Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 12

Artikel: Radio DRS als literarischer Mäzen
Autor: Valance, Marc / Schertenleib, Hansjörg
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932278

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: 10.01.2026

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

Thema Hörspiel

Marc Valance

Radio DRS als literarischer Mäzen

Jürg Ammann, Hermann Burger, Max Frisch, Thomas Hürlimann, Klaus Merz, René Regenass, Hansjörg Schertenleib, Margrit Schriber, Gerold Späth, Walter Vogt, Emil Zopfi – kaum ein Autor, der in den vergangenen fünf Jahren für Radio DRS nicht geschrieben hätte, sei es ein Hörspiel (oder mehrere), sei es ein Feature. Ergänzt werden müsste die Liste durch Autoren, wie Fredy Fretz, Peter Jost, Renata Münzel, die bisher nur durch das akustische Medium (und durch das Fernsehen) an die Öffentlichkeit getreten sind.

Bühne der neueren Schweizer Literatur

Die Abteilung Dramatik und Feature von Radio DRS, bis Ende 1985 noch selbständig und mit drei weitgehend autonomen Ressorts in den Studios Zürich, Bern und Basel produzierend, stellt für das zeitgenössische literarische Schaffen eine der wichtigen Bühnen dar. Einige Zahlen mögen dies belegen. 1983 traten innerhalb der vier Hörspieltermine von DRS 1 und DRS 2 43 Autoren mit Hörspielen und Features an die Öffentlichkeit. 1984 waren es 47. Verglichen mit Buch und Bühne traten sie vor ein zahlreiches Publikum. Über DRS 1 erreicht ein Stück bei den üblichen zwei Ausstrahlungen nämlich gut und gern 250000 Hörer. Dazu kommen oft Ausstrahlungen über ausländische Sender. DRS-2-Hörspiele haben ein beträchtlich kleineres Publikum. Sie erreichen rund 14000 Hörer. Schuld daran ist der Dienstagabend-Termin. In der neuesten Medienstudie der SRG weist er kaum Hörer aus. Dahinter steckt ein internationales Radioproblem: Die Abendsendungen der zweiten Programme werden in ganz Europa schlecht beachtet. Martin Bopp, Ressortleiter im Studio Basel, vermutet den Grund dafür bei der Konkurrenz durch Live-Veranstaltungen. Die kulturbeflissenen Hörer der zweiten Programme besuchen am Abend Konzerte, Theater, Kino usw.

Trotzdem: von 14000 Lesern oder Theaterbesuchern wagen in der Schweiz die meisten Autoren nicht einmal zu träumen. Für den Roman sind hier Auflagen von 3000 Exemplaren normal. Aufführungen von Bühnenstücken schweizerischer Autoren ziehen in keinem Fall so viele Besucher an. Lukas B. Suters «Spelterini hebt ab» brachte rund 1300 Zuschauer ins Theater am Neumarkt («Schrebers Garten», das erste Stück des Autors, war restlos ausverkauft und brachte 5200 Zuschauer). Als DRS-2-Hörspiel erreichte das Stück die oben erwähnten 14000 Hörer.

Das Hörspiel im Schatten des «Werks»

Zweifellos ist das Radio, und innerhalb des Radios das Hörspiel, ein sehr bedeutendes Medium bei der Verbreitung von Literatur, von literarischen Aussagen und Botschaften. Zur Bekanntheit eines Autors trägt es – und das scheint paradox – wenig bei. Das Hörspiel hat, historisch bedingt, noch den Anstrich, das «Image» des Institutionellen. Hörspiel-Hörer schalten den Hörspieltermin ein, ungeachtet des Autors oder des Stücks, das gesendet wird. Das Hörspiel als anonymer Programmbestandteil also? Es gilt weitherum (wiederum historisch bedingt) noch als «leichte Kost», als «blosse Unterhaltung» (und Unterhaltung gilt hierzulande als «Nicht-Kultur»), oder es steht im Ruf des Elitären, Experimentellen. Keine Gattung also, in der die gängige «ernste» Literatur sich ausdrücken könnte. Aber gerade das ist falsch. Ein grosser Teil der Hörspielproduktion schweizerischer Herkunft liegt *zwischen* den Polen «Unterhaltung» und Experiment, *zwischen* «Polizischt Wäckerli» und Günter Eich und deckt inhaltlich und thematisch jene Bereiche ab, die auch der Roman behandelt.

