

4.15. Neue Sprechweisen: das Nachkriegshörspiel von Eich bis Bachmann

Bettina Bannasch

Die Jahre von 1945 bis zum Ende der 1960er Jahre gelten als Blütezeit des Hörspiels in Deutschland, genauer: des ‚literarischen‘ Hörspiels. Die Voraussetzungen dafür sind ideal: Bis zur Einführung des Fernsehens 1952 ist das Radio als Massenmedium konkurrenzlos. Aufgrund der zentralen Funktion, die dem Rundfunk im Rahmen der nationalsozialistischen Propaganda zugewiesen wurde, ist Ende des Zweiten Weltkriegs so gut wie jeder deutsche Haushalt mit einem Volksempfänger ausgestattet (Ohmer und Kiefer 2013, 27–28). Ende der 1960er Jahre tritt jedoch neben das Fernsehen, bedingt durch die technischen Möglichkeiten der Stereophonie, eine Konkurrenz innerhalb der Gattung selbst: das sogenannte Neue Hörspiel. Im Spiel mit dem Lautmaterial der Sprache erprobt es, unterstützt durch musikalische Strukturen, nichtnarrative Verfahren der Textorganisation.

Die Zeit des literarischen Hörspiels gilt bald schon als eine überwundene Phase in der Geschichte der Gattung. Begründet liegt dies unter anderem in einem Paradigmenwechsel, der sich nicht nur in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft und -kritik vollzieht, vielmehr hat er einen Perspektivenwechsel auf das literarische Hörspiel zur Folge (Huwiler 2016, 99). Der seit den ausgehenden 1960er Jahren zunehmend poststrukturalistisch orientierten Literaturwissenschaft kommen die Erzählverfahren des Neuen Hörspiels zunächst in ungleich höherem Maße entgegen als die konventionellen Verfahren des literarischen Hörspiels, das Geräusche und Musik vor allem zur Verstärkung von Stimmungen und für Hintergrundillustrationen einsetzt. Die politische Aufbruchstimmung der Zeit unterstützt die Einschätzung von der ‚Antiquiertheit‘ des literarischen Hörspiels, wenn auch mit anderen Akzentuierungen. In einer 1970 in der Zeitschrift *Merkur* ausgetragenen Debatte wird das literarische Hörspiel der reaktionären Innerlichkeit bezichtigt. Stellvertretend für die Gattung gerät Ingeborg Bachmanns 1958 ausgestrahltes Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* in die Kritik. Es dränge nicht auf gesellschaftliche Veränderung, sondern spiele, so moniert Wolf Wondratschek, in einem „Niemandland der reinen Empfindungen“ (Wondratschek und Becker 1970, 190).

Der gute Gott von Manhattan erzählt die Geschichte von Jan und Jennifer, die sich in New York begegnen. In der Zweisamkeit ihrer ekstatischen Liebe entziehen sie sich mehr und mehr den gesellschaftlichen Anforderungen, die an sie herangetragen werden. Eng verbunden damit ist ihre Abkehr von sprachlichen Konventionen, die Denken und Handeln der Menschen bestimmen. So formuliert Jan auf

dem Höhepunkt seiner Liebe gegenüber Jennifer: „Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und mit dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft mehr nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen anderen. [...] Und in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir meine Liebe erklären und dich ‚meine Seele‘ nennen“ (Bachmann [1959] 1978, 321). Die zunehmende Weigerung der beiden Liebenden, sich in gesellschaftliche Funktionszusammenhänge einzubinden, erregt schließlich die Aufmerksamkeit des ‚guten Gottes‘ von Manhattan. Er tritt als eine Instanz auf, die für die Ordnung der Gesellschaft Sorge trägt. Er beschließt, nicht ohne Sympathie für die Liebenden, doch in Erfüllung seiner Aufgabe, dass Jennifer aus der Gesellschaft entfernt werden und sterben müsse. Jan hingegen, dessen Liebe ‚vernünftige‘ Grenzen kenne, könne wieder in die Normalität integriert werden. Der gute Gott rechtfertigt seine Tat im Rückblick auf die Ereignisse im Rahmen einer Gerichtsverhandlung.

Bachmanns Hörspiel thematisiert Liebe als einen Grenzfall, der gesellschaftliche Konventionen infrage stellt, darunter auch und vor allem diejenigen sprachlicher Kommunikation. Dementsprechend legt die Inszenierung des Hörspiels ihren Akzent auf die sich in ihrer Eindringlichkeit steigernden Dialoge. Geräuschen und Musik kommt keine handlungstragende Funktion zu. Mit der Akzentuierung der Dialoge korrespondiert die Bedeutung, die der Text der Stimme zuschreibt: „Und sollte mir der Geschmack an der Welt nie mehr zurückkommen“, sagt Jan, „so wird es sein, weil ich dir und deiner Stimme hörig bin“ (Bachmann [1959] 1978, 321). In ihrer Sinnlichkeit ergänzen der Klang der geliebten Stimme und die ‚Hörigkeit‘ des Geliebten das abstrakte Modell der ekstatischen Liebe. Im weiteren Handlungsverlauf des Hörspiels wird aus diesem Zusammenspiel ein Gegenspiel: Jan kehrt wieder in die Welt zurück, Jennifer ‚fliegt in die Luft‘.

In der Rede, die Bachmann zur Verleihung des Preises der Kriegsblinden hält, mit dem ihr Hörspiel ein Jahr später ausgezeichnet wird, betont sie die utopische Qualität des ekstatischen Liebesmodells ebenso wie die konkreten gesellschaftskritischen Implikationen utopischer Entwürfe in der Literatur: „So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. [...] [D]as sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen“ (Bachmann [1959] 1978, 275). Das rhetorische Spiel, das in der Formulierung vom Aufgehen der Augen liegt, ist ebenso eine Hommage an die Kriegsblinden wie ein Eingehen auf die medialen Bedingungen des Rundfunks, das die übertragene Bedeutung des ‚Sehend-Machens‘ als Aufgabe der (Sprach-)Kunst noch einmal eigens hervorhebt.

