Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 6 (1934)

Artikel: Bemerkungen zum Thema "Hörspiel"
Autor: Job, Jakob
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986536

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Filmfrage ist heute nicht mehr die Frage einer bestimmten Interessentengruppe, sie ist eine Frage der Gesamtheit. Diese Frage muss gelöst werden. Voraussetzung ist aber ferner, dass die Schweiz ihre geistige Neutralität aufgibt, die sie bis anhin geübt hat. Nehmen wir in kultureller Hinsicht in kommenden Zeiten die gleiche Stellung ein, d. h. lassen wir in Zukunft wie üblich alle Einflüsse über uns hinweggehen und überlassen wir unser Volk kritik- und widerstandslos den Einflüssen von aussen, wie es bisher beim Theater der Fall war, dann wird die Schweiz bald aufgehört haben zu bestehen. Es geht heute um nichts Geringeres als um Sein oder Nichtsein.

Von diesem Gesichtspunkt allein müssen wir die Filmfrage heute betrachten. Die Lösung muss gefunden werden.

Max Frikart, Zürich.

Bemerkungen zum Thema „Hörspiel"

Seit der Rundspruch dem dramatischen Dichter neue Möglichkeiten eröffnet hat, ist es das eifrige Bemühen vieler Autoren, diese neue Literaturgattung in ihren Schaffensbereich einzubeziehen. Und tatsächlich ist auch neben Musik, neben Vorträgen und Vorlesungen die dramatische Rundfunksendung, das **Hörspiel,** zu einem wichtigen Bestandteil der Radioprogramme geworden. Nach Jahren tastender Versuche, nach Fehlgriffen und falsch verstandener Funkdramatik sind wir heute so weit, eine schöne Anzahl von Hörspielen zu besitzen, die, funkgerecht gedacht und ausgearbeitet, eine wertvolle Bereicherung der Sendeprogramme bedeuten, und die man in ihnen nicht mehr missen möchte.

Kümmern wir uns zunächst einmal nicht um Namen und Bezeichnung dieser „theatralischen" Sendungen. Nennen wir „Hörspiel" jede dramatische Darbietung am Mikrophon, und nehmen wir diese Benennung ganz allgemein als Gegensatz zu Schauspiel.

Dieses Hörspiel ist also, wie der Name schon sagt, zum Hören bestimmt. Daraus ergibt sich zum vorneherein, dass es mit andern Mitteln arbeiten muss, als das **Schauspiel.** Wendet sich dieses an

das Auge und das Ohr zugleich, so muss das Hörspiel sich mit dem Ohr allein begnügen. Es erhebt sich also für den Autor die Forderung, dass alles, was im Schauspiel zum Schauen bestimmt ist, im Hörspiel zum Hören umgestellt werden muss. Damit ist aber auch gleich eine erste Grenze des Hörspieles angedeutet: Es muss ganz vom Sichtbaren absehen und sich auf das beschränken, was auf dem Wege des Hörens übermittelt werden kann. Kann z. B. unser Auge schliesslich ein Dutzend Personen und mehr ohne weiteres umfassen und unterscheiden, so dürfte das Ohr diese Fähigkeit nicht in gleichem Masse besitzen. Volksszenen, Aufläufe, die mit grossen Emotionen, mit Stimmengewirr usw. verbunden sind, werden durch das Sehen klar, auch wenn man das gesprochene Wort vielleicht nicht mehr versteht. Anders beim Hörspiel, für das sie sich daher wenig eignen. Die lustigsten Prügelszenen eines Molière z. B. verpuffen im Radio vollständig und lassen beim Hörer eigentlich nur das unangenehme Gefühl einer unverstandenen, weil unsichtbaren Situation zurück.

Abgesehen davon, dass er auf den sichtbaren Vorgang verzichten muss, wird dem Hörspieldichter aber gleich auch eine weitere Beschränkung auferlegt, die, sich mit einigen wenigen sprechenden Person begnügen zu müssen. Auch das geschulteste Ohr kann kaum zehn oder fünfzehn Personen voneinander unterscheiden, und ist dies nicht mehr möglich, so ist das Verstehen der Handlung sehr erschwert und das Interesse erlahmt. Das ideale Hörspiel sollte daher nicht mehr als, sagen wir, vier bis sechs zugleich sprechende Personen zählen.