Vielleicht sind die Autoren (und ihre Verlage) mitschuldig an der Tatsache, dass das Hörspiel nicht gleichwertig und gleichberechtigt neben den an-

Andere Sendegefässe für Literatur

Das Hörspiel ist nicht das einzige Programmgefäss, in dem schweizerische Literatur zum Zug kommt. Innerhalb der Abteilung «Wort» ist die Sendung «Wir lesen vor» (DRS 2) hauptsächlich zeitgenössischen Schweizer Autoren gewidmet. Dazu kommen Beiträge zur Schweizer Literatur-Szene in «Passage 2» (DRS 2), Buchbesprechungen in «Reflexe» (DRS 2). Auch «Fortsetzung folgt» auf DRS 1 bringt gelegentlich Werke von zeitgenössischen Schweizer Autoren. Gespräche mit Autoren und Buchbesprechungen (Autoren stellen Autoren vor) sind sporadisch auch auf DRS 3 zu hören.

deren literarischen Gattungen steht. In mancher Bibliografie, in Klappentexten zum Beispiel, sind die Hörspiele eines Autors nicht oder nur pauschal erwähnt. Das Hörspiel hat auch für den Autor selber oft nur marginale Bedeutung, obwohl er in dieser Form keine weniger bedeutenden Aussagen macht.

Tatsächlich steht das Hörspiel wie die Erzählung im Schatten der grossen Form, des «Werks». Legitimation, Ansehen und Bedeutung geben der Roman, vielleicht das Bühnenstück. Dies ist eine Besonderheit des deutschen Sprachraums. Im angelsächsischen, aber auch im französischen kann sich ein Autor durchaus mit kleinen Formen profilieren.

Übereinstimmung von Aufwand und Ertrag

Radio DRS zahlt bei zweimaliger Ausstrahlung eines Hörspiels (sie ist zur Regel geworden), pro gesendete Minute ein Honorar von 46 Franken. Ist das Stück eine Auftragsarbeit von Radio DRS, so kommen zum Honorar noch rund 2000 Franken dazu. Ein Hörspiel bringt einem Autor etwa gleich viel ein wie ein Roman mit der erwähnten Auflage von 3000 Exemplaren. Anders als beim Roman stimmen hier Aufwand und Ertrag (investierte Arbeitszeit und Honorar) einigermassen überein. Routinierte Autoren sprechen von drei Wochen bis zwei Monaten reiner Produktionszeit für ein Hörspiel.

Von einem Honorarbudget von rund 800000 Franken zahlt Radio DRS rund 130000 Franken an Schweizer Autoren aus. Übernahmen von Hörspielen durch ausländische Sender, die regionalen und nationalen Radio-Preise und der internationale «Prix Italia» für Hörspiele und Features runden die finanziellen Möglichkeiten ab, welche die Hörspielproduktion den Autoren bietet.

Bei Radio DRS haben schweizerische Autoren vor ausländischen das Primat. Hans Jedlitschka, Ressortleiter im Studio Zürich, meinte, er ziehe das Stück eines Schweizers dem eines Ausländers vor, auch wenn es schwieriger zu realisieren sei. Auftragswerke würden immer produziert, auch wenn der Text mehrmals überarbeitet werden müsse. Dazu wäre Radio DRS vertraglich nicht verpflichtet. Die Abteilung Dramatik sieht sich gegenüber den Schweizer Autoren in einer Mäzenenrolle und füllt sie auch aus. Dabei versteht sie ihr Mäzenatentum nicht bloss als eine wirtschaftliche Unterstützung der Autoren, sondern auch als ein Angebot von Kommunikation und Kooperation (s. dazu «Entstehung und Programmation von Hörspielen, ZOOM 20, 21/84).

