

VON DER ›HÖRBÜHNE‹ ZUM HYBRIDMEDIUM. THEATER UND HÖRFUNK

PETER SEIBERT

I.

»Es darf nicht geduldet werden, dass es sich die Bühnenwerke in den Polstern des Rundfunks bequem machen, wogegen das Hörspiel als das legitime Kind vor der Tür warten muss, bis es dann und wann vorgelassen wird« (Prager: 33).

Wenn eine solch vehemente Polemik gegen eine Verbindung von »Bühnenwerken« und Radio wiederholt auftritt, ist es nicht mehr verwunderlich, dass eine systematische oder historisch angelegte Untersuchung jener Hörfunkformate, bei denen Theater als Referenzmedium konstitutiv ist, weitgehend ein Forschungsdesiderat geblieben ist. Wie sehr man auf Seiten der Forschung eher auf Abwehr bedacht war als auf Thematisierung des breiten Spektrums medialer Interferenzen, die über eine Adaption von Bühnentexten weit hinausgehen, verdeutlicht auch die Position des Medienwissenschaftlers Friedrich Knilli, der selbst im »literarischen Hörspiel« noch Elemente des bühnentheatralen Codes ausmacht, aber nicht, um diese als Forschungsgegenstand zu begreifen, sondern sie zu verwerfen: »Das literarische Hörspiel ist heute«, so Knilli 1970,

»als Modell erschöpft. Doch die Theaterhasen bauen wie anno 1924 ihre naturalistischen Hör- und Radiobühnen mit akustischen Kulissen, Hintergrundgeräuschen, Keysound und hetzen ihre Hörspieler oder deren Ton-Double über kostspielige Steinpflaster, Holzplanken, Sand- und Kieswege, teure Geräuschstiegen oder lassen sie recht oft groteske Quietschüren öffnen und schließen« (44).

Sicherlich waren, als Knilli sein Plädoyer für eine von theatralen Spuren »gereinigte« Radiokunst vortrug, jene Forschungsparadigmen noch nicht ausformuliert, die Medien nicht mehr als Monomedien entwarfen, sondern Medienwechsel, Medientransformationen, Intermedialität, Multimedialität und mediale Hybridisierungen fokussierten. Aber auch die Karriere dieser Paradigmen in den achtziger und neunziger Jahren änderte wenig daran, dass die Beziehungen von Hörfunk und Theater, verglichen beispielsweise mit dem Komplex des Theaterfilms oder der fernsehmедialen Theateradaptionen, in der Forschung eher randständig blieben.

Umso nennenswerter sind die vereinzeltten Arbeiten, in denen – auch wenn sie weder theaterwissenschaftlich zentriert, noch in einer Forschungskontinuität zu verorten sind – beide Medien in einer Weise in Beziehung gesetzt werden, dass die qualitative und quantitative Bedeutung beider Medien für einander wenigstens punktuell aufscheinen konnte. Diese Bedeutung wurde für die Weimarer Republik aus programmgeschichtlicher Perspektive von Susanne Großmann-Vendrey in

ihrem Beitrag zum radiogeschichtlichen Standardwerk *Programmggeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik* wenigstens markiert, in dem Aufsatz von Theresia Wittenbrink »Rundfunk und literarische Tradition« in derselben von Joachim-Felix Leonhard 1997 herausgegebenen Publikation schon deutlicher konturiert.

Eine zweite Arbeit, eine aufschlussreiche Fallstudie, ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, die, wenn sie sich auch nicht auf das Verhältnis von Theater und Rundfunk konzentriert, sondern das eines Autors zum Radio insgesamt diskutiert, dabei aber wesentliche intermediale Aspekte erfasst und vor allem Ansätze zu deren Systematisierung bietet: Michael Schaudigs medienhistorische Untersuchung »Des Meisters Werk und Stimme: Gerhart Hauptmann im zeitgenössischen Radio. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des deutschen Hörfunks«.¹

II.