Ist also diese Zahl der Sprecher nach oben beschränkt, so ist sie es nicht nach unten. Sie kann die letzte untere Grenze erreichen, so dass ein einziger Sprecher das Stück meistert. Das Hörspiel wird dadurch zum **Monodrama.** In Cocteaus „Menschlicher Stimme" haben wir ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Gattung: Die Frau am Telephon, die mit ihren unsichtbaren und unhörbaren Geliebten spricht und die in diesem einseitigen Zwiegespräch ein ganzes Schicksal vor uns aufsteigen lässt.

Nicht ganz soweit geht Hermann Kesser in seiner „Schwester Henriette" und im „Attentat im Theater". Zwar ist auch hier eigentlich nur eine tragende Rolle, die das ganze Geschehen in sich konzentriert, aber es klingen in ihre Aussprache mit dem eigenen Ich ein paar Stimmen von Mitbeteiligten hinein, die die eine

Stimme unterbrechen und so das Klangbild, das allein ja der Hörer aufnehmen kann, erweitern und verstärken.

Damit sind wir gleich bei einem Zentralproblem des Hörspiels — ich brauche also auch hier diese Bezeichnung für das gesamte funkdramatische Schaffen — dem des Wortes. Nirgends so wie beim Rundspruch ist alles auf das **Wort** eingestellt. Dieses allein ist die Brücke vom Geber zum Nehmer, von der Sendestation zum Hörer. Der Sprecher allein ist der Vermittler zwischen Dichter und Hörer. Einzig das Wort wirkt auf den Hörer ein, und dieses Wort muss darum noch viel eindringlicher, viel wahrer und echter, viel überzeugender sein, als das Wort des Bühnenschauspielers. Gute Schauspieler, also Leute, die sich spielend zur Schau stellen, sind darum oft schlechte Hörspieler, schlechte Sprecher am Mikrophon. Denn dieses Mikrophon ist ein unbestechlicher und grausamer Registrator alles Unechten, Gekünstelten, Gewollten und ein beispielloser Entlarver blossen Virtuosentums.

Mehr als die Bühne müssen wir daher von unseren Sprechern verlangen, dass ihnen das, was sie zu sprechen haben, zum Erlebnis werde. Nicht irgend eine Stimme darf erklingen, nicht die Stimme irgend eines Menschen, den es darzustellen gilt, sondern erklingen muss die Stimme des eigenen Herzens. Erst dann wird diese Stimme auch in das Herz des Hörers dringen. Und dieser Hörer, dem ja nicht ein Schicksal vorgespielt werden kann, sondern in dem es selbst, durch des Wortes Eindringlichkeit erstehen muss, dieser Hörer muss sich selbst mit dem Menschen, der spricht, identifizieren, muss selbst zu diesem Menschen, zum Träger des Schicksals werden. Die Schauspielerin artistischen Gepräges kann sich in der Pause Gesicht und Bluse mit Wasser bespritzen, um Tränen zu heucheln, die Sprecherin am Mikrophon muss diese Tränen sozusagen wirklich vergiessen. Mehr als irgend einem Sprecher der Sprechbühne muss daher dem Sprecher am Mikrophon die Verinnerlichung des Wortes gegeben sein.

Diese Verinnerlichung kann aber der Autor nur dann von ihm fordern, wenn ihm selbst die Kraft des Wortes gegeben ist. Mehr als im Bühnenstück muss im Hörspiel die Sprache knapp, prägnant ausdrucksvoll, muss die Satzkonstruktion einfach, linear, fliessend sein. Grosse Worttiraden, umständliche Vergleiche, langatmige Schilderungen und Beschreibungen eignen sich für Radio gar nicht. Und ein geschwätziger Autor hat im Rundfunk so wenig etwas zu suchen wie ein langweiliger.

Freilich, wir haben ja nun spezifisch funkische Mittel, dieses Wort zu unterstützen. Das sind die **akustischen Beigaben,** sind die sogenannten **Hörkulissen.** Und mancher Hörspieldichter glaubt nun, alles fehlende Sichtbare durch akustische Momente, durch Geräusche ersetzen zu müssen. Besonders die Hörspiele der ersten Zeiten konnten sich darin nicht genug tun. Es liegt aber in diesem, an und für sich begreiflichen Bemühen, das Nichtsichtbare durch ein Hörbares zu ersetzen, die grosse Gefahr, dass das Wichtigste, das Wort vernachlässigt und durch die Geräusche überwuchert wird. Schliesslich ist es ja wirklich nicht nötig, die Tatsache, dass eine Hörszene in einem Auto spielt, dem Hörer durch beständiges Rasseln des Motors immer wieder in Erinnerung zu rufen, nicht nötig, dass eine Winternacht durch beständiges Brausen des Windes dargestellt wird. Selbstverständlich können gewisse akustische Beigaben die Stimmung bedeutend verstärken, wie etwa Glockenläuten, fernes Singen, Strassenlärm usw. Aber es ist durchaus unnötig, jedes Geräusch dem Hörer mitgeben zu wollen. In dieser Beziehung sind die unmöglichsten Forderungen erhoben worden: Murmeltiere müssen pfeifen, Spechte schlagen, Bächlein rauschen, Ruder müssen in Wasser eintauchen, das Abstellen eines Sarges muss hörbar sein, und was dergleichen Scherze mehr sind. Und das Wichtigste, das Wort, wird fast in eine sekundäre Stellung gedrängt.

Da aber, wo letzten Endes alles auf dieses Wort abgestellt ist, muss dieses Wort auch etwas zu sagen haben, es muss der Ausdruck für ein, in eine adäquate Form gebrachtes Erleben sein. Und dieses Wort muss die Kraft haben, im Hörer dasselbe Erlebnis zu erwecken. Auch der Hörspieldichter muss ein Diener am Worte sein. Und ein Gestalter dazu. Wenn er ein blosser Könner, ein Handwerker ist, dann wird er im Hörspiel ebensosehr versagen, wie etwa im Schauspiel oder sonst einer literarischen Gattung. Man bilde sich ja nicht ein, dass das Hörspielschreiben etwas so Einfaches sei, und dass es hier nur auf ein paar Tricks ankomme. Oder dass irgend ein spannendes Geschehen an sich schon genüge, um am Mikrophon zu wirken. Eine Seite Gotthelf, in ihrer ganzen epischen Breite, kann auch am Mikrophon viel wirksamer sein, als das noch so dramatische Gestammel eines speziellen Hörspielautors.

Kehren wir aber einen Augenblick zum Monodrama zurück. Wodurch unterscheidet es sich nun letzten Endes, da ja nur eine

Person spricht, von der Vorlesung, etwa der einer sehr dramatischen Novelle. Eben dadurch, dass es **dramatisch** gedacht und durchgeführt ist. Genau wie überall, so hat auch beim Radio jede Gattung ihre besonderen Gesetze. Gewiss ist, dass das Hörspiel, entgegen der landläufigen Ansicht nicht vom Theater herkommt, sondern viel eher von der Novelle. Denn die Novelle im ursprünglichen Sinne ist ja jenes Stück konzentrierter Erzählungskunst, in dem ein ausserordentliches Ereignis mit dramatischem Schwunge dem Ziele entgegengebracht wird. Manche Novelle ist ja letzten Endes nicht mehr viel anderes als die epische Fassung einer dramatischen Handlung, ist Rede und Gegenrede der Personen, die die Handlung vorwärts treiben. Ist diese Novelle vielleicht gar noch eine Ich-Novelle, dann ergibt sich eine Umformung für das Mikrophon sehr leicht. Denn in den Selbstbericht des Autors hinein lassen sich leicht die Stimmen der andern handelnden Personen legen. Oder aber, es kann der epische Verlauf einer Novelle durch einen Erzähler gesprochen werden und die Dialoge, die Gespräche, werden durch andere Stimmen als eine Art dramatische Höhepunkte herausgearbeitet. Da, wo die Stimme des Erzählers nicht mehr ausreicht, die andern Personen auch zur Darstellung zu bringen, die andern Stimmen in ihrer Besonderheit, in ihren Nuancen erklingen zu lassen, da wo diese eine Stimme den Klang verschiedener Stimmen annehmen müsste, da nehmen ihr andere Sprecher diese Aufgabe ab, und wie eine Steigerung dieser eigenen Stimme klingen sie in die Erzählung hinein, wie etwa in Jakob Bührers Hörnovelle „Der Zahltag".

Wenn in einer Novelle diese Momente bewusst gestaltet werden, wenn das gesprochene Wort und das dramatische Element in den Vordergrund treten, wenn die ganze Arbeit jene innere Spannung enthält, die darauf berechnet ist, einen Hörer — nicht einen Leser — ins Miterleben hineinzureissen, dann können wir von einer **Hörnovelle** sprechen, einer letzten Endes nicht für den Druck, sondern für den gesprochenen Vortrag bestimmten Novelle. Gleich jenen Novellen der italienischen Renaissance, die vom Dichter selbst seinem Auditorium vorgetragen wurden.

Freilich: es ist oft ein sehr kleiner Schritt von einer **Hörnovelle**, einer **dramatisierten Novelle**, einer **Monolog-Novelle**, oder wie wir sie heissen wollen, zum **Hördrama**, zum **Monodrama**. Aber es kommt ja letzten Endes nicht darauf an, ob wir eine wirksame, dramatisch aufgebaute Sendung, wie etwa Kessers „Schwester

Henriette" ein Hördrama oder eine Hörnovelle nennen, sondern nur darauf, dass sie als Radiosendung von dramatisch gesteigerter Wirkung ist.

Damit bin ich bei der **Terminologie** des Funks angelangt. Und damit bei einem ziemlich müssigen und wertlosen Streite über die Benennung der radiophonen Gattungen. Hörspiel, Hörfolge, Hörszenen, Hörbilder, Radiodrama, Monodrama ... die Reihe liesse sich beliebig erweitern. Letzten Endes müssen wir es dem Autor überlassen, seinem Kinde den Namen zu geben, von dem er glaubt, dass er seinem Wesen entspreche. Nur eines: Ein paar monologisierende Selbstbetrachtungen sind noch lange kein Monodrama, wie Tells Monolog in der Hohlen Gasse kein Monodrama ist, und ein paar lose aneinandergereihte Gesprächsszenen sind noch kein Hörspiel oder Radiodrama.

Viele Autoren sind heute noch in der Meinung befangen, ein solches zu schreiben, sei eigentlich kein Kunststück. Sie denken dabei an alle die technischen Möglichkeiten, die Radio heute hat, und glauben, dass mit Regiebemerkungen, mit Geräuschen und klanglichen Stützen die Hauptsache geleistet sei. Nein, ein Hörspiel ist wirklich kein Kunststück im handwerklichen Sinne, weil es ebensosehr wie jede andere dichterische Leistung ein **Kunstwerk** sein muss.

Von der formalen Seite dieses Kunstwerkes, der Sprache, habe ich bereits gesprochen. Was ist weiter für ein wirksames Hörspiel erforderlich? Welcher **Stoff?** Welche **Technik?** Wenn ich nach geeigneten Stoffen gefragt werde, dann möchte ich fast antworten: Geeignet ist jeder; es kommt nur darauf an, was daraus gemacht wird. Aber ich will doch gleich eine Einschränkung machen. Der Stoff muss uns menschlich irgend etwas zu sagen haben. Es muss ihm irgend ein Ereignis zugrunde liegen, das uns zu interessieren vermag. Wir müssen Anteil an ihm nehmen können, müssen irgend ein Schicksal erleben, das uns nicht gleichgültig ist. Und dann muss diesem Stoffe und damit dem Ablaufe dieses Schicksals eine gewisse Spannung innewohnen. Irgend ein Aneinanderreihen von Wirklichkeitsgesprächen ergibt noch lange kein Hörspiel.

Der Stoff allein genügt aber ebensowenig, als der Stein für den Bau genügt. Ist der glückliche Fund getan, dann setzt das Können, setzt die **Arbeit des Dichters** ein. Was uns bei den Hörspielen, die uns zugehen, immer und immer wieder überrascht, ist

ihre Formlosigkeit. Es fehlt jegliche Komposition. Sie fallen auseinander. Sie sind völlig undramatisch gedacht und ausgeführt. Es fehlt jedes Moment der Spannung, der Steigerung, der Retardierung. Sie schildern Situationen statt Menschen. Sie bringen keine festumrissenen Persönlichkeiten. Die Figuren sind blass, sind keine Menschen mit Leidenschaften und Begierden, sind blosse Sprachrohre. Der Dialog ist nicht ein Schlag-auf-Schlag-sprechen, sondern ein endlos ausgewälztes, mühsam sich vorwärts schleppendes Gespräch.

Wenn wir aber Hörspiel und Hördrama einander gleichsetzen wollen, dann müssen wir vom Hörspiel, in dem, durch seine besondere Vermittlung bedingten Sinne, auch verlangen, was wir von einem Drama verlangen: eine uns interessierende Handlung, Menschen, die Träger eines Gedankens, vielleicht eines Schicksals sind. Und über dies hinaus eine Einheit der Handlung und eine einheitliche Entwicklung. Gegenüber dem Bühnenstücke hat ja das Hörspiel gewisse Vorteile, vielleicht gewisse Erleichterungen: Zeit und Raum sind ihm weniger beschränkt. Ein Gongschlag genügt, um sozusagen die Verwandlung der Bühne anzuzeigen. Die **Handlung** aber muss mit dem Blick auf das Endziel sich vorwärts bewegen und darf sich nicht in hundert Adern auflösen. Die Komposition darf nicht zerbröckeln. Ein Hörspiel ist kein Roman. Es darf auch nicht die Länge eines solchen haben. Und da tut sich für den Hörspieldichter eine weitere Schranke auf. Die Aufnahmefähigkeit des Hörers, dem wir nur den einen Eindruck, den des Wortes übermitteln können, ist viel beschränkter als die des Theaterbesuchers oder die des Lesers. Nach unseren Erfahrungen sollte ein Hörspiel die Dauer einer Stunde nicht wesentlich überschreiten.

Es ist begreiflich, dass eine Reihe Autoren, im Bestreben, dem Radio wertvolle Stoffe zuzuführen, nach den grossen **Werken der Weltliteratur** griff. Schliesslich ist der Film in seinen Anfängen auch diese Wege gegangen und geht sie zum Teil immer noch. Wie viele Romane und Novellen sind nicht verfilmt worden! Freilich ist für den Hörspieldichter das Problem weitaus schwieriger, da er viel weniger Darstellungsmittel besitzt, als der Film. Und was im Einzelfalle zu einem hocherfreulichen Ergebnis führte, kann bei der Ausdehnung auf alle möglichen Stoffe zu einer kleinen Katastrophe werden.

Berufene und Unberufene stürzten sich als Bearbeiter auf die bereits vorhandenen Werke der Literatur, suchten sie dem Radio

mundgerecht zu machen. Sicherlich könnte etwa Gotthelfs „Elsi, die seltsame Magd" oder eine von Conrad Ferdinand Meyers dramatischen Novellen in einer funkgerechten Bearbeitung von ausgezeichneter Wirkung sein. Aber fast wie eine Dramatisierungsseuche will es uns vorkommen, wenn uns im Laufe eines Winters ungefähr sämtliche Novellen Kellers und Meyers in Hörspielform angeboten werden, oder wenn man uns gar Funkbearbeitungen von „Quo vadis" und „Gösta Berling" vorlegt. Allein schon die Zusammenpressung der gewaltigen Stoff-Fülle dieser Romane in ein, in seiner zeitlichen Dauer beschränktes Hörspiel will uns als ein unmögliches Beginnen erscheinen.

Wie aber steht es mit den dramatischen Werken, mit der **Bühnenliteratur?** Lässt sich diese nicht mit wenig Mühe, vielleicht mit wenig Strichen für eine Radiosendung umarbeiten? Die Frage, die vielleicht von manchem Autor ohne weiteres bejaht werden möchte, muss vom Programmleiter einer Sendestation viel eher verneint werden. Sicherlich wird manches Stück eine solche Funkbearbeitung vertragen, wird aus manchem Bühnendrama ein ganz gutes **Sendespiel** gezimmert werden können. (Sendespiel nennt man das für den Radio bearbeitete Bühnenstück, zum Unterschied vom Hörspiel, das zum vornherein für den Rundspruch, also für die rein akustische Wiedergabe geschrieben wurde.) Besonders dann, wenn der Stoff dem Hörer so vertraut ist, dass er beim Abhören das Werk als Ganzes (auch in seinen sichtbaren Teilen) neu erlebt. Das Studio Basel hat in dieser Hinsicht kürzlich einen bemerkenswerten und in vielen Teilen sehr gelungenen Versuch mit einer funkischen Bearbeitung von Schillers „Wilhelm Tell" gemacht. Manches klassische Drama, das aus irgend welchen Gründen auf den Bühnen nicht mehr erscheint, könnte so seiner Vergessenheit etwas entrissen werden.

Wie aber, wenn ein Stück ganz zum Sehen bestimmt, wenn es ein richtiges Schau-Stück, ein Schau-Spiel ist? Dann wird es für den Hörspielautor wie auch für den Radioregisseur nur einen Standpunkt geben: Hände weg davon! Tragen wir nicht den Bühnenzauber in das Studio hinein, wo er in der strengen Geometrie der Räume, in der Sachlichkeit der technischen Anlagen erstirbt.

Am leichtesten sind die zahlreichen guten, keinerlei Anspruch auf hohe literarische Wertung machenden **Dialektstücke** für den Radio heranzuziehen. Sie arbeiten zum vorneherein mit einfachen

Mitteln, sind meist auf das Wort, auf den verschieden gefärbten Dialekt, auf die Klangnuance eingestellt. Auf alle Fälle finden die Darbietungen des Berner Heimatschutz-Theaters oder der baseldeutschen Bühne stets zahlreiche erfreute und begeisterte Hörer.

Durchgehen wir die Listen der von den deutschschweizerischen Studios durchgeführten dramatischen Sendungen, so fällt auf, dass das Sendespiel, also die Bearbeitung bereits vorhandener dramatischer Werke, das noch vor fünf bis sechs Jahren die Sendepläne fast vollständig beherrschte, erfreulicherweise immer mehr zugunsten des eigentlichen Hörspieles zurückgedrängt wurde.

Wie nun steht es mit dem **schweizerischen Hörspiel?** Dem Hörspiel, das von Schweizer Dichtern geschrieben ist, vielleicht schweizerische Stoffe behandelt. Eine eigentliche Hörspiel-Literatur gibt es bei uns noch kaum, und nur wenige Autoren haben ihr spezielles Bemühen dieser neuen literarischen Gattung gewidmet. Gut vertreten ist das Dialektstück, zumal in Bern und Basel, während Zürich und die Ost- und Innerschweiz weniger originelle Werke aufzuweisen haben.

Auf dem Gebiete des eigentlichen Hörspiels sind vielleicht die beiden Basler Paul Lang und Hermann Schneider am erfolgreichsten gewesen. Als ein typisches Beispiel eines radiogerechten, wirksamen Hörspiels möchte ich Paul Langs „Nordheld Andree" erwähnen, das alles in sich vereinigt, was man von einem guten Hörspiel verlangen darf: ein ausserordentliches Ereignis, ein menschlich ergreifendes Schicksal, eine straffe, vorwärtstreibende Handlung, eine schöne Dosierung der dramatischen und der mehr lyrisch-epischen Momente, eine geschlossene Komposition und einen Rahmen akustischer Beigaben, die sich organisch einfügen, das gesprochene Wort unterstützen und von starkem Stimmungsgehalte sind.

Dass aber sicher im schweizerischen Schrifttum noch andere Kräfte vorhanden sind, und dass auch auf dem Gebiete des Hörspieles überraschende Wendungen eintreten können, das beweist etwa das schöne Weihnachtsspiel von Robert Jakob Lang, der sich vordem kaum je als dramatischer Dichter versucht hatte.

Mit der Entwicklung der technischen Möglichkeiten des Rundspruches haben sich natürlich auch seine **Ausdrucksmöglichkeiten** erweitert. Dabei ist es begreiflich, dass das Hörspiel und die ihm verwandten Gattungen in der kurzen Zeit der Entwicklung, die der

Rundfunk erst hinter sich hat, seine vollendete Darstellungsform und die ihm eigene Gesetzlichkeit noch nicht gefunden hat. Jede neue Kunstform muss langsam zur Reife gedeihen können. Wohl sind zum Hörspiel das **Lehrspiel** mit bewusst instruktivem Charakter, **Hörfolgen** und **Hörbilder, Hörszenen** usw. getreten. Aber es ist durchaus möglich, dass sowohl die für Radio schaffenden Autoren wie auch die Funkregisseure noch nicht in alle Besonderheiten und Möglichkeiten funkischer Darbietung eingedrungen sind.

Anderseits ist vielleicht auch der Hörer noch zu wenig auf die Eigenart des **Hör-Erlebnisses** eingestellt. Gewohnt, dass ihm die Bühne und mehr noch der Film das Geschehen in farbigen Bildern breitester Ausmalung vor die Augen werfen, konnte ihm das Umstellen auf das Wort allein nicht leicht fallen, und so ist es begreiflich, dass ihn das Hörspiel oft noch ermüdet. Und so wird wohl der herrschende Kampf zwischen Hörspiel-Leiter und Hörer noch weiter dauern, der Kampf zwischen uns, die wir versuchen an das Ohr und das Herz des Hörers zu pochen und diesem Hörer, der jeden Augenblick geneigt ist, die Sendung auszuschalten.

Solange aber der Mensch zum eigentlichen Hör-Erlebnis noch nicht fähig sein wird, solange wird unser Wort, wird das Wort des Rundfunk-Autors in den Wind gesprochen sein.

Dr. Jakob Job,

Direktor und Programmleiter des Studio Zürich
des Schweizerischen Landessenders Beromünster.