunks gegenüber dem Theater mit seinem vom Alltag nicht abgelenkten Publikum durch kurze, in sich abgeschlossene Stücke auszugleichen gesucht. Durch die Verfasserschaft verschiedener Autoren sei das Ganze aber ein unorganischer und eher unkünstlerischer Versuch gewesen.

Bei diesem Mangel trifft es sich für SCHIROKAUER gut, dass mit BRECHT ein Theaterdichter ein „Lehrstück“ für den Rundfunk, den *Lindberghflug*<sup>80</sup>, geschrieben hat. Von Peter SUHRKAMP und Herbert IHERING gab es zudem die Forderung nach einer Reformation der Bühne, die auch auf die Hörbühne übertragbar sei. In Anlehnung an die oben Genannten entwickelt SCHIROKAUER den Teil seiner Theorie, der oft als eine Art Theorie des Features gewertet wird. Setzt man an die Stelle von ‘Theater’ oder ‘Hörspiel’ das Wort ‘Feature’, so heißt es leicht abgewandelt: *Das Feature belehrt über den Zustand der Welt. Man kann nicht an die Gefühlswelt des Hörers, sondern nur an seine Verstandeswelt appellieren. Es gibt keine Handlung, sondern nur ein Thema, das in zyklischen Szenen erläutert wird. Feature zieht nicht ‘hinein’, sondern zieht ‘Fazit’. Es stellt nicht dar, sondern stellt klar. Es hat keine Personen, denen etwas zustößt, sondern Sprecher, die selber zustoßen. Alle Szenen stehen wie Planeten um das Zentrum: Thema.*<sup>81</sup> Schließlich fordert SCHIROKAUER, die Hörbühne habe dialektisch zu sein, das Hören eines Hörspiels solle man in jedem Augenblick beginnen oder abbrechen können, Sprecher und Lautsprecher sollten funktionieren als akustische Schnellpresse und akustische Zeitungsseite.<sup>82</sup>

Das Hörspiel *Der Kampf um den Himmel* sei „in dem Sinn ein ‘Lehrstück’, als es sich nicht um die Schicksale irgendwelcher Menschen [handle], sondern um das intellektuelle Phänomen *Astronomie*“<sup>83</sup>. SCHIROKAUER betont die Überflüssigkeit einer Zuordnung *bestimmter* Sprecher zu den verschiedenen Sätzen, Bemerkungen oder Erörterungen. Verlauten lassen will er lediglich „die Idee einer Wissenschaft [...]“.<sup>84</sup>

Die unmittelbare Wirkung von SCHIROKAUERS Theorie und Hörstück lässt sich kaum beurteilen. Ob sie auf zeitgenössische Resonanz stießen, ist unklar.<sup>85</sup> Zu berücksichtigen ist hier, dass eine

---

<sup>75</sup>Vgl. HÖRBURGER, S. 337.

<sup>76</sup>SCHIROKAUER, S. 3.

<sup>77</sup>Ebd.

<sup>78</sup>Ebd., S.4.

<sup>79</sup>Ebd.

<sup>80</sup>BRECHT hat sein Stück verschiedentlich umbenannt. Vgl. hierzu III.4.1. dieser Arbeit.

<sup>81</sup>Vgl. SCHIROKAUER, S. 5 f.

<sup>82</sup>Ebd. S. 7.

<sup>83</sup>Ebd.

<sup>84</sup>Ebd. S. 8.

<sup>85</sup>HÖRBURGER verneint dies. Außerdem schreibt er, das Hörspiel sei wahrscheinlich nicht aufgeführt worden (HÖRBURGER, S. 339). KRAFFKA (S. 31) vermutet eine Erstsendung 1931 in Leipzig.

Kulturszene, die auf demokratische und/oder sozialistische Veränderungen zielte, alsbald Opfer nationalsozialistischer Verdrängung und Verfolgung wurde. Somit wurden gerade institutionelle Wirkungsmöglichkeiten, die SCHIROKAUER ja besaß, eingeschränkt und zunehmend verunmöglicht.