Wondratschek und mit ihm auch andere Vertreterinnen und Vertreter des Neuen Hörspiels lassen diese Auffassung und ihre künstlerische Umsetzung im literarischen Hörspiel, so, wie Bachmann sie hier formuliert, nicht gelten. Wondratschek markiert sie als eine bildungsbürgerliche Kunstauffassung, die er mit Verfahren des Neuen Hörspiels und nicht zuletzt mit seiner eigenen O-Ton-Collage *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels* (1969) kontrastiert. Die Jury des Hörspielpreises der Kriegsblinden stellt sich diesen Entwicklungen nicht entgegen. Vielmehr wird 1969 das Hörspiel *Fünf Mann Menschen* von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker ausgezeichnet, das als erstes Neues Hörspiel gilt. Wondratschek wiederum erhält 1970 – in ebenjenem Jahr also, in dem die Debatte im *Merkur* stattfindet – für seine O-Ton-Collage den Hörspielpreis der Kriegsblinden.

Die Einvernehmlichkeit, mit der die abqualifizierende Einschätzung des literarischen Hörspiels von vielen Hörspielschaffenden und -verantwortlichen in den 1960er Jahren und in der Folge vertreten wird, belegt nicht zuletzt die bereitwillige Übernahme und Verwendung des Begriffs ‚Neues Hörspiel‘. Es ist ein Terminus, der sich zunächst aus der Nähe des Neuen Hörspiels zum Nouveau Roman ableitet (Würffel 1978, 155–156), zugleich aber klingen in ihm auch Vorstellungen vom Überkommenen des literarischen Hörspiels mit. Bis heute stellt sich in vielen Einführungen und Überblicksdarstellungen die Gattungsgeschichte des Hörspiels als eine Fortschrittsgeschichte dar, in deren Verlauf das Neue Hörspiel das traditionelle literarische Hörspiel abgelöst hat (vgl. exemplarisch Barner 2006, 452–453). Zwei Einwände sind gegen eine solcherart vorgenommene Gattungsgeschichtsschreibung vorzubringen: Zum einen folgt sie unausgesprochen einer klaren Unterscheidung in Unterhaltungs- und Hochkultur. Sie vernachlässigt den Umstand, dass das literarische Hörspiel noch lange Jahre, in einigen Varianten bis heute, seinen festen Platz im Rundfunk unangefochten behaupten konnte, etwa im Genre des Kriminalhörspiels oder des Kinderhörspiels. Zum anderen übersieht eine solche Fortschrittsgeschichtsschreibung, dass Grenzen zwischen den beiden Hörspielformen kaum so scharf gezogen werden können. Entsprechend betonen vor allem neuere Arbeiten zum Hörspiel Kontinuitäten in der Entwicklung des Hörspiels, die sich in der Vielfalt und dem Nebeneinander unterschiedlichster Hörspielformen zeigen (Huwiler 2016). Zwar hat es in der Zeit von 1945 bis in die 1960er Jahre hinein in der Tat eine ‚Blütezeit‘ des literarischen Hörspiels gegeben, doch handelt es sich dabei nicht, wie es die Bezeichnung nahelegen könnte, um ein Naturereignis. Vielmehr ist damit eine herausgehobene Phase in der Gattungsgeschichte des Hörspiels benannt, die unter mediengeschichtlichen, literaturpolitischen und gattungstheoretischen Aspekten genauer bestimmt und eingeordnet werden kann.

1. Mediengeschichtliche Aspekte

Um die Deutschen nach 1945 wieder in demokratiefähige Bürger ‚zurückzuziehen‘, entwickeln die alliierten Siegermächte ein kulturpolitisch umfassendes sogenanntes Reeducationprogramm, das dem Rundfunk, und hier vor allem dem literarischen Hörspiel, eine zentrale Funktion zuweist. Neben qualifizierter Unterhaltung und der Übermittlung von Informationen soll es die „geistige Not“ in Deutschland überwinden helfen, so formuliert es im November 1948 Adolf Grimme in seiner Rede zum Amtsantritt als Generaldirektor des Nordwestdeutschen Rundfunks (Fischer 1957, 215). Mit dieser Formulierung verbindet sich die Vorstellung von einem Auftrag zur Vergangenheitsbewältigung. Die in den 1950er und 1960er Jahren ausgezeichneten Hörspielproduktionen zeugen davon, dass dieser Erziehungsauftrag ernst genommen und von vielen Hörspielschaffenden und -verantwortlichen mitgetragen wird.

Eines der ersten Hörspiele, die im deutschen Rundfunk nach 1945 ausgestrahlt werden, ist Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* (1947). Es thematisiert die Erfahrungen eines Heimkehrers aus dem Zweiten Weltkrieg, der seinen Platz in der deutschen Nachkriegsgesellschaft sucht, die er mit ihrer Geschichte konfrontiert. Die Menschen, die er aufsucht, möchten jedoch nichts mehr von den Ereignissen wissen. Ein halbes Jahr später erscheint die Bühnenfassung des Hörspiels, die bis heute Gegenstand der Schullektüre und sehr viel verbreiteter als das Hörspiel ist. Hörspiel- und Bühnenfassung sind in weiten Teilen identisch. Allerdings fehlt in der von Borchert erstellten Hörspielfassung jede Anspielung auf die Verfolgung der Juden und das Dritte Reich (vgl. Balzer 2001, 20–22). Die Inszenierung des Hörspiels konzentriert sich auf den Text, Geräusche und Musik werden kaum eingesetzt. Im Zentrum stehen die verzweifelten Fragen des Kriegsheimkehrers. Sie steigern sich in ihrer Eindringlichkeit bis hin zu der insistierend wiederholten Frage, die am Ende des Hörspiels langsam und mit immer größerem Hall ausgeblendet wird: „Gibt denn keiner – keiner – Antwort?“

Auch andere Hörspiele aus den frühen Jahren der Nachkriegszeit stellen eine junge, schuldlose Generation ins Zentrum der Handlung. In Fred von Hoerschelmanns *Das Schiff Esperanza* (1953), einem der erfolgreichsten Hörspiele der frühen Nachkriegszeit, gerät ein Sohn mit seinem Täter-Vater in Konflikt. Das Schiff *Esperanza* ist ein heruntergekommenes Frachtschiff, das unter Kapitän Grove illegal gegen hohe Summen Flüchtlinge von Deutschland nach Amerika befördert. Die Flüchtlinge werden jedoch getäuscht. Unter der Vorgabe, sie seien bereits am Ziel angekommen, setzt Grove sie auf Sandbänken im Meer aus. Die Flut wird sie wenig später überspülen. Unter den Männern, die diesmal für die Fahrt neu auf dem Frachter angeheuert haben, ist auch Groves Sohn Axel. Zu spät erfährt der Vater, dass sein Sohn mit einem der Flüchtlinge den Platz getauscht

hat und sich nun unter den Ausgesetzten auf einer Sandbank im Meer befindet. Eine Rettung ist nicht mehr möglich.