Finanzrahmen weiterhin zugesichert

Ende 1985 verliert die Abteilung Dramatik und Feature ihre Selbständigkeit und wird als Ressort in die Abteilung Wort eingegliedert. De jure, meint Martin Bopp (er wird ab 1986 die Leitung des Ressorts von Hans Hausmann übernehmen), gehe der Dramatik die Finanzhoheit verloren. De facto ändere sich aber nicht viel: Der Finanzrahmen sei weiterhin zugesichert, ebenso die Termine. Auch die Autonomie der Studios Zürich, Bern, Basel werde nicht angetastet.
Das Ressort Dramatik hat ab 1986 keinen Zugang mehr zur Primärgruppe der Programmdirektion. Seine Interessen werden dort in Zukunft durch den Abteilungsleiter «Wort» vertreten. Der bisherige Abteilungsleiter «Wort», Hans Cantieni, tritt auf Ende 1985 altershalber zurück. Sein Nachfolger wird gesucht. Für die Dramatik wird einiges davon abhängen, wie er sich zum Hörspiel stellt. Martin Bopp sieht keine Probleme. Programmdirektion und Programm-Kommission stünden voll und ganz hinter dem Hörspiel. Kein Zweifel, dass die Dramatik ihre mäzenatische Funktion weiterhin ausüben könne.

Erlernen eines Handwerks

In den sechziger Jahren führte die Abteilung Autorenseminare für das mediengerechte Schreiben durch. Heute übernehmen die Regisseure die Rolle des medienkundigen Beraters und Bearbeiters. Die Konfrontation des Autors mit den Gesetzen des anderen, fremden Mediums (auch erfahrene Prosaschreiber müssen ihre Hörspieltexte gelegentlich vollständig umarbeiten), löst häufig Lernprozesse aus, die sich später auch in der Produktion von Prosawerken niederschlagen. Auch bei der technischen Realisierung ihres Hörspiels im Studio sind viele Autoren dabei. In diesem Fall spricht der Regisseur seine Inszenierungsabsichten vorher mit dem Autor durch. Nach Möglichkeit wird auch die Besetzung der Rollen besprochen. Während der Aufnahmen selber hat der Autor kaum mehr Möglichkeiten einzugreifen – das technische Medium Radio ist an terminliche und räumliche Planungen und Vorgaben gebunden, in rund zehn Arbeitstagen muss ein Hörspiel in der Regel produziert sein. Wichtig sei die Anwesenheit des Autors im Studio, damit er sich über das technisch und klanglich Machbare ins Bild setzen könne. Heilsam sei es auch für manchen Autor zu erleben, meint Martin Bopp, wie der literarische Ewigkeitsanspruch relativiert werde. Da unterbricht sich während der Probe oder gar der ersten Aufnahme ein Schauspieler und meint, so könne er den Satz da nicht sprechen, und schlägt eine bessere Formulierung vor. Literatur, Sprache, Text als Material, das geformt und verän-

dert werden kann – der Autor muss fähig sein, sein Werk auch aus der Hand zu geben.

Zwei Gespräche mit Hansjörg Schertenleib und Margrit Schriber mögen verdeutlichen, was für eine Bedeutung dem Hörspiel als literarischer Form und dem Radio als Auftraggeber und Realisierungspartner zukommen kann.

Das Hörspiel als Spielfläche

Wie bist Du, Hansjörg Schertenleib, überhaupt auf die Idee gekommen, Hörspiele zu schreiben?

Ganz ehrlich gesagt, war der eigentliche Auslöser das Geld. Dann hat mich aber die literarische Form angefangen zu interessieren. Ich las einen Haufen Literatur über Hörspiele, die Dramaturgie von Hörspielen und so weiter. Und so entstand der hauptsächliche Grund: das Hörspiel als Spielfläche, als Ebene, auf der Du Dinge ausprobieren kannst, die man in einem geschriebenen und gedruckten Text nie realisieren kann.

Ist es nicht auch eine ganz andere Art, die Geschichte zu imaginieren?

Bei mir ist es immer so, dass bei einem Prosatext, einer Erzählung, während des Schreibens in meinem Kopf ein Film abläuft. Ich male mir die Szenen genauestens aus. Beim Hörspiel imaginiere ich eine Art weissen Raum. Ich stelle mir einen weissen Raum vor, in den Stimmen hineinkommen. Mehr nicht. Ich sehe keinen Film. Die Vorstellung beschränkt sich auf die Sprache und auf das Gehör. Das löst dann natürlich auch wieder Bilder aus, aber erst nachdem man den Text gehört hat.

Also ein weisser Raum, den Du mit Stimmen und Aussagen füllst, und dann fängt er auch sonst an, sich zu möblieren?

Genau, dann wird's ein Film. Im Kopf des Hörers, aber erst dann.

Dann gehst Du also nicht von Schauplätzen aus?

Nein, von der Sprache. Ich verstehe das Hörspiel nicht als Theater für Blinde, sondern als ein Hör-Erlebnis. Natürlich kannst Du mit Ambiance einen Raum schaffen, Du kannst jedem hintersten Hörer klarmachen, dass die Figuren jetzt an einem Fussballmatch auf einer Bank sitzen und eine Bratwurst essen. Aber das interessiert mich nicht; wichtig ist, was die miteinander reden auf der Bank.

Also sind Hörspiele für Dich sehr inhalts- und aussagebezogen?

Das tönt mir jetzt ein bisschen zu sehr nach Moral und – eben – Aussage. Du kannst natürlich auch mit Sprache Bilder auslösen und Ambiance schaffen.

Wie waren denn nun die Entstehungsphasen Deines zweiten Hörspiels?

Das erste war eine Adaption eines Prosa-Textes und ging entsprechend in die Hose. Die Geschichte von Wondra habe ich dann zwei Jahre lang im Kopf herumgetragen. Ich machte eine Unzahl von Versuchen, jede Menge Drehbücher und Szenenabläufe, bis endlich die endgültige Fassung stand.

Am Schreibtisch, noch nicht im Kontakt mit dem Radio?

Nein, das könnte ich auch nicht. Ich könnte es kaum ertragen, dass mir Leute dreinreden; das gilt auch für meine Bücher. Ich

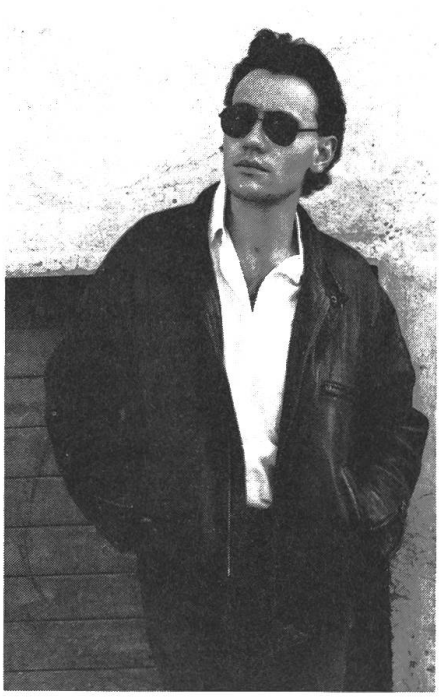

Bild: Ella Keusch

Hansjörg Schertenleib

komme mit einem mehr oder weniger fertigen Text, nicht mit einem Zettelkasten, den man dann mit jemandem zusammenbaut.

Du hast das Hörspiel also fixfertig geschrieben. Hast du es ausgeführt bis auf die Ebene des Geräuschs?

Ja, da habe ich Zugeständnisse gemacht. Ich glaube, man sollte sich das Geräusch gar nicht bis ins Detail überlegen, denn das geht über den Text hinaus. Ich hätte mich besser noch exakter auf den Text beschränkt, als darüber hinaus Regieanweisungen zu geben. Das sind letztlich Dinge, die mich von den wirklichen Problemen ablenken, die der Text hat. *Was* die Figuren reden, ist wichtig, nicht *wie* sie reden.

Und dann bist Du mit dem Manuskript zum Radio gegangen?

Nein, ich hatte ein Exposé geschrieben und mich dann mit dem Regisseur in Verbindung gesetzt. Ich arbeite nur noch so, auch bei den Büchern. Ich

schreibe nicht mehr ins Blaue hinaus; ich könnte mir das auch gar nicht leisten. Beim Radio ist es dann noch ein finanzielles Problem. Wenn's ein Auftrag ist, ist das Honorar höher. Ich brauche die Sicherheit, dass die Leute an meiner Sache wirklich interessiert sind. Ich hatte also eine feste Zusage und bin dann mit dem fertigen Text zum Radio gegangen und habe mit dem Regisseur Walter Baumgartner die Sache besprochen. Wir haben kaum etwas geändert.

Was habt ihr besprochen? Fragen der Interpretation des Textes?

Nein, Dramaturgisches, Technisches. Da stimmt etwas nicht. Dort geht etwas nicht, ist etwas nicht möglich. Die Figur muss da anders sein usw. Wenn er mir das plausibel machen konnte, stieg ich selbstverständlich darauf ein. Bei anderen Stellen konnte ich ihn überzeugen, dass sie eben doch stimmen.

Du triffst als Autor, als Schreiber, also auf den Medienmann, den Radiomann, der das Medium, das Organisieren des akustischen Raums beherrscht. Hat Dir dieses Zusammentreffen etwas gebracht, hat es Aha-Erlebnisse ausgelöst?

Voraussetzung, dass dieses Zusammentreffen ein gutes Erlebnis wird, muss sein, dass der Radioschaffende nicht glaubt, dass er auch besser schreiben könnte. Das wäre fatal. Er muss davon ausgehen, dass der Autor bessere Texte machen kann, dass aber der Regisseur mehr weiss über die technischen Dinge. Und das war so bei Walter Baumgartner. Er hat mir nicht in das Technische des Schreibens hineingeredet, aber er hat mir gesagt, dass gewisse Dinge nicht gehen, zum Beispiel eine monologisierende Figur, die aus dem Raum geht. Und genau diese Dinge muss ich ja lernen, muss ich als Autor wissen. Aber auch anderes, Dramaturgisches, das ich für das andere Schreiben sehr gut brauchen kann, zum Beispiel Schnitttechniken. Film- oder auch Hörspielschnitt-Techniken kann man auch in einem Prosatext sehr gut verwenden.

Hast Du bei der technischen Realisierung Deiner Hörspiele Einfluss gehabt?

Ich war dabei, aber es war schwierig. Ich hatte mir meine Funktion, meine Stellung zu wenig überlegt, bevor ich den Wunsch äusserte, dabei zu sein. Ich war dann ein beinahe unbeteiligter Zuschauer, und das war schwierig. Ich war nicht mit allen Regieanweisungen einverstanden, das ist klar, aber ich wollte auch nicht dreinreden, weil er ja der Regisseur war. Man müsste ganz ausserhalb stehen können, ausserhalb des eigenen Textes. Man müsste sagen können, da ist der Text, machen Sie damit, was Sie für richtig halten. Es war schwierig, aber es war eine gute, wichtige Erfahrung.

An der Regie warst Du also in keiner Form beteiligt?

Nein, das möchte ich auch nicht, das würde ich falsch finden. Da müsste ich sagen, ich mache die Regie von A bis Z. Das wiederum würde mich sehr reizen.

Glaubst Du, dass das Radio dafür Hand bieten würde, dass Du als Autor selber inszenieren kannst?

Das halte ich durchaus für möglich. Ich bin sicher, dass das Radio mit sich reden liesse. Ich mache meinen Text, er macht seine Regie: Dies scheint mir eine gute Lösung. Das ist auch eine Form, einander ernst zu nehmen.

Hat es Dir den Zugang zum Radio erleichtert, dass Du vorher schon Bücher publiziert hattest?

Ja, zweifellos. Es ist doch für die Leute auch wichtig, dass sie wissen, der hat schon etwas gemacht, und der wird weitermachen. Sonst setzen sie ein Projekt in den Sand, und nachher schreibt der keine Zeile mehr. Unterdessen ist es so, dass mich das Radio anfragt, ob ich nicht wieder einmal ein Hörspiel schreiben wolle.

Was war für Dich nun der Gewinn für Deine schriftstellerische Arbeit aus dem Kontakt mit dem Medium Radio?

Ich habe eine andere Art des Erzählens gelernt, nein, noch nicht gelernt, ich beherrsche sie noch nicht, aber ich bin am Lernen. Das Buch ist eben doch ein einsames Medium. Das Hörspiel ist irgendwie sinnlicher. Man kann es hören, sozusagen anfassen. Das Hörspielschreiben hat bei mir das recht elitäre Denken über Schreiben und Lesen etwas aufgelöst. Mit dem Hörspiel kann man Schritte in Richtung Triviales[1] machen, die der Literatur nur guttun würden. Das Hörspiel ist eine Probebühne, nicht im negativen Sinn, im Gegenteil. Aber weil die Lite-

[1] Dem Interview war ein Gespräch über die Verwendung von Formen und Gattungen der Trivialliteratur vorausgegangen. Schertenleib möchte die strenge Trennung von «ernsthafter» und «trivialer» Literatur, wie sie im deutschen Sprachraum üblich ist, durchbrechen, die Literatur von dem Etikett der «hohen Kunst», der sakrosankten Kultur befreien und einem breiteren Publikum, vor allem aber jungen Lesern zugänglich machen.

raturkritik das Hörspiel gar nicht zur Kenntnis nimmt, getraut man sich eher, hier etwas auszuprobieren. Wenn es verrissen wird, wird es auf der Medienseite verrissen, nicht auf der hehren Kulturseite. Das ist ein Unterschied, so traurig das ist.

Hansjörg Schertenleib, 1957 in Zürich geboren, Lehre als Schriftsetzer. Seit 1981 freier Autor, lebt in Lenzburg. Veröffentlichte Gedichte, Erzählungen, einen Roman und zuletzt fünf Erzählungen unter dem Titel «Die Prozession der Männer».
Sein zweites Hörspiel «In meinem Kopf schreit einer» wurde in ZOOM 11/84 besprochen.

Faszination der szenischen Form

Das Wirtschaftliche, sagt Margrit Schriber, sei für sie nie der Grund gewesen, warum sie Hörspiele (bisher insgesamt drei) geschrieben habe. Natürlich sei die wirtschaftliche Seite für den Autor interessant, vor allem, wenn man das Verhältnis von Aufwand zu Ertrag anschaue. Doch es sei für sie die «angenehme Beigabe» zum Hörspielschreiben. Primär müsse aber der Wunsch und der Wille dasein, ein Hörspiel zu schreiben, weil es jetzt «einfach Zeit» sei dafür, weil man jetzt einfach wieder einmal einen dramatischen Text machen müsse. Im Vordergrund stehe für sie die Arbeit selber, der Arbeitsprozess.

Eine Dimension sei beim Hörspiel anders als bei einem Prosatext: die Beschreibung der Person, ihr Aussehen, ihre Kleidung, ihre Art, sich zu bewegen; aber auch die Atmosphäre zwischen den Personen oder eines Ortes, das müsse alles in den Dialog verlegt werden, in die Rede der Figuren hinein. Das sei das grundlegend andere beim Hörspielschreiben. Es stelle einen anderen Zugang dar zu einem Stoff.

Margrit Schriber schreibt Hörspiele sehr bewusst, handwerklich. Sie denke immer daran, dass sie für das Ohr schreibe, und wähle ihre Stoffe entsprechend. Dabei geht sie aber von präzisen und realen Bildern aus, von konkreten Vorstellungen von Personen und Schauplätzen und von einer bestimmten Atmosphäre. Sie hält den Stoff ihres Stücks zuerst in einer Erzählung fest, einer Art von Treatment, und überträgt sie dann in die akustische Form. «Ich muss den Menschen (die Figur) sehen, ich muss ihn sich bewegen sehen, auch wenn das im Hörspiel dann nicht herauskommt. Ich muss mehr wissen über ihn, als ich nachher im Hörspiel zeigen kann.» Was Margrit Schriber beim Hörspielschreiben fasziniert, ist die unterschiedliche Behandlung von innerem Dialog und von Rede einer Figur. Im Roman, meint sie, leihe der Autor der Figur seine perfekte Sprache, und zwar gleichermassen im inneren Dialog wie in der Rede. Auf diese Weise schiebe sich der Autor gewissermassen zwischen die Figur und deren Sprache. Beim Hörspiel sei die Sprache enger an die Figur gebunden. Das sei eine neue Ebene. Man müsse den inneren Dialog und die Rede differenzieren: bruchstückhaft, unfertig, vorläufig, assoziierend der innere Dialog; ausgeführt und konzis die Rede.

Margrit Schribers Hörspiele sind als Aufträge von Radio DRS entstanden. Nachdem man im Studio Zürich eine ihrer Erzählungen dramatisiert hatte, fragte man sie an, ob sie für das akustische Medium schreiben würde. Sie bereitete sich auf das Hörspielschreiben vor, indem sie Hörspiele las, und produzierte deshalb nie Texte «am

Margrit Schriber

Medium vorbei». Lediglich bei Geräusch, sagt sie, habe sie sich am Anfang feinere Möglichkeiten vorgestellt, Dinge, die sich dann technisch einfach nicht machen liessen. Sie bringe deshalb beim Geräusch jetzt eher allgemeine Vorstellungen ein, schreibe zum Beispiel vor, wo sie überhaupt keines wolle. Die Ausführung überlasse sie den Radioleuten, die ja Fachleute seien.

Margrit Schribers Texte erleben alle mindestens 12 Fassungen. Einwände, Korrekturen, Änderungsvorschläge des Regisseurs überlegt sie sorgfältig und arbeitet sie dann in ihren Text ein. Am Ende stehen komplexe Gebilde, in denen ohne Konsequenzen für das Ganze keine Änderungen mehr vorgenommen werden können. Ein Hörspieltext müsse korrekt geschrieben sein, die Figuren müssten stimmen, der Inhalt müsse Bedeutung haben. Das sei Sache des Autors. Bei den Sätzen, den Formulierungen wolle sie das letzte Wort haben. Bei der Realisierung hätten jedoch die Radioleute die Führung, da wolle sie sich nicht einmischen. Margrit Schriber bezeichnet es als faszinierend zu

sehen, wie der Text, den sie imaginiert hat, realisiert wird, Gestalt annimmt. Positiv sei das Erlebnis der gemeinsamen Arbeit am gemeinsamen Produkt. Die Ernsthaftigkeit, mit der sich die Schauspieler ihres Textes annähmen, hinterlasse ihr inmmer einen tiefen Eindruck.

Romane und Hörspiele schreiben sind für Margrit Schriber getrennte Dinge. Mit den sprachlichen Möglichkeiten, die sie sich mit dem Roman angeeignet hat, gestaltet sie das Hörspiel. Aber hier hören die Gemeinsamkeiten auf. Das Hörspielschreiben (Margrit Schriber fasst das Hörspiel als dramatische Form auf) wirke nicht zurück auf den Roman. Die beiden Formen stehen für sie nebeneinander. Schön sei jedoch, dass das Radio die Möglichkeit biete, szenische Texte zu realisieren. Für die Bühne zu schreiben, sei ein viel grösseres Risiko – wird man angenommen oder nicht? Der Zugang zum Radio sei einfacher, direkter als zum Theater. ■

Margrit Schriber wurde 1939 in Luzern geboren. Die Stationen ihres Lebenslaufs – Bankangestellte, Werbegrafikerin, Fotomodell – sind zufällig, Umwege auf dem von Anfang an gesetzten Ziel, Schriftstellerin zu werden. 1976 erschien ihr erster Roman «Aussicht gerahmt». Es folgten Erzählungen «Ausser Saison» und «Luftwurzeln» und die Romane «Kartenhaus», «Vogel flieg» und 1984 «Muschelgarten». Margrit Schriber verfasste vier Hörspiele, «Ein Platz am Seitenpodest», «An einem solchen Tag», «Tamburinschlag», «Entschuldige», die in der Schweiz, in Österreich und in Italien ausgestrahlt wurden.

Radio-kritisch

Robert Richter

Spiele um Macht

«Autoritäte»,
sieben Hörspielszenen
von Peter Weingartner,
Radio DRS 1, Sonntag,
30. Juni, 14 Uhr,
und Freitag, 5. Juli, 20 Uhr.

Nicht primär auf der inhaltlichen Ebene, sondern vor allem durch die dramaturgische Komposition thematisiert Peter Weingartner in seinem vierten Hörspiel für Radio DRS das Hierarchieprinzip unserer Gesellschaft auf ironische Weise. In sieben voneinander unabhängigen Szenen treffen jeweils zwei Männer aufeinander. Es sind alltägliche Menschen, vorgeformt durch ihre gesellschaftliche Position/Funktion: Arbeiter und Vorarbeiter, Hausmann und Ehemann oder Aufseher und Besucher eines Museums. Vorgegeben sind damit Hierarchien. Interessiert hat Peter Weingartner die Art, miteinander zu sprechen, die Formen, die ein Gespräch annehmen kann, die innere Dramaturgie, die Strategie.

Zu seinem früheren Hörspiel «Betonhoger» schrieb Peter Weingartner: «Was mich aber im Grunde mehr interessiert als die äussere Handlung, ist die Sprachlosigkeit, die Unfähigkeit, sich zu artikulieren auf der einen Seite und die gekonnte, sachliche Art zu argumentieren auf der anderen Seite, die auch vielen Sprachlosen grossen Eindruck macht.» Differenzierung sprachlichen Ausdrucks als Widerspiegelung von Charakter und gesellschaftlichem Hintergrund, wie auch Sprache als Instrument, sich und seine Anliegen durchzusetzen, haben Peter Weingartner in all seinen Arbeiten beschäftigt.

In «Betonhoger» als Lehrstück aus dem demokratischen Alltag ging es um einen mit ungleichen Mitteln geführten politischen Kampf. Was wie eine offene, ehrlich demokratische Auseinandersetzung um den Bau einer Erschliessungsstrasse aussah, entpuppte sich als gute Inszenierung im Interesse einiger mit der Baubranche liierter Bürger und Gemeinderäte. Politische Realität entpuppte sich in «Betonhoger» als ein Spiel der Strategien. Auf der einen Seite die sogenannten Vertreter des Volkes mit wirtschaftlichen Interessen im Hintergrund und guten Fähigkeiten im Umgang mit der Sprache und den politischen Reglementen. Auf der anderen Seite eine heterogene Gruppe von Bürgern als Unterlegene.

Die Form der Sprache, der Charakter des sprachlichen Ausdrucks spielt auch in Weingartners erstem Hörspiel «Wunderbari Wäg» eine zentrale Rolle. Die Geschichte um den unbequemen Lehrer Kurt Amrein (Peter Weingartner arbeitet hauptberuflich als Lehrer im Kanton Luzern) ist eingebettet in ein Gebilde aus verschiedenen sprachlichen Formen als Abbilder einer schizophrenen Gesellschaft. Wohlwollend blumige Worte in der Öffentlichkeit und intrigierend bösartige Worte in privaten Gesprächen verunmöglichen eine ehrliche und allenfalls konstruktive Auseinandersetzung zwischen den Ansichten Kurt Amreins und den Erwartungen, die von der Dorfge-