Radiosendungen, die sich auf das Theater (einschließlich seiner Texte) als Referenzmedium beziehen, wurden *prima vista* nicht nur von der Forschung wenig Kredit eingeräumt. In den Medien selbst sah man diese Referenz von Anfang an kritisch – kritisch auf Seiten des Hörfunks, kritisch auf Seiten des Theaters. Das Theater fürchtete im ersten Rundfunkjahrzehnt wie schon beim Film und wie später noch einmal beim Fernsehen die Konkurrenz; die Vertreter des Hörfunks werteten die »Theatersendung« – ob funkeigene Adaption oder Übertragung – ebenfalls nicht als den Königsweg zu einer genuinen radiophonen Kunst und damit zu der angestrebten kulturellen Nobilitierung des jungen Massenmediums. Bekannt sind auch die Äußerungen Bertolt Brechts (128), dass der Hörfunk in seiner ersten Phase nur als »Stellvertreter« fungiert habe, als »Stellvertreter der Oper, des Konzerts, der Vorträge« – als Stellvertreter eben auch des Theaters. Nicht nur für Brecht, auf dessen Position noch einmal differenzierter einzugehen sein wird und dem selbst an einer Veröffentlichung und/oder Bearbeitung seiner Stücke durch den Funk sehr gelegen war, standen Theatersendungen im Rundfunk gegen die Entfaltung des Hörspiels als Inbegriff einer »arteigenen« (!) oder »originären« Hörfunkkunst. Am Ende der 1920er Jahre warnte z.B. der frühe Hörspieltheoretiker M. Felix Mendelsohn vor einem Verdrängungswettbewerb der jungen Hörspielkunst durch die »funktischen« Theateradaptionen: »Es ist in der letzten Zeit an allen deutschen Sendern sehr still um das Hörspiel geworden, das in Gefahr ist, von den Bühnenstücken völlig verdrängt zu werden, die ursprünglich *neben* arteigenen Hörspielen ihren Platz haben sollten« (zit. nach Krug: 36). Von Alfred Döblin, um auf der Seite jener Autoren zu bleiben, die sich auf den Hörfunk als wichtiges literarisches Medium einließen, war 1929 auf der Kasseler Arbeitstagung »Dichtung und Rundfunk« das apodiktische Urteil zu hören:

»Man kann keine [...] Dramen im Rundfunk aufführen. Ich halte alle Behauptungen, die etwas anderes besagen, für irrig, und ich habe mich durch viele Rundfunkaufführungen von dieser Tatsache überzeugt. [...] Was der Rundfunk an Theaterspielen sendet, sind Reproduktionen von der Art des Schwarzweißdrucks, der von einem farbigen Bild genommen ist« (Döblin: 235).

1 Vgl. auch Schaudig 1992. Kleinere Arbeiten finden sich auch zu dramatischen Texten anderer Autoren, z.B. Helmensdörfer.

Der Intendant der Berliner Funk-Stunde, Hans Flesch, von dem das erste gesendete deutsche Hörspiel, *ZAUBEREI AUF DEM SENDER*, stammte, bemühte 1931 ein ähnliches Bild, um die theoretische und praktische Unvereinbarkeit von Hörspiel und Theaterstück zu postulieren, als er davon sprach, dass ein »gefunktetes Theaterstück« nur ein »Torso« (74) sei. An Positionen der Kasseler Tagung erinnernd wiederholte in den dreißiger Jahren Rudolf Arnheim unter dem Titel »Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper« die These vom ästhetisch Defizitären solcher Sendungen, defizitär gegenüber Theater und Rundfunk gleichermaßen:

»Verdammenswert und des Rundfunks unwürdig [...] sind Übertragungen aus Opern, Theatern [...]. Jedem Kunstwerk, auch dem bescheidensten noch, tut man bitter Unrecht, wenn man aus dem optisch-akustischen Ganzen das Hörbare roh herausreißt und allein präsentiert« (Arnheim: 90).

Dass die wertende Unterscheidung zwischen Hörspiel und medialer Theatertransformation lange nachwirkte, demonstriert noch die erste Geschichte des deutschen Hörspiels (1963) von dem in praktischer Hörspielarbeit erfahrenen Ernst Schwitzke, der einen Zusammenhang zwischen »Funkbearbeitungen klassischer und moderner Dramen« und den »Anfängen des Hörspiels« (56, Anm. 15) nicht erkennen wollte.

III.

Diese Abwertung der funkmedialen Umsetzung von Theater zugunsten des Hörspiels geschah von Positionen aus, die wenig später bei den Debatten um Theateradaptionen im Fernsehen noch einmal virulent werden sollten.² In beiden Medien entwickelte sich aber, unbeeindruckt von diesen Debatten, zumindest auf der quantitativen Ebene eine intensive intermediale Beziehung, zehrte das stoffhungrige Radio (ebenso wie später das Fernsehen) vom Theater und von Stücken, die nicht für das Radio, sondern primär für die Bühne geschrieben waren. Dazu nur ein paar Beispiele: Nach Kurt Pinthus (53-65) wurde im Berliner Rundfunk schon im Monat nach Aufnahme des Sendebetriebs mit der regelmäßigen Ausstrahlung von – zunächst – Dramenfragmenten begonnen. 1926/27 brachte dieselbe Anstalt bereits einen Zyklus *Das deutsche Drama aus zwei Jahrhunderten* (Pinthus: 58). In einer der jüngsten Hörspielgeschichten spricht Hans-Jürgen Krug davon, dass die Adaptionen schon früh einen festen »und manchmal sogar zwei- bis dreistündige[n] Programmanteil« ausmachten: »Bereits 1926 wurden rund 600 Werke von 280 Dramatikern« (Krug: 16f) gesendet. Von den 1932 ausgestrahlten 854 »dramatischen Sendespielen« – so Hans Flesch (72) – waren 321 adaptierte Theaterstücke. »Die meisten Sender boten schon wenige Wochen oder Monate nach ihrer Eröffnung die vollständige oder auf die Länge einer Stunde gekürzte Wiedergabe eines Theaterstücks«, resümiert Theresia Wittenbrink (1040) die Rundfunk-Präsenz von Theaterstücken in den ersten Radiojahren. Rainer Strzolkas Chronologie einer Hörspielgeschichte der Weimarer Republik unterstützt nicht nur diese Aussage, was die Häufigkeit der audiophonen Inszenierungen von Theaterstücken anbelangt (Strzolkas: 20-38), sie weitet sie auch aus auf die gesamte Weimarer Zeit. Der Programm-

2 Nur dass in diesen Debatten die ›Bekunungsstrategien‹ des jüngeren TV-Mediums über die Definition des Fernsehspiels als der medienspezifischen Kunstgattung laufen sollten.

anteil solcher Sendungen hatte Mitte der zwanziger Jahre dazu geführt, dass die Zeitschrift »Der deutsche Rundfunk« die Rubrik »Schauspiel und Oper im Berliner Sender« einrichtete. Lapidar konnte Leopold Jessner (1965) schließlich feststellen: »man braucht nicht mehr ins Theater zu gehen, um heute ›Egmont‹, ›Don Carlos‹ und die zeitgenössische Literatur zu hören«, da »der Funk sich des Theaterstücks bemächtigt hat«.³

IV.

Von Beginn an griff der Rundfunk, indem er sich der Theatertradition und des Bühnenrepertoires bediente, notwendigerweise auch in eben dieses Repertoire und diese Tradition ein. Die implizite Auswahl und implizite Wertung, die er durch seine Adaptionenpraxis vornahm, bezog sich zunächst auf die Dramatik. Damit fungierte er als wichtige Dramenagentur. Von Forschungsinteresse müsste sein, ob und wann das Radio eine Selektion bis hin zur Kanonisierung von dramatischer Literatur und theatraler Repertoirebildung primär nachvollzog, d.h. eine als Bildungsgut anerkannte Dramatik bloß affirmierte und an ein sozial heterogeneres und diversifiziertes (Hörfunk) Publikum vermittelte. Dass mit der Übernahme einer FAUST-Inszenierung aus dem Hamburger Schauspielhaus (November 1924) die radiophonen Theaterübertragungen begannen (der Sendebetrieb beim ARD-Fernsehen und dem ZDF wurde bekanntlich ebenfalls mit FAUST I bzw. dem »Vorspiel auf dem Theater« aufgenommen), ist sicherlich ebenso aufschlussreich für die Ausrichtung des Mediums auf das klassische Theaterrepertoire wie die Tatsache, dass mit einer FAUST-Adaption die Hörspiel-Geschichte des NS-Rundfunks endete. Als weitere »Theaterklassiker« wurden allein 1924 u.a. gesendet: Goethes LAUNE DES VERLIEBTEN (Hamburg); Hofmannsthals DER TOD DES TIZIAN (Hamburg); Goethes EG-MONT (Frankfurt); Kleists DER ZERBROCHENE KRUG (München); Ibsens PEER GYNT (Leipzig); Shakespeares EIN SOMMERNACHTSTRAUM (Leipzig); Hebbels DIE NIBELUNGEN; Hauptmanns HANNELES HIMMELFAHRT. Auf FAUST I/II folgte 1925 als weiteres klassisches Stück WALLENSTEINS LAGER in der Bearbeitung von Alfred Braun, auf eine Theaterübertragung eines Klassikers also eine Klassiker-Bearbeitung für das Radio. Keineswegs aber trat der Rundfunk mit seinen Theatersendungen nur als »bildungsbürgerliche« Vermittlungsinstanz auf. Was die zeitgenössische Dramenliteratur und ihre Inszenierungen betrifft, so bescheinigt Wittenbrink dem Radio auch eine starke Orientierung gerade an den aktuellen »große(n) Theatererfolge(n) der Weimarer Zeit, die von mehreren Sendegesellschaften ins Programm übernommen wurden« (1962), darunter Inszenierungen von Dramen Georg Kaisers, Carl Zuckmayers, Paul Raynals, Bertolt Brechts, Arnolt Bronnens, Ernst Tollers u.a..

3 Stichproben bestätigen, dass der Hörfunk der Weimarer Republik – ungeachtet der Kritik an dieser Tendenz – sich am Ende dieser Phase als zweite Bühne für die Inszenierung von dramatischen Texten etabliert hatte. In der Ausgabe vom 27. März 1931 von *Funk. Der Wochenzeitschrift des Funkwesens* finden sich z.B. in der Sparte »Übersicht der Abendveranstaltungen« für den 3. April (Karfreitag) folgende »Hör- und Sendespiele« aufgeführt: Leipzig: TORQUATO TASSO, Berlin: JEDERMANN, Mühlacker/Frankfurt: PASSION CHRISTI, Hamburg: CAIN (Byron), Königsberg: TROERIN-NEN (Euripides/Werfel). Die Bedeutung solcher Adaptionen für den frühen Rundfunk wird evident, wenn 1928 eine der ersten funkrechtlichen Dissertationen überhaupt sich mit dem juristischen Problem der *Wiedergabe von Bühnenwerken im Rundfunk in ihrer urheberrechtlichen Bedeutung* (Knöpfke 1928) auseinandersetzte.

V.

Wenn neben dem traditionellen Theaterrepertoire Stücke vom Hörfunk adaptiert wurden, die (noch) nicht den Weg auf die deutschen Theaterbühnen gefunden hatten, machte sich darin aber bereits früh eine bemerkenswerte Rollenverschiebung im Verhältnis der beiden Medien in Bezug auf Selektion und Wertung geltend: Das Medium Radio blieb, und dies im Prinzip auch schon für das erste Rundfunkjahrzehnt, nicht darauf fixiert, lediglich nachzuvollziehen, was das Theater vorgab. Schon 1928 hatte Kurt Pinthus postuliert, »dass man sich nicht mit ausprobierten Bühnenstücken [...] begnügen« möge, »sondern gerade unter den weniger aufgeführten Dramen Werke finden solle, die für den Rundfunk besonders geeignet sind« (51). Dementsprechend richtete die Münchener Sendegesellschaft im Winter 1931/32 eine Reihe mit dem Titel *Das unbekannte Drama* ein (Wittenbrink: 1066). Brechts *DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE* konnte, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, 1932 nur mehr im Rundfunk aufgeführt werden. Stücke u.a. von Carl Hauptmann und Alfred Döblin erlebten ihre Uraufführung gleichfalls im Rundfunk, bisweilen blieb ihnen eine Bühnengeschichte ganz versagt.

Dass es folglich bisweilen schwierig ist, Primär- und Sekundärmedium in diesen Transformationsprozessen zu bestimmen, gilt ebenso und vielleicht in erstaunlicher Breite auch für die weiteren intermedialen Entwicklungen nach 1945. Neben jenen Stücken aus dem Theaterrepertoire waren es beim Wiederaufbau des Rundfunks Dramen, die ebenfalls noch nicht auf deutschen Bühnen aufgeführt worden waren, jetzt aber im Radio produziert wurden: Stücke der jungen Generation, des Exils, des Auslands. Dieser »Rollentausch« der Medien hielt an: Auch hierfür einige eher willkürlich herausgegriffene Beispiele. Leopold Ahlsens *PHILEMON UND BAUCIS* wurde zunächst vom Bairischen Rundfunk produziert (1955), dann von den Münchener Kammerspielen übernommen (und schließlich wieder für das Fernsehen inszeniert). George Tabori wurde als Stückeschreiber nicht von der Bühne, sondern vom RIAS Berlin entdeckt und durchgesetzt, wobei Jörg Jannings als Hörspielregisseur beim RIAS auch späterhin dafür sorgte, dass Tabori-Stücke ihre Erstsinszenierung im Rundfunk hatten. Als eine besondere Beziehungsgeschichte, in der der Hörfunk alles andere als die Position eines Sekundärmediums einnahm, ist der Inszenierungsverlauf von Heiner Müller-Stücken in den achtziger und neunziger Jahren zu beschreiben. Die radiophonen Heiner-Goebbels-Produktionen mit den Einstürzenden Neubauten haben nicht nur Radio-, sondern auch Theatergeschichte geschrieben. Dies gilt ebenso für die Inszenierungsgeschichte des letzten Müller-Stücks *GERMANIA 3*, das vor allen Bühnenaufführungen vom Deutschlandfunk produziert und gesendet worden war. (Wobei sich diese Produktion gleichzeitig absetzte von der radiophonen Inszenierungstradition Müllers, wie sie Heiner Goebbels begründet hatte.)

VI.

Damit rückt eine zweite Selektionsarbeit des Radios ins Blickfeld, die auf das Theater selbst, auf Inszenierungen, Bühnen, Regisseure, Schauspieler zielen musste. Sie begann bereits mit der Diskussion der zwanziger Jahre, welche Bühnen mit einer Übertragungstechnik an die Rundfunkanstalten angeschlossen werden

sollten.⁴ Eine dominante Präsenz jener Bühnen (vor allem der Berliner), deren Inszenierungen über den Hörfunk distribuiert wurden, bedeutete notwendigerweise immer auch eine Anerkennung und ein Durchsetzen von Regie- und Schauspielstilen. Heinrich George war in den zwanziger Jahren nicht nur ein Theaterstar, er war gleichzeitig in Radiotheatersendungen präsent, sowie Gustaf Gründgens in den fünfziger Jahren nicht nur Regie im Theater führte, sondern auch bei der Radioproduktion des FAUST I im Radio. Theaterhistorisch bemerkenswerte Aufführungen der Weimarer Republik wie z.B. die des LINDBERGH-FLUGS von Bertolt Brecht im Rahmen der »Baden-Badener Musiktage« 1929 wurden vor allem durch das Radio zum kulturellen Ereignis: von der Schlesischen Funkstunde wurde die öffentliche Generalprobe des LINDBERGH-FLUGS live übertragen, von fast allen deutschen Sendern zwei Tage später die Uraufführung. In welchem Maße der Rundfunk in den späten zwanziger Jahren eine aktive Rolle gegenüber dem Theater eingenommen hatte, dieser sich geradezu als Retter in der damaligen Theaterkrise verstand, wurde spätestens evident, als 1930 eine »Theaterwoche der deutschen Sender« veranstaltet wurde, die z.B. auf Seiten des Theaters von Fritz Engel als »Akt der Großmut« der Sender begrüßt wurde: »Denn der Rundfunk ist Herr der Lage, und das Theater, für das er eintritt, ist der geschlagene oder doch der zurückgedrängte Nebenbuhler« (666).

Dass das Auftreten des Rundfunks das Theater selbst, über die impliziten und expliziten Wertungs- und Selektionsverfahren hinaus, nicht unbeeinflusst lassen konnte, Medientransformationen sich eben nicht einfach auf das Stellvertreter-Schema reduzieren lassen, hat Brecht selbst erkannt und formuliert. Die Entstehung seines epischen Theaters leitet er nicht zuletzt aus radiophonen Produktionszusammenhängen ab: »Auch das alte Drama der shakespeareischen Dramaturgie ist nahezu unbrauchbar für den Rundfunk«. So drängt Brecht mit dem Ziel einer Förderung seines Theaterprojekts auf die Intensivierung der Kooperation zwischen Rundfunk und Bühne, einer Kooperation, die bereits als Voraussetzung die Entwicklung einer »pädagogisch-dokumentarischen Darstellung« (132) haben müsste.

VII.

Für das Verhältnis von Radio und Theater ist es mehr als anekdotisch, wenn Arnolt Bronnen von seiner Hörfunkbearbeitung von Schillers WALLENSTEINS LAGER (3. Januar 1925) berichtet, die Schauspieler hätten die Sendung in »Kostümen und

- 4 Die systematische Erschließung »vor allem der repräsentativen Häuser bei vielen Sendern (setzte) ziemlich rasch ein«, schreibt Ludwig Stoffels in seinem Beitrag »Kunst und Technik« (692). »So hatte die Berliner-Funkstunde spätestens Mitte 1924 Übertragungsleitungen u.a. zur Staatsoper Unter den Linden, zum Thalia-Theater [...] verlegt« (ebd.). In München wurden drei Spielstätten, National-, Residenz- und Prinzregententheater mit festen Mikrofonen ausgestattet, in Berlin wurde in der Wintersaison 1925/26 aus der Staatsoper und dem Großen Schauspielhaus übertragen; im Winter 1931/32 kamen dazu: Kroll-Oper, Städt. Oper Charlottenburg, Theater des Westens, Volksbühne am Bülowplatz, Theater im Admiralspalast, Piscator-Bühne am Nollendorfplatz. Großmann-Vendrey betont, dass auch in der Frage der Übertragung die Diskussion um »Theater und Rundfunk« weiterging: »Ein einheitlich positiver Standpunkt [zur Übertragungsfrage; PS] ließ sich jedoch [...] nicht erreichen: Ästhetische Bedenken gegen die akustische Vermittlung genuiner Bühnenkunst ließen sich nicht ohne weiteres entkräften und spielten in der Diskussion »Übertragung: Ja oder Nein« weiterhin eine Rolle« (Großmann-Vendrey: 793).

Mantel, in Wehr und Waffen« (162f) aufgenommen. Im Film dieser Zeit als dem zweiten epochensignifikanten Medium waren die Schauspieler ihrer Stimme beraubt gewesen, was zu einer Veränderung der theatralen Zeichen bei der medialen Transformation geführt hatte, zu einer semiotischen Überdeterminierung bzw. Überbelastung z.B. von Mimik und Gestik, zu einem neuen Austarieren des Verhältnisses von Sprache, Text und Körper. Bei den radiophonen Transformationen nun der umgekehrte Prozess: die Stimmen werden körperlos, der Schauspielerkörper verschwindet und muss – wie Kulissen, Requisiten u.a. – durch neue, akustische Zeichen kompensiert werden: »Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper« – um eine Quintessenz aus Arnheims »Rundfunk als Hörkunst« noch einmal zu zitieren. Dass WALLENSTEINS LAGER noch in »Wehr und Waffen« für den Rundfunk inszeniert wurde, demonstriert die anfänglichen (und auch fortdauernden) Schwierigkeiten der Kompensation dieses Zeichenverlustes und der Generierung neuer akustischer Zeichen. Welche Neuansätze der Interpretation klassischer Theaterstücke die Generierung radiophoner akustischer Möglichkeiten implizieren konnte, wurde in der frühen Rundfunkzeit z.B. bei einer radiophonen Bearbeitung von Gorkis NACHTASYL evident: Man »sprengte«, so Pinthus 1928, hier

»die Technik des Dichters, indem man den Einheitsraum des Stückes sprengte: der enge proletarische Raum erweiterte sich ins Unendliche, so dass die Zuhörer durch Straßen, Maschinensäle