Hoerschelmanns Hörspiel ist eines der am stärksten rezipierten in der deutschen Radiogeschichte überhaupt, dessen Aufbau sich am Drama orientiert. Bis auf die Eingangsszenen am Hafen wird die Einheit von Zeit, Ort und Handlung gewahrt, Vor- und Rückblenden fehlen. Die eingesetzten Geräusche unterstützen die Verständlichkeit des Textes. Sie gliedern und verdeutlichen die Dialoge, sie ordnen einzelnen Schauplätzen leicht identifizierbare und gut zu unterscheidende Geräusche zu. Immer wieder verstärken diese, so wie etwa der Klang des Nebelhorns, die dramatischen Effekte der Handlung. In der dramaturgischen Anlage des Hörspiels kommt den Geräuschen eine wichtige, zum Teil handlungstragende Funktion zu. Im In- und Ausland wurde *Das Schiff Esperanza* als repräsentativ für das neue Nachkriegsdeutschland wahrgenommen. Es wurde in etwa zwanzig Sprachen übersetzt und stand in westdeutschen Schulen noch lange Jahre auf dem Lehrplan für die höheren Klassen.

In vielen Hörspielen aus den Jahren der Nachkriegszeit, auch in solchen, die ihre Handlungen nicht oder zumindest weniger eindeutig im zeitgeschichtlichen Kontext des Zweiten Weltkriegs situieren, wird die allgemein gehaltene Frage nach (fehlender) Zivilcourage und Menschlichkeit verhandelt. Diesem Themenbereich lässt sich auch die Mehrzahl der Hörspiele zurechnen, die von den westdeutschen Rundfunkanstalten in den 1950er und 1960er Jahren aus dem deutschsprachigen Ausland angekauft werden, allen voran die Hörspiele der Schweizer Autoren Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. Er charakterisiert auch eine Reihe von Hörspielen namhafter österreichischer Autoren, von denen viele bereits mit der Erstproduktion ihrer Arbeiten nach Deutschland gehen (Hiesel 1985, 141). Die Blütezeit des deutsch(sprachigen) Hörspiels verdankt sich maßgeblich auch diesen Autoren – und dem finanziellen Spielraum, der für das literarische Hörspiel etwa zwei Jahrzehnte lang zur Verfügung steht.

Die großzügige Mittelvergabe ist dem Vertrauen geschuldet, das man im Zuge der Reeducationpolitik in die wirkungsvolle und massenhafte Verbreitung ‚guter Literatur‘ setzt. Indiz für die dezidiert ‚ästhetische‘ Akzentuierung dieser sehr konkreten Vorstellung von ästhetischer Erziehung ist nicht zuletzt der Umstand, dass in den Rundfunkanstalten ab 1950 Hörspiel- und Featureabteilungen getrennt werden (vgl. 4.16. ÄCHTLER), das Hörspiel damit als eine eigene Kunstform wahrgenommen und gewürdigt wird. Erst mit dem O-Ton-Hörspiel der 1970er Jahre, in größerem Umfang dann ab den 1990er Jahren, werden diese Grenzen zwischen Hörspiel und Feature wieder durchlässiger.

In den 1950er und 1960er Jahren erlauben es die finanziellen Mittel den westdeutschen Rundfunkanstalten, Textfassungen von Hörspielen mehrfach zu produzieren. So können unterschiedliche Inszenierungen erprobt und miteinander

verglichen werden. Vor allem gilt dies für die Hörspiele bekannter Autorinnen und Autoren, namentlich für die Produktion der Hörspiele Günter Eichs. Sein 1951 ausgestrahltes Hörspiel *Träume* gilt als die „Geburtsstunde des literarischen Hörspiels“ (Schwitzke 1960, 13). Das Urteil Heinz Schwitzkes, der Eichs *Träumen* die Funktion einer Initialzündung für das literarische Hörspiel zuspricht, hat Gewicht. In den Jahren von 1951 bis 1971 ist Schwitzke Leiter der Abteilung Hörspiel im Norddeutschen Rundfunk, zudem ist er Verfasser einer einschlägigen Überblicksdarstellung zum Hörspiel, die 1963 erscheint. Schwitzke ist der vielleicht einflussreichste Programmatiker des literarischen Hörspiels in den 1950er und 1960er Jahren.

In den fünf Träumen, die in Eichs Hörspiel erzählt werden und die jeweils auf einem anderen Kontinent spielen, werden höchst beklemmende, existenziell bedrohliche Szenarien entworfen. Ein- und ausgeleitet werden die Träume durch lyrische Pro- beziehungsweise Epiloge, die sich angesichts der katastrophalen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs gegen ein naives Träumen aussprechen: „Alles, was geschieht, geht dich an.“ Sie rufen zu Wachsamkeit gegen neu heraufziehende Gefahren auf. Zugleich formuliert das Hörspiel durch die fünf Kontinente, auf die es die Träumenden verteilt, den Anspruch einer über die Grenzen (Nachkriegs-)Deutschlands und Europas hinausweisenden Botschaft.

Steht in Hoerschelmanns ‚dramatischem‘ Hörspiel *Das Schiff Esperanza* die Handlung im Zentrum, so setzen nun die karge und nüchterne Sprachlichkeit in Eichs ‚lyrischem‘ Hörspiel *Träume* und die zurückgenommene Personenführung durch die Regie neue Maßstäbe. Dabei mag die Kategorie des Lyrischen angesichts der keineswegs spannungs- oder handlungsarmen Szenen, der überaus prononcierten Diktion der Sprecher, der suggestiv eingesetzten Hintergrundmusik und nicht zuletzt auch angesichts der zahlreichen erregten Hörerreaktionen zunächst überraschen; jedoch wird der Verzicht auf eine kontinuierliche Handlungsführung und einen durchgehend gehaltenen Spannungsbogen als ‚lyrisch‘ verstanden. An ihre Stelle treten die Abfolge einzelner Szenen und ihre Unterbrechung durch Pro- und Epiloge. Die in ihnen enthaltenen Gedichte werden bald schon als eigenständige Texte bekannt und finden neben anderen Gedichten Eichs Eingang in die Schullesebücher.

Eine Neuinszenierung von *Träume* aus dem Jahr 2006, bei der unterschiedliche Regisseure jeweils eine Szene des Hörspielklassikers auswählen und neu interpretieren, stellt bezeichnenderweise der damals Maßstäbe setzenden und inzwischen kanonisch gewordenen Inszenierung aus dem Jahr 1951 keine akustische Alternative zur Seite. Aufschlussreich ist die Neuinszenierung jedoch unter hörspielgeschichtlichen Aspekten. Eine Sequenz, die dem Hörspieltext neu hinzugefügt wurde, stellt die mitgeschnittenen Anrufe der erregten Hörer zusammen, die nach der Erstaussstrahlung bei der Redaktion eingegangen waren. Dabei steht

insbesondere eine Szene in der Kritik, in der ein ahnungsloses Kind von seinen Eltern an einen reichen alten Mann als ‚Blutspender‘ verkauft und in den Tod geschickt wird; in späteren Fassungen ist sie zum Teil gestrichen und durch eine andere Szene ersetzt.

Für in der BRD produzierte literarische Hörspiele gilt fortan das „Eich-Maß“ (Ohde 1986, 470). Es ist keineswegs unumstritten. Kaum zufällig entzündet sich innerhalb der Gruppe 47, der literaturpolitisch relevanten Institution der Nachkriegszeit, anlässlich einer Lesung von Eich 1960 eine scharfe Debatte zum Hörspiel (Wagner 1999, 324–326). Mit Eichs Hörspielen gerät das gesamte ‚ältere‘ Hörspiel in die Kritik, als „dessen Prototyp die traumhaften Allegorien Günter Eichs“ (Wellershoff 1970, 189) gesehen werden. Ähnlich wie Bachmann wirft man auch Eich vor, in seinen Hörspielen Szenarien der Verinnerlichung fern von jeder gesellschaftlichen Relevanz zu entwerfen. Der Titel seines erfolgreichen Hörspiels *Träume* scheint geradezu programmatisch in diese Richtung zu weisen.

Dennoch bleibt genügend Spielraum für Experimente. Viele Autorinnen und Autoren erproben im Hörspiel Stoffe, die später in Dramenfassungen umgearbeitet werden. In vielen Fällen kann dabei die innere Bühne des Hörspiels ohne allzu gravierende Eingriffe auf die äußere Bühne des Theaters übertragen werden. Auch wird umgekehrt eine Reihe von Dramen in Hörspiele umgearbeitet. In der Regel handelt es sich um Werke, die am Theater besonders erfolgreich waren und nun im Radio noch einmal für ein breiteres Publikum zugänglich gemacht werden sollen. Das Radio wird hier ganz im Sinne der alliierten Reeducationpolitik als eine kostengünstige und flächendeckende Form der Volkshochschule verstanden und genutzt. Die Umarbeitung von Prosatexten in Hörspiele und vice versa ist aufwändiger und wird dementsprechend deutlich seltener praktiziert. Erst seit den 1990er Jahren wird diese Grenze durch das Hörbuch aufgeweicht, das die verschiedensten Mischformen von Prosa und Hörspiel erprobt (vgl. Binczek und Epping-Jäger 2013). Doch findet sich im Kontext des literarischen Hörspiels der 1960er Jahre eine interessante Variante der Beeinflussung eines Prosatextes durch das Hörspiel: Einer der wichtigsten Romane der Nachkriegsliteratur, Wolfgang Hildesheimers *Tynset* (1965), ist in seiner formalen Gestaltung erkennbar durch das Hörspiel inspiriert. Hildesheimer selbst hat zu diesem Zeitpunkt bereits eine Reihe einschlägiger Hörspiele verfasst, beginnend mit *Prinzessin Turandot* (1954). Das ein Jahr vor dem Erscheinen des Romans *Tynset* gesendete Hörspiel *Monolog* (1964) lässt sich unschwer als eine Vorstudie zu dem noch in Entstehung begriffenen Roman erkennen. Gegenstand des Romans ist der nächtliche Monolog eines Schlaflosen, der sich in einem Schwebezustand zwischen Wachen und Schlaf befindet. Erzählt wird die Geschichte seiner traumatischen Erinnerungen, die den Ich-Erzähler, einen Überlebenden der Shoah, verfolgen. Nach und nach setzt sich seine Geschichte aus den Bruchstücken zusammen, die er in nächtlichen Mono-

logen preisgibt. Bei Tageslicht und in einer stringent chronologischen Abfolge der Ereignisse hätte sich diese Geschichte nicht erzählen lassen. Noch einmal deutlich stärker ausgearbeitet als in der früheren Hörspielfassung enthüllt sich die Lebensgeschichte des Protagonisten in Hildesheimers Roman in dem hörspieltypischen nächtlichen Szenario, das keine klare Sicht auf die Dinge erlaubt, und in dem nicht zu kontrollierenden Zustand zwischen Wachen und Schlaf.

2. Literaturpolitische Aspekte

Damit der Rundfunk nicht wieder wie in den Jahren zwischen 1933 und 1945 zum Staatsmonopol werden kann, erhält er in den westlichen Besatzungszonen eine öffentlich-rechtliche Struktur. Sie soll die Unabhängigkeit des Rundfunks von staatlichen und privaten Finanzträgern garantieren. Die ideologisch gewünschte und institutionell gesicherte Unabhängigkeit wird indes zugleich wieder unterlaufen von ebenjenen Kulturpolitikern, die sie fordern und fördern. Im Herbst 1950 ordnet das amerikanische Department of State für den österreichischen Rundfunk – Vergleichbares gilt für den Rundfunk in den westlichen Besatzungszonen – eine Strategie der „Psychological Offence“ an, a „method of oblique rather than frontal propaganda – a tactic made possible because of the opportunity of locally blending U. S. information policy into an indigenous Austrian home Network“ (Department of State 1950, zit. nach Wagnleitner 1990, 98). Unter der Kontrolle der amerikanischen Besatzungsbehörde werden der österreichische und westdeutsche Rundfunk spätestens ab 1950 zum wichtigsten Propagandamedium der USA. Die Politik einer „oblique propaganda“ bezieht dabei auch insbesondere Unterhaltungshörspiele ein, also Hörspiele, die nicht dem Bereich der anspruchsvollen ‚Hochliteratur‘ zugerechnet werden. In einem ironischen Rückblick beschreibt Peter Weiser die radiopolitischen Vorgaben, die für die Arbeit der bei Bachmann 1952 in Auftrag gegebenen Serie *Die Radiofamilie* zu berücksichtigen waren: „Es wird eine politische Sendereihe werden, ohne dass der Hörer kapiert, dass sie es ist, es wird eine erzieherische Sendereihe werden, ohne dass der Hörer kapiert, dass sie es ist, es wird eine gesellschaftsprägende Sendereihe werden, ohne dass der Hörer kapiert, dass sie es ist, und es wird eine lustige Sendereihe werden, und das wird das Einzige sein, was der Hörer kapiert“ (Weiser 1994, 26). Man bedient sich des literarischen Hörspiels und seiner besonderen Möglichkeiten für eine „oblique propaganda“ gewissermaßen als Mogelpackung: Die bereits in den Rundfunktheorien der 1930er Jahre entwickelte und in der Zeit des Nationalsozialismus für Zwecke der politischen Propaganda funktionalisierte Vorstellung von der ‚inneren Bühne‘ des Hörspiels – die bis weit in die 1960er Jahre den Hörspieldiskurs bestimmt – macht diese Gattung auch in der Nach-

kriegszeit für die westlichen Alliierten zu *dem* privilegierten Medium ihrer kulturpolitischen Erziehungspolitik. Die damit verbundenen Paradoxien werden seitens der Alliierten durchaus erkannt und zum Teil auch kritisch reflektiert (Segeberg 2003, 200). Im Zusammenhang mit Zensurmaßnahmen und den Vorkehrungen für die Reglementierung der Papierzuweisungen heißt es in den Unterlagen der amerikanischen Militärregierung, dass die „Kontrolle und Lenkung des Papiers den Methoden der Reichsschrifttumskammer (ähnelt), was vermieden werden soll. Die Militärregierung weiß hier keinen Ausweg“ (zit. nach Wittmann 1997, 39).

Im Vergleich mit den westlichen Besatzungszonen fallen die Bemühungen der sowjetischen Besatzungsmacht um politische Propaganda, die dem Sender RAVAG übertragen werden, deutlich unbeholfener aus (Lennox 2002, 84). Dies liegt nicht so sehr an einem Mangel an politisch-propagandistischer Subtilität als vielmehr daran, dass die Sowjetische Besatzungszone und spätere DDR ein prinzipiell anderes nationales Selbstverständnis konstruiert (vgl. 4.14. GERLOF). Es knüpft an die Geschichte der Exilantinnen und Exilanten an, die nach 1933 Deutschland aufgrund ihrer antifaschistischen Überzeugungen verlassen mussten oder wollten. Die Notwendigkeit einer ‚Reeducation‘ ist damit ebenso wenig gegeben wie die Dringlichkeit einer umfassenden und grundlegenden Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Vielmehr versteht man sich als den legitimen Nachfolgestaat des ‚anderen Deutschlands‘ der Exilanten. Ein Austausch mit den übrigen deutschsprachigen Sendeanstalten ist dementsprechend gerade in den ersten Nachkriegsjahrzehnten für die eine wie für die andere Seite von geringem Interesse. Erst in den 1970er Jahren kommt ein solcher in Gang. Er bleibt jedoch schleppend.

Im Blick auf die Gattungsgeschichte und auf das literarische Hörspiel bleibt festzuhalten, dass es in der Hörspielgeschichte der DDR, anders als in der BRD, nicht zu einem vergleichbaren Bruch in der Wertschätzung des literarischen Hörspiels kommt. Der Rundfunk, so resümiert man an verantwortlicher Stelle 1985 noch im ungebrochenen Vertrauen auf das literarische Hörspiel und erkennbar der Radiotheorie Bertolt Brechts verpflichtet, bietet viele „Möglichkeiten der Zwiesprache zwischen Rundfunk und Hörer“ und lässt sich „als Anregung zur gesellschaftlichen Kommunikation über gemeinsame Anliegen verstehen. Das Hörspiel der DDR war stets eine Kunst für die Vielen. Aus seiner Stellung in einem sozialistischen Medium leitet es die Verpflichtung zur öffentlichen Mitsprache ab“ (Gugisch 1985, 174).

3. Gattungstheoretische Aspekte

Den Autorinnen und Autoren literarischer Hörspiele in der BRD und in Österreich entgeht es nicht, dass sich die von den Alliierten verfolgte Hörspielpolitik in unauflösliche Widersprüche verstrickt. Eine ganze Reihe von Hörspielen setzt sich kritisch mit der schwierigen Konstruktion auseinander, die eine Vorstellung von nichtpropagandistischer ästhetischer Erziehung mit verdeckter politischer Propaganda zu verknüpfen sucht. Im Zentrum dieser Hörspiele steht die künstlerische Auseinandersetzung mit der ‚körperlosen Wesenheit der Stimme‘, jener Auffassung, die für das literarische Hörspiel der 1950er und 1960er Jahre zentral ist und die auf ein bereits in den 1930er Jahren entstandenes, seither maßgebliches Hörspieltheoretisches Werk zurückgeht, und zwar auf Richard Kolbs 1932 erschienene Aufsatzsammlung *Horoskop des Hörspiels*.

Im Zentrum der Überlegungen Kolbs steht die Vorstellung vom Hörspiel als ‚innerer Bühne‘ und von der besonderen Qualität der ‚körperlosen Stimme‘, die auf dieser Bühne agiert. Im Hörspiel gelingt es, so Kolb weiter, vermittelt über die ‚körperlose Stimme‘ und im Unterschied zu der sich im Stillen vollziehenden Lektüre von Prosatexten sowie zu den äußeren Bildern des Dramas, suggestiv in das Innere des Hörers einzudringen und unmerklich von ihm Besitz zu ergreifen: „Die entkörperte Stimme des Hörspielers wird zur Stimme des eigenen Ich. Diese kennen wir als Gewissen, Mahnung, Zweifel, Hoffnung, Glaube, kurz: als Gemütsbewegungen, Wünsche und Hemmungen. Lösen wir die in unserer Vorstellungswelt durch Verschiebung unserer eigenen seelischen Kräfte in uns entstehenden dichterischen Personen in ihre Grundelemente auf, was gleichbedeutend ist mit der Auflösung derselben in die Grundelemente unseres eigenen Charakters, so finden wir die Urkräfte des Seins, die in uns als eben diese Gemütsbewegungen, Wünsche und Hemmungen erkennbar sind“ (Kolb 1932, 64). Die politischen Implikationen, die Brecht einst dem Radio als Kommunikationsapparat zuschrieb (vgl. Brecht [1932] 1967), wendet Kolb in seinen Überlegungen zum Hörspiel somit um: Aus dem Radio wird ein Apparat, mit dessen Hilfe unmittelbar und wirkungsvoll Zugriff auf das Kollektivbewusstsein genommen werden kann. „Das Kollektivbewusstsein muß,“ so schreibt er, „wenn es nicht nur auf den äußeren Wirtschaftsnotwendigkeiten aufgebaut sein soll, aus der inneren Einsicht des seelischen Zusammenhangs der Menschheit kommen“ (Kolb 1932, 107). Stärker als auf das flüchtige Wort vertraut Kolb dabei auf Melodie und Rhythmus. Nicht um die Vermittlung von Themen und Inhalten, die vom Hörer gar nicht so schnell erfasst und reflektiert werden können, kann es nach Kolbs Auffassung dem Hörspiel gehen, vielmehr ist es angewiesen auf höchste Sprachkunst, auf professionell geschulte und suggestiv wirksame Stimmen. Sie vermögen Stimmungen zu erzeugen, die in Erinnerung bleiben. Das Eindringen in das Innere des Hörers wird bei Kolb somit

als ein Akt der individuellen Inbesitznahme vorgestellt. Zugleich versteht Kolb diesen Prozess als ein Geschehen von kollektiver Reichweite; denn auch von Kolb wird das Radio als Massenmedium ernst genommen. Nur wenig später macht sich die nationalsozialistische Propaganda diese Auffassung zunutze. Auf der Grundlage der Ausführungen Kolbs passt Hermann Pongs die Radiotheorie an die Vorgaben der neuen Kulturpolitik an (vgl. Pongs 1930).

Bis in die 1960er Jahre hinein behauptet die von Kolb formulierte und durch Pongs für die nationalsozialistische Kulturpolitik adaptierte Gattungstheorie des Hörspiels ihre Gültigkeit; noch Schwitzke schließt in seinen Auffassungen daran an (vgl. Döhl 1992; Hagen 2002). Erst 1961 formuliert Helmut Heißenbüttel eine Replik auf Kolb in seinem gleichlautenden Essay „Horoskop des Hörspiels“ (1972), in der er die problematischen Implikationen der Kolb'schen Hörspieltheorie und ihrer Geschichte offenlegt. Die wörtliche Übernahme des Titels von Kolbs Buch lässt den Versuch erkennen, dessen Hörspieltheorie zu ‚überschreiben‘: „Diese Rückführung der Hörspielphänomenologie auf ein Urerlebnis erweist sich nun tatsächlich nicht als theoretische Begründung einer Analyse, sie hat weltanschaulichen Charakter, und das heißt, sie setzt voraus, was die Literatur in der Arbeit ihrer immer ungewissen und offenen Orientierungsversuche nur erst andeuten könnte. Nicht das Fragwürdige, auf das die Literatur zu reagieren sucht, dem sie sich stellt, dessen ebenso fragwürdiges Spiegelbild sie sprachlich zu formulieren versucht, wird bei Kolb am Grund der Hörspielanalyse gesehen, sondern die Übereinstimmung in gewiß Gewußtem. Das aber ist, auf die zeitgeschichtliche Situation hin gesehen, nicht Kennzeichen der aktuellen Literatur, sondern der Restauration, und darüber läßt sich nichts weiter sagen“ (Heißenbüttel 1972, 212). Heißenbüttel versucht, ein Bewusstsein für die Möglichkeit eines propagandistischen Missbrauchs herzustellen, der sich mit der Auffassung von der ‚körperlosen Wesenheit der Stimme‘ und mit der ‚inneren Bühne‘ im Hörspiel verbindet. Es ist ein Bewusstsein, dem etwa auch Bachmann in ihrer Hörspielpreisrede Ausdruck verleiht, wenn sie von der Notwendigkeit einer ‚Ent-Täuschung‘ spricht, die sie in ihren Hörspielen thematisiert und reflektiert. Es ist ein Bewusstsein, das auch Eichs Hörspiel *Tiger Jussuf* zu vermitteln sucht, in dem ein dem Zirkus entlaufener Tiger immer wieder eine andere Gestalt anzunehmen vermag. Das Interesse des literarischen Hörspiels an der ‚körperlosen Wesenheit der Stimme‘ und zugleich an den Möglichkeiten, diese einer propagandistischen Funktionalisierung durch die alliierte Kulturpolitik zu entziehen, kann als ein wesentliches Charakteristikum des deutschsprachigen literarischen Hörspiels in den 1950er und 1960er Jahren gesehen werden.

Ausdrücklich redet Heißenbüttel in seinem „Horoskop des Hörspiels“ neuen experimentellen Formen das Wort. Ausdrücklich aber nimmt er auch einen Autor wie Eich gegen den Verdacht des politisch Reaktionären in Schutz. Allerdings

weist Heißenbüttel darauf hin, dass Eichs Hörspiele im Vergleich mit experimentellen Hörspielen – auch mit denen der französischen Surrealisten, in deren Tradition Eich sich stellt – deutlich gefälliger sind. Diese Eingängigkeit, die auch die Hörspiele anderer Autorinnen und Autoren des deutschsprachigen literarischen Hörspiels in den 1950er und 1960er Jahren kennzeichnet, mag zum einen den radiopolitischen Vorgaben für eine breitenwirksame ästhetische Erziehung der Deutschen nach 1945 geschuldet sein. Zum anderen fordert die Flüchtigkeit des Mediums Radio den dort präsentierten Texten auf eine andere Weise unmittelbare Zugänglichkeit ab, als dies bei einem gedruckten, dauerhaft verfügbaren Text der Fall ist. Diesem Umstand tragen, so lässt es sich vermuten, die literarischen Hörspiele dieser Jahre Rechnung. Diese Vermutung stützt die Überarbeitung von Eichs Hörspiel *Der Tiger Jussuf*: In der zweiten, überarbeiteten Fassung des Hörspiels wird die Zuordnung der Stimmen zu ‚ihren‘ Rollen vereindeutigt, die Handlungsstränge werden vereinfacht. Bemerkenswert mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte der vereinfachten zweiten Fassung des *Tigers Jussuf* ist jedoch, dass sie keinen Eingang in den Kanon gefunden hat. In späteren Jahren, in denen das wiederholte Hören keine technische Hürde mehr darstellt, zieht man die erste Produktion als interessantere der zweiten Produktion vor.

Eine der wenigen Autorinnen, die noch in späteren Jahren weiter über die ‚körperlose Wesenheit der Stimme‘ auf der ‚inneren Bühne‘ nachdenkt und diese Reflexionen in Hörspielen gestaltet, ist Ilse Aichinger. Ihre zwischen 1953 und 1976/1980 entstandenen Hörspiele überdauern die Blütezeit des literarischen Hörspiels im skizzierten Sinne. Zugleich sind sie ihr in der thematischen Zentrierung um die Auseinandersetzung mit der ‚körperlosen Wesenheit der Stimme‘ noch zuzuordnen. Das Hörstück *Gare maritime* (Aichinger 1976), das wohl kaum zufällig in mancher Hinsicht an Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* erinnert, bezeugt die anhaltende kritische Auseinandersetzung Aichingers mit der durch Kolb geprägten Gattungstheorie.

Im Zentrum des Hörspiels *Gare maritime* stehen zwei Liebende, Joan und Joe, die sich darin üben, überflüssig zu werden. Joan ist Joe dabei ein wenig voraus, doch erweist sich Joe als ein gelehriger Schüler. Ihren Übungen ist schließlich Erfolg beschieden: Es gelingt den beiden, ‚fast‘ nicht mehr zu atmen, ‚fast‘ nicht mehr zu sprechen, ‚fast‘ nicht mehr vorhanden zu sein. Am Ende werden sie aus dem Museum, in dem sie sich bisher aufgehalten haben, zusammen mit dem Müll auf die Straße hinausgekehrt. Damit sind sie in ihrem Bemühen, eine Existenz zu entwerfen, in der sie keine Funktion mehr in der Gesellschaft erfüllen, ein wesentliches Stück vorangekommen. Doch das ‚Fast-Verschwinden‘ von Joan und Joe ist eben nur ein ebensolches. Aichinger lässt ihre Protagonisten ausdrücklich an der Stimme als einer widerständigen Instanz festhalten. Das Hörspiel schließt mit den Worten: „JOAN: Ich muss meine Stimme nicht immer weglassen. JOE:

Soviel wusste ich schon. JOAN: Nur den Atem. JOE: Ja“ (Aichinger 1976, 91). In Entsprechung zu poetologischen Äußerungen Aichingers in anderen Kontexten wird in der akustischen Umsetzung dieser Passage weniger das kämpferische als vielmehr das spielerische Moment betont; die Zeilen sind in heiterer, fast übermütiger Leichtigkeit gesprochen.

Aichingers Hörspiele sind so komplex konstruiert, dass sie als einmalig gehörte Werke kaum adäquat zu rezipieren sind (vgl. Bannasch 2001, 165–166). Zugleich sind sie in ihrer thematischen und formalen Gestaltung eng an die Gattung des Hörspiels gebunden. Adäquat zu rezipieren, sind die Hörspiele Aichingers nur dann, wenn sie mehrfach gehört, besser noch: gehört *und* gelesen werden können. Es handelt sich, so könnte man vielleicht in Anlehnung an den Begriff des Lesedramas sagen, um Lesehörspiele, also um Hörspiele, die so konzipiert sind, dass sie sich nicht beim ersten Hören erschließen – seit der Möglichkeit des einfachen Mitschneidens von Hörspielen keine Seltenheit.

4. Fazit

Im Einklang mit den Vorgaben der alliierten Kulturpolitik versteht sich das literarische Hörspiel der 1950er und 1960er Jahre in der BRD und in Österreich als Teil einer als Volkserziehung konzipierten massenhaften ästhetischen Reeducationpolitik. Dem Hörspiel kommt dabei eine zentrale Funktion zu, insofern sich damit die Vorstellung verbindet, dass man sich mit dem literarischen Hörspiel einer Gattung bedienen kann, die mit den Mitteln der Kunst ein Gegenmodell zur plumpen politischen Propaganda der Nationalsozialisten bereithält. Ebendiese Vorstellung jedoch ist geprägt und durchsetzt von der durch die nationalsozialistische Kulturpolitik funktionalisierten und bis weit in die 1960er Jahre hinein wirksamen Auffassung von den Möglichkeiten einer unmerklichen Steuerung der Massen.

Diese Kontinuität zeigt sich auch in der akustischen Dimension der Hörspielinszenierungen. Da der Text im Zentrum steht, setzen sie konsequenterweise vor allem auf die Professionalität, nicht zuletzt auch auf die Prominenz der Sprecherinnen und Sprecher. Ihre Aufgabe besteht in der „Verseelung“ (Fischer 1964) der Figuren. Der Stimme und ihrer sinnlichen Präsenz misst man dabei eine größere Bedeutung und Wirkmacht zu als dem geschriebenen Wort. Entsprechend wird auch die sprecherische „Verseelung“ der Figuren über ihre schauspielerische „Verkörperung“ (Fischer 1964) gestellt. Für die akustische Umsetzung von Hörspieltexten bedeutet dies, dass auch betont nüchtern konzipierte Texte zumeist prononciert und rhetorisch effektiv gesprochen werden. Dem Einsatz von Geräuschen und Musik kommt Aufmerksamkeit und Sorgfalt, prinzipiell aber eine dienende Funktion gegenüber dem gesprochenen Wort zu.

Nicht nur alliierte Kulturpolitiker und Autoren, die eine allzu naive Auffassung von ‚Vergangenheitsbewältigung‘ haben, sind in den Jahren nach 1945 in der Paradoxie des Erziehungsauftrags von subtiler ‚guter‘ und plumper ‚schlechter‘ Propaganda gefangen. Darin gefangen sind auch Autorinnen und Autoren literarischer Hörspiele, die das Problem durchaus erkennen und in ihren Arbeiten reflektieren. Sie nutzen die Form des literarischen Hörspiels, um sich damit auseinanderzusetzen. Dies umschließt auch und ganz zentral eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Gattung und der Gattungstheorie. Ohne dieser Paradoxie entkommen zu können, partizipieren viele Autorinnen und Autoren literarischer Hörspiele in den 1950er und 1960er Jahren kritisch und subversiv an den gattungstheoretisch, literatur- und medienpolitisch relevanten Hörspielsdiskursen ihrer Zeit.

Die bis in die späten 1960er Jahre hinein virulenten Themen und Diskurse – und zu ihnen gehört wesentlich die Auseinandersetzung mit der ‚körperlosen Wesenheit der Stimme‘ – charakterisieren die ‚Blütezeit‘ des literarischen Hörspiels. Ende der 1960er Jahre verschiebt sich dieses Themenspektrum, und auch der Kunst wird nun eine andere gesellschaftliche Funktion zugewiesen. Aufgefordert wird zu einer direkten gesellschaftlichen Einflussnahme und nicht mehr zu einer subtilen ästhetischen Erziehung der Massen. Die Form des literarischen Hörspiels tritt seit Beginn der 1960er Jahre in ein produktives Spannungsverhältnis zum sogenannten Neuen Hörspiel und wird ebenso wie dieses durch die neuen technischen Möglichkeiten entscheidend bereichert.

Die ‚Blütezeit‘ des Hörspiels allerdings bleibt in der BRD zeitlich begrenzt auf die Jahre zwischen 1945 und die ausgehenden 1960er Jahre, in der DDR auf die Zeit nach 1945 bis zur Wende 1989. Sie ist gebunden an die Auffassung, dass eine sehr konkret vorgestellte ästhetische Erziehung der Massen möglich sei; es ist eine Auffassung, die sich in beiden Fällen in Abgrenzung zur nationalsozialistischen Propaganda der Zeit zwischen 1933 und 1945 konturiert. Dass sich für diesen Zweck auf der Grundlage der Kolb’schen Gattungstheorie gerade das ‚literarische‘ Hörspiel in besonderer Weise anzubieten schien, bleibt eine Ironie der Gattungsgeschichte.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Ingeborg. „Der gute Gott von Manhattan“ [1958]. *Werke*. Bd. 1. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1978: 268–327.
- Bachmann, Ingeborg. „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden“ [1959]. *Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1978: 275–277.
- Balzer, Bernd. *Draußen vor der Tür. Grundlagen und Gedanken*. Frankfurt am Main 2001.

- Bannasch, Bettina. „Bildungsgut und Schlechte Wörter. Die Hörspiele Ilse Aichingers“. *„Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit.“ Zum Werk Ilse Aichingers*. Hrsg. von Britta Hermann und Barbara Thums. Würzburg 2001: 147–166.
- Barner, Wilfried. „Von der Rollenrede zum Originalton. Das Hörspiel der sechziger Jahre“. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Wilfried Barner et al. München 2006: 452–462.
- Binczek, Natalie, und Cornelia Epping-Jäger (Hrsg.). *Das Hörbuch. Audioliteralität und akustische Literatur*. München 2013.
- Brecht, Bertolt. „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks“ [1932]. *Schriften zu Literatur und Kunst*. Bd. 1: 1920–1932. Frankfurt am Main 1967: 132–140.
- Döhl, Reinhard. *Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Bd. 2. Darmstadt 1992.
- Fischer, Kurt. *Dokumente zur Geschichte des deutschen Rundfunks und Fernsehens*. Göttingen u. a. 1957.
- Fischer, Kurt. *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart 1964.
- Gugisch, Peter. „Das Hörspiel in der DDR“. *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*. Hrsg. von Christian W. Thomsen und Irmela Schneider. Darmstadt 1985: 158–174.
- Hagen, Wolfgang. „Die Stimme als körperlose Wesenheit. Medienepistemologische Skizzen zur europäischen Radioentwicklung“. *Medienkultur der 50er Jahre*. Hrsg. von Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg. Wiesbaden 2002: 271–286.
- Heißenbüttel, Helmut. „Horoskop des Hörspiels“. *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*. Hrsg. von Helmut Heißenbüttel. Neuwied und Berlin 1972: 203–223.
- Hiesel, Franz. „Begonnen hat alles mit der Aktivität literarischer Grenzgänger. Das österreichische Hörspiel“. *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*. Hrsg. von Christian W. Thomsen und Irmela Schneider. Darmstadt 1985: 137–152.
- Huwiler, Elke. *Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*. Paderborn 2005.
- Huwiler, Elke. „A Narratology of Audio Art. Telling Stories by Sound“. *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*. Hrsg. von Jarmila Mildorf und Till Kinzel. Berlin und Boston 2016: 99–115.
- Knilli, Friedrich. *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961.
- Kolb, Richard. *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin 1932.
- Krug, Hans-Jürgen. *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz 2003.
- Lennox, Sara. „Hörspiele“. *Bachmann Handbuch*. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttliche. Stuttgart 2002: 83–96.
- Ohde, Horst. „Das literarische Hörspiel. Wortkunst im Massenmedium“. *Literatur in der Bundesrepublik bis 1967*. Hrsg. von Ludwig Fischer. München 1986: 469–492.
- Ohmer, Anja, und Hans Kiefer. *Das deutsche Hörspiel. Vom Funkdrama zur Klangkunst*. Essen 2013.
- Pongs, Hermann. *Das Hörspiel*. Stuttgart 1930.
- Schwitzke, Heinz. *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln und Berlin 1963.
- Segeberg, Harro. *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt 2003.
- Wagner, Hans-Ulrich. *Günter Eich und der Rundfunk. Essay und Dokumentation*. Potsdam 1999.

- Wagnleitner, Reinhold. *Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich und nach dem Zweiten Weltkrieg*. Wien 1991.
- Weiser, Peter. „Die Familie Nr. 1. Hörspiel. Versuch einer Rekonstruktion“. *Jörg Mauthe. Sein Leben auf 33 Ebenen*. Hrsg. von David Axmann. Wien 1994: 25–33.
- Wellershoff, Dieter. „Ein neues Konzept für das Hörspiel“. *Merkur* 24 (1970): 188–189.
- Wittmann, Reinhard. „Verlagswesen und Buchhandel 1945–1949“. *Buch, Buchhandel, Rundfunk 1945–1949*. Hrsg. von Monika Estermann und Edgar Lersch. Wiesbaden 1997: 43–52.
- Wondratschek, Wolf, und Jürgen Becker. „War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*“. *Merkur* 24 (1970): 190–194.
- Würffel, Stefan Bodo. *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart 1978.