Seine eigenen - pädagogischen - Ansprüche hat SCHIROKAUER mit seinem Stück kaum erfüllen können. Dies liegt unter anderem daran, dass er glaubt, die Anordnung einzelner Szenen sei austauschbar. Er verzichtet auf eine überlegt-kunstvolle und damit eventuell fesselnde Komposition des Stückes, da die Hörer ja jederzeit ein- und ausschalten können sollen. Übrig bleibt eine chronologische Anordnung der Szenen, und diese sagen für sich nicht allzuviel aus. Denn entgegen eigener Behauptung<sup>86</sup> gibt es im Stück Entwicklungen und Wendepunkte. Es ist laut SCHIROKAUER sogar *Aufgabe des Stückes*, eine Entwicklung mitsamt ihrer Wendepunkte darzustellen: ihm geht es ja um „die Idee einer Wissenschaft, die *nach unerhörten Kämpfen und Siegen* in unserm Jahrhundert an Idee verlor, was sie an Wissenschaft gewann!“<sup>87</sup>

Was SCHIROKAUER entweder nicht bedachte, oder was er nicht akzeptieren wollte, da er ja verändernd wirken wollte, ist eine Aufteilung des Mediums Rundfunk in verschiedene Bereiche und verschiedene HörerInnengruppen. Zu recht beklagt er die alleinige Orientierung am ‘Kunstwert’ einer Sendung, wenn sich Rundfunk an ‘alle’ wende und nicht nur „an eine enge Oberschicht von Genüßfähigen“.<sup>88</sup> Jedoch differenziert er in seiner Theorie nicht zwischen dem Rundfunk als Ganzen und „der literarischen Rundfunksendung“. Er beschränkt sich - aufgrund unterstellter mangelnder Genussfähigkeit des Publikums - auf zu erzielende momentane und belehrende Wirkung einzelner Szenen; er akzeptiert die „Vorliebe des Hörers, in jedem Augenblick voraussetzungslos Teilnehmer der Sendung zu werden, einschalten, ausschalten zu können“<sup>89</sup>. Um alle, nämlich „eine nach Millionen zählende, unvorgebildete, indifferente Hörermasse“<sup>90</sup>, zu erreichen, bedarf es aber sicherlich mehr als eines momentanen Appells an die Verstandeswelt der HörerInnen<sup>91</sup>. Ein ‘mehr’, eine umfassendere *Radiotheorie*, hat Bertolt BRECHT in den Jahren 1927 - 1932 entwickelt.

## 4. Bertolt BRECHT

### 4.1 Kurzanalyse des Manuskripts *Der Flug der Lindberghs*

Da die *Radiotheorie* und die Hörstücke Bertolt BRECHTS schon Gegenstand einer weiteren Hausarbeit des Seminars *Geschichte des Radio-Features* ist, beschränke ich mich hier im wesentlichen auf Aspekte, die den Schwerpunkt dieser Arbeit in einen weiteren Zusammenhang stellen und somit inhaltlich abrunden sollen.

Das Stück *Der Flug der Lindberghs* in der vorliegenden Fassung<sup>92</sup> besteht aus 17 Abschnitten und behandelt den Flug eines Fliegers „Derundder“ über den atlantischen Ozean. Dabei wechseln verschiedene über Radio ausgesendete Stimmen („Die amerikanischen Zeitungen“, „Die Stadt New York“, „Der Nebel“, „Der Schneesturm“, „Europa“, u.a.) und die Stimme des Fliegers.

---

<sup>86</sup>„Es gibt [...] keine Entwicklungen und keine Wendepunkte.“ (SCHIROKAUER, S. 6)

<sup>87</sup>Ebd. S. 8 (Hervorhebung durch O.G.).

<sup>88</sup>Ebd. S. 3.

<sup>89</sup>Ebd. S. 4.

<sup>90</sup>Ebd. S.6

<sup>91</sup>Oder auch eines ‘weniger’, nämlich der Berieselung der HörerInnen mit seichter Musik und leicht verdaulicher Information.

<sup>92</sup>Die mir vorliegende Fassung trägt den Titel *Der Ozeanflug*. (Bertolt BRECHT: *Der Ozeanflug*. In: Gesammelte Werke 2. Stücke 2. Frankfurt am Main 1967, S. 565-585. Im weiteren: BRECHT GW2.) Der Arbeit von HÖRBURGER entnahm ich, dass BRECHT sein Stück sowie den Titel sukzessive veränderte. Auf *Lindbergh* (1929) folgte *Der Lindberghflug* (1929), *Der Flug der Lindberghs* (1930) und schließlich *Der Ozeanflug* (1950/ laut KRAFKA, S. 33, schon 1929). Die Wahl des Titels *Der Flug der Lindberghs* meinerseits ist zufällig und steht *nicht* unbedingt für die entsprechende Fassung aus dem Jahre 1929. Im weiteren verwende ich: *Der Ozeanflug*.

Der Höhepunkt des Stückes ist der achte Abschnitt *Ideologie*<sup>93</sup>. Dort redet der Flieger für die „Verscheuchung jedweden Gottes“, wobei er ein Loblied auf technische Modernisierung singt. Zu dem Gott heißt es:

Unter den schärferen Mikroskopen  
Fällt er.  
Es vertreiben ihn  
Die verbesserten Apparate aus der Luft.  
Die Reinigung der Städte  
Die Vernichtung des Elends  
Machen ihn verschwinden und  
Jagen ihn zurück in das erste Jahrtausend<sup>94</sup>

Im letzten Abschnitt, *Bericht über das noch nicht Erreichte*, sprechen Radio und Flieger zusammen:

Gegen Ende des 3. Jahrtausends unsrer Zeitrechnung  
Erhob sich unsere stählerne Einfalt  
Aufzeigend das Mögliche  
Ohne uns vergessen zu machen: das  
N o c h n i c h t E r r e i c h t e.<sup>95</sup>  
Diesem ist dieser Bericht gewidmet.<sup>96</sup>

BRECHTS Stück existiert in vielen verschiedenen Versionen; es wurde von ihm verschiedentlich erweitert, und es gab verschiedene Aufführungen. Hier ist nicht der Platz, diese Entwicklung zu erörtern, hervorgehoben sei jedoch *Das Baden-Badener Radioexperiment*, aufgeführt im Rahmen des Baden-Badener Musikfestes 1929. Hier versuchte BRECHT - gemäß seiner Aussage, *Der Ozeanflug* habe „weder einen ästhetischen noch einen revolutionären Wert, der unabhängig von seiner Anwendung besteht“<sup>97</sup> - dem Untertitel des Stückes (*Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*) gerecht zu werden. Zu diesem Zweck wurde „auf der linken Seite des Podiums [...] das Rundfunkorchester mit seinen Apparaten und Sängern, auf der rechten Seite der Hörer aufgestellt, der, eine Partitur vor sich, den Fliegerpart als den pädagogischen aufführte.“<sup>98</sup> BRECHT glaubte nicht wirklich, der *Ozeanflug* sei „als Lehrgegenstand zu verwenden“<sup>99</sup>, da nur der Staat fähig sei, die richtige Anwendung zu organisieren. Der gegenwärtige Staat habe aber kein Interesse, „diese Übungen zu veranstalten.“<sup>100</sup>

*Der Ozeanflug* steht inhaltlich und formal zwischen *Malmgreen* und *Der Kampf um den Himmel*. Mit SCHÄFERS Stück teilt es den Einsatz des Mediums Radio im Medium Radio und die Montagetechnik. Außerdem gibt es einen Protagonisten, einen Helden:

Hier ist der Apparat  
Steig ein  
Drüben in Europa erwartet man dich

---

<sup>93</sup>Dieser Abschnitt wurde laut HÖRBURGER neu eingefügt. Vgl. HÖRBURGER, S. 335.

<sup>94</sup>BRECHT GW2, S. 577.

<sup>95</sup>Ursprünglich: „[...]das/*Unerreichbare*./[...]“ ( Vgl. HÖRBURGER, S. 333).

<sup>96</sup>BRECHT GW2, S. 585. Vgl. SCHÄFER, S. 3: „Sie hören den Bericht [...].“ (Hervorhebung durch O.G.)

<sup>97</sup>Bertolt BRECHT: Erläuterungen zum *Ozeanflug*. In: Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1. Frankfurt am Main 1967, S. 124-127. Im weiteren: BRECHT GW18/4.

<sup>98</sup>Ebd. S. 126.

<sup>99</sup>Ebd.

<sup>100</sup>Ebd. S. 127.



Der Ruhm winkt dir.<sup>101</sup>

Durch die Abschnittsüberschrift *Aufforderung an Jedermann* und die - zumindest in späteren Versionen des Stückes - getroffene Aussage des Fliegers, sein Name tue nichts zur Sache, sucht BRECHT, einer persönlichen Heroisierung entgegenzuwirken.<sup>102</sup> Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Thematik der Luftexpedition.

Mit SCHIROKAUERS Stück teilt *Der Ozeanflug* vor allem die Intention, ein Lehrstück zu sein, wobei auch BRECHTS Stück - trotz gegenteiliger eigener Aussage - einen ästhetischen Wert besitzt. Dieser ist m.E. durch die Prägnanz und typische Direktheit einzelner Szenen und durch ungewöhnliche Konstellationen (z.B. *Das Gespräch der Flieger mit ihrem Motor*) höher als bei SCHIROKAUER einzuschätzen. Auch die Gesamtkonzeption des *Ozeanflug* wirkt nicht so zerfahren und zufällig. In einem Gegensatz zu SCHÄFER und SCHIROKAUER steht BRECHT mit seiner Bewertung moderner Technik. Diese hält er zwar nicht für automatisch glückbringend, er beschreibt sie aber als Voraussetzung und Motor einer positiven gesellschaftlichen Entwicklung.

#### 4.2 BRECHTS Radiotheorie

Es handelt sich hier nicht um eine geschlossene Theorie, sondern um einzelne Texte, die zwischen 1927 und 1932 entstanden sind. Diese sind:

1. *Radio - eine vorsintflutliche Erfindung?*
2. *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks* (Dezember 1927)
3. *Über Verwertungen*
4. *Erläuterungen zum „Ozeanflug“* (1930, mit SUHRKAMP)
5. *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* (1932)<sup>103</sup>

Im ersten Text die bloße Orientierung von Radio an den neuen „Möglichkeiten“ als typische Vorgehensweise der Bourgeoisie höhnisch kritisierend („Es war ein kolossaler Triumph der Technik, nunmehr einen Wiener Walzer und ein Küchenrezept endlich der ganzen Welt zugänglich machen zu können.“<sup>104</sup>), wendet BRECHT sich bald einer konstruktiven Kritik zu. In den *Vorschlägen für den Intendanten des Rundfunks* spricht er sich für eine Demokratisierung des Radios aus. Seine zeitgenössische Kritik deckt sich in erstaunlich hohem Maße mit den Informationen zur rundfunkpolitischen Situation der Weimarer Republik, die Ulrike FÜRNIß erarbeitet hat.<sup>105</sup>

[...] *Sie müssen mit den Apparaten an die wirklichen Ereignisse näher herankommen* [...]. Sie müssen an wichtige *Reichstagssitzungen* und vor allem auch große *Prozesse* herankommen. [...] Außerdem können Sie vor dem Mikrophon an Stelle toter Referate wirkliche *Interviews* veranstalten [...].<sup>106</sup>

Neben eigenen Musikproduktionen für das Radio, angemessener Bezahlung literarischer Produktionen sowie eines für Experimente geeigneten Studios fordert BRECHT vom Intendanten schließlich öffentliche Rechenschaft über die Verwendung der (öffentlichen) Gelder „bis auf den letz-

---

<sup>101</sup>BRECHT GW2, S. 567.

<sup>102</sup>Einhellige Meinung in der Literatur ist es, dass ihm dies nur bedingt gelungen sei.

<sup>103</sup>Bertolt BRECHT: *Radiotheorie 1927-1932*. In: *Gesammelte Werke* 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1. Frankfurt am Main 1967, S. 117-134. Im weiteren: BRECHT GW18/1-5.

<sup>104</sup>Ebd. S. 119.

<sup>105</sup>Vgl. II.3 dieser Arbeit.

<sup>106</sup>BRECHT GW18/2, S. 121 f.

ten Pfennig“. BRECHT sieht auch positive Ansätze und zeigt dabei seine typische, trocken-direkte Art von Humor:

Was die Hörspiele betrifft, so sind hier ja tatsächlich [...] interessante Versuche unternommen worden. Der akustische Roman [...] muß ausprobiert und diese Versuche müssen von mehreren fortgesetzt werden. Dazu dürfen auch weiterhin nur die allerbesten Leute herangezogen werden. Der große Epiker Alfred Döblin wohnt Frankfurter Allee 244 (Berlin).<sup>107</sup>

In dem fragmentarischen *Über Verwertungen* und in den *Erläuterungen zum „Ozeanflug“* folgt die Wendung hin zu einer erzieherischen Intention: Kunst und Radio seien pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen. Dies sei eigentlich Aufgabe des Staates, welcher jedoch kein Interesse daran habe.

Der vorläufig letzte und der umfangreichste Text, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, geht über die vorigen wesentlich hinaus, revidiert deren Inhalte teilweise und ist in manchen Aspekten verblüffend modern: So schlägt BRECHT die „Umfunktionierung des Rundfunks [...] aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat vor - eine Forderung, die in Deutschland so umfassend erst wieder in der jüngeren Geschichte der BRD von Radiopiraten und freien Radiogruppen erhoben und mittels vergebener Frequenzen partiell auch ermöglicht wurde.<sup>108</sup> Folglich soll „das Publikum nicht nur belehrt werden, sondern [muss auch selbst] belehren“. Dabei käme dem Rundfunk hauptsächlich die formale Aufgabe zu, „den Unternehmungen einen interessanten Charakter zu geben“. Eine „rein ästhetische Anwendung“ neuer Formen sei allerdings nicht zu wünschen, obwohl BRECHT auch auf diesem Gebiet wegweisende Ideen anspricht, so z.B. die „direkte Zusammenarbeit zwischen theatralischen und funkischen Veranstaltungen“ in Form von radiophoner Aussendung von Chören an die Theater.<sup>109</sup> Seine Vorschläge hält er für utopisch, „undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen“. Da es im folgenden Jahr zu einer zwar anderen, jedoch zu der barbarischen Gesellschaftsordnung des Nationalsozialismus kam, erfuhr BRECHT mit seiner Kritikfähigkeit das gleiche Schicksal, wie es schon SCHIROKAUER und auch der konservative BREDOW erfahren mussten: Verfolgung und/oder Verdrängung zugunsten einer nunmehr zunehmend völkischen Propaganda.

#### IV. Resümee

Thema dieser Arbeit waren Analyse und Vergleich von drei in der Endphase der Weimarer Republik entstandenen, feature-ähnlichen Hörstücken. Dabei lag der Schwerpunkt - vor allem in der Analyse - bei den Stücken von SCHÄFER und SCHIROKAUER, während BRECHTs Stück lediglich aus Gründen der inhaltlichen Abrundung mit aufgenommen wurde. Soweit es von den Autoren theoretische Äußerungen zu ihrer Arbeit gab, habe ich diese hinzugezogen. Dies war der Fall bei SCHIROKAUER und BRECHT. Dass jener sich auf diesen bezieht, war neben der inhaltlichen und öffentlichen Exponiertheit des Autors ein weiteres Motiv für die Hinzunahme der Äußerungen BRECHTs. Außerdem habe ich den Gegenstand in die rundfunk- und allgemeinhistorische Situation der Weimarer Republik eingeordnet. Die in den einzelnen Abschnitten dargestellten Erkenntnisse werde ich hier abschließend zusammenfassen und in der Gesamtschau noch einmal kommentieren.

---

<sup>107</sup>Ebd. S. 122 f.

<sup>108</sup>Vgl. z.B. die Zuweisung der Frequenz 93,0 Mhz ab 01.01.98 an das *Freie Sender Kombinat* in Hamburg.

<sup>109</sup>Dies ist insofern wegweisend, als dass hier - berücksichtigt man den damals rudimentären Stand der Aufnahmetechnik - die erst später einigermaßen akzeptierte Verwendung von Schallplatte und Tonband auch bei Theateraufführungen vorweggenommen wird.

Historische Situation: Der Rundfunk in Deutschland entwickelte sich - nach einem kriegsbedingten Modernisierungsschub der Funktechnik - ab 1923 in Form öffentlich ausgestrahlter Sendungen durch hauptsächlich dezentral organisierte, private Sendegesellschaften. Diese waren verschiedenen Reichsinstitutionen unterstellt. Anfangs war das Faszinierende des neuen Mediums die direkte Übertragungsfunktion. Dies führte im literarischen Bereich zur Übernahme von Kunstformen anderer Bereiche wie des Theaters, bald entwickelten sich jedoch eigene Formen wie Städtebilder und Hörspiele. Im politischen Bereich - Ursache war u.a. ein fehlendes demokratisches Selbstbewusstsein der noch jungen Republik - kam es kaum zu einer öffentlichen Diskussion über das Medium und seine Inhalte. Das änderte sich erst Ende der 20er Jahre. Sowohl in der Form, als auch im Inhalt wurde Radio wagemutiger. Neben politischen Diskussionssendungen entstanden dort auch die in dieser Arbeit behandelten Hörstücke. In den Krisenjahren der Weimarer Republik setzte sich aber letztlich ein autoritär-zentralistischer Staatsfunk durch, der dann auch der zunehmend relevant werdenden NSDAP Gelegenheit zur völkischen Propaganda bot.

Form der Hörstücke: Bei allen drei Stücken handelt es sich nicht um reine Features, sie sind aber als feature-ähnlich zu bezeichnen. Leider standen mir nicht die Original-Hörversionen der Stücke zur Verfügung. Aus den Manuskripten lässt sich aber ersehen, dass die Stücke Mischformen sind, die mal mehr zum Hörspiel (*Malmgreen*), mal mehr zur Collage (*Der Kampf um den Himmel*), mal mehr zum experimentellen Bühnenstück (*Der Ozeanflug*) neigen.

Inhalt der Hörstücke: Die drei Stücke behandeln auf unterschiedliche Art und Weise das Verhältnis von Technisierung und (männlichem) Individuum. Während sich in *Malmgreen* und *Der Kampf um den Himmel* eine skeptische Haltung gegenüber moderner Technik und Wissenschaft äußert, ist es im *Ozeanflug* umgekehrt: Dort ermöglicht technische Entwicklung gesellschaftlichen Fortschritt. Die unterschiedlichen positiven Bezugspunkte in den Hörstücken - die Moral des Helden Malmgreen, der alleinige Glaube an einen Schöpfer und die Hoffnung auf eine sozialistische Gesellschaft - sind durch die geschichtliche Entwicklung bis heute erheblich ins Wanken geraten. In ihrer Kritik an den Zuständen aber sind die Stücke nach wie vor aktuell.

Die theoretischen Äußerungen der Autoren: BRECHT und SCHIROKAUER setzten sich mit öffentlich geäußelter Kritik und konstruktiven Vorschlägen für eine Veränderung des Rundfunks ein. Ziel war dabei sowohl eine Modernisierung, als auch eine Demokratisierung des Radios. Hintergrund war die ihrer Ansicht nach desolante sozio-kulturelle Lage breiter Bevölkerungsschichten, die sich u.a. darin geäußert habe, dass viele zum Kunstgenuss gar nicht fähig gewesen seien. Daher war ihr postulierter Schwerpunkt nicht der *Kunst*- sondern der *Erziehungswert* von Radio- und anderen Aufführungen. Eine Erprobung solcher Methoden war jedoch in der Praxis kaum möglich, da der Einfluss der Autoren begrenzt war und da mit dem aufkommenden Nationalsozialismus demokratische und sozialistische Kritik verfolgt und verdrängt wurden.

Zusammenfassender Kommentar: Die drei Hörstücke zeigen, dass schon in der Weimarer Republik technischer Fortschritt grundsätzliche und skeptische Fragen nach seiner Wirkung auslöste. Gleichzeitig stellten die Kritiker fest, dass das Medium Rundfunk und andere Kulturbereiche alles andere als modern waren. So ergibt sich ein Bild von technischem Fortschritt bei kultureller und politischer Stagnation. Diese Situation war Motor für die Autoren SCHÄFER, SCHIROKAUER und BRECHT, im Radio experimentelle Wege zu wagen, die teilweise noch heute modern wirken. Die direkte Wirkung dieser Experimente auf den Rundfunk der Nachkriegszeit ist nicht nachweisbar. Gleichwohl können sie als Vorläufer des Radio-Features gelten, da sie wesentliche Strukturelemente des späteren Features vorwegnahmen. Eine solche Einordnung wird aber zumindest zweien der Autoren insofern nicht gerecht, als dass die gesellschaftskritische Dimension dort nicht vorkommt. Denn die Aktualität von SCHIROKAUERS Vermischung und BRECHTS Verknüpfung des literarischen mit dem allgemeinen Rundfunkbereich zeigt sich in der heutigen Programmstruktur: die qualitativ hochwertige Nische Hörspiel und Feature in der Nische öffentlich-rechtlicher Rundfunk in der Nische

Radio inmitten der Realität: *Infotainment*. Umgekehrt müssen die beiden Autoren sich vorwerfen lassen, dass ihre pädagogische Ader auf breite Kreise nicht unbedingt überzeugender wirkte als die herkömmlichen Kunstformen. Dies hat BRECHT im Gegensatz zu SCHIROKAUER auch erkannt. Ein Festhalten an der pädagogischen Absicht wirft dann aber die Frage nach der Durchsetzung auf. Der Zwiespalt zwischen dem zum Totalitären neigenden Anspruch einer Volkserziehung und einer realmarktwirtschaftlich betriebenen Volksverdummung ist nach wie vor nicht geklärt, wenn ersteres auch durch den Werdegang und die Niederlage des realen Sozialismus kaum noch vertreten werden kann. Vorläufig scheinen Kritik und Experiment sich mit einem Nischenplatz abfinden zu müssen, wobei auch der im Zuge einer Ökonomisierung immer enger werden wird.

## V. Literaturliste

ANDERSCH, Alfred: Versuch über das Feature. In: R + F 1953, Heft 1, S. 94-97. Zitiert in: KRAFKA, S. 14.

AUER-KRAFKA, Tamara: Die Entwicklungsgeschichte des westdeutschen Rundfunk-Features von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien 1980.

BERICHT des Rundfunk-Kommissars des Reichspostministers über die Wirtschaftslage des deutschen Rundfunks am 31. Dezember 1930. Berlin, o.J., S. 53. Zitiert in: FÜRNIß, S. 174.

BRECHT, Bertolt: Der Ozeanflug. In: Gesammelte Werke 2. Stücke 2. Frankfurt am Main 1967, S. 565-585.

BRECHT, Bertolt: Radiotheorie 1927 bis 1932. In: Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1. Frankfurt am Main 1967, S. 117-134. Darin enthalten:

Radio - eine vorsintflutliche Erfindung? S. 119-121.

Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks. S. 121-123.

Über Verwertungen. S. 123-124.

Erläuterungen zum *Ozeanflug*. S. 124-127.

Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. S. 127-134.

BREDDOW, Hans: Im Banne der Ätherwellen. Stuttgart 1956, Band 2, S. 290. Zitiert in: KRIBUS, S. 52.

FÜRNIß, Ulrike: Freier Äther - Freies Wort? Zur Entwicklung der Rundfunkpolitik in der Weimarer Republik. Hamburg 1990.

HÖRBURGER, Christian: Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse. Stuttgart 1975, S. 159-180 und S. 315-343.

KRIBUS, Felix: Das deutsche Hörfunk-Feature. Geschichte, Inhalt und Sprache einer radiogenen Ausdrucksform. Stuttgart 1995.

LINDEMANN, Klaus und Wolfgang Bauernfeind: Die Wirklichkeit in den Griff bekommen. Eine kurze Geschichte des deutschen Features. In: Udo Zindel, Wolfgang Rein (Hg.): Das Radio-Feature. Ein Werkstattbuch. Inclusive CD mit Hörbeispielen. Konstanz 1997.

PEUKERT, Detlev. J.K.: Die Weimarer Republik. Frankfurt am Main 1987, S. 191-242.

PONGS, H.: Das Hörspiel, S. 27. Zitiert in: HÖRBURGER, S. 173 f.

SCHÄFER, Walter Erich: Malmgreen. Manuskript (Abschrift) der NDR-Hörspielabteilung/Redaktion Dr. SCHWITZKE.

SCHIROKAUER, Arno: Der Kampf um den Himmel. Hörspiel in acht Teilen. Berlin 1931. Darin enthalten auch die Einführung mit der *Theorie des Hörspiels*. S. 3-8.

TUCHOLSKY, Kurt: Der politische Rundfunk. In: Der Neue Rundfunk 18/1926, S. 411. Zitiert in: FÜRNIß, S. 71.

P.S.:

In diese Arbeit hat sich ein Fehler eingeschlichen, den ich erst nach Fertigstellung bemerkte (Vgl. Fußnote 51, Seite 10): Es handelt sich bei dem analysierten Hörstück *Malmgreen* nicht um die Neurealisation des SDR Stuttgart, sondern um eine Neurealisation des NDR (wahrscheinliches Sendedatum: 08.03.1959).

DIESE ARBEIT WURDE ERSTELLT VON OLAF GRABIENSKI,  
HAUPTFACH „DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR“,  
FÜR DAS SEMINAR „GESCHICHTE DES RADIO-FEATURES“  
AN DER UNIVERSITÄT HAMBURG.  
DOZENTIN: URSULA VOB.

Hamburg, Januar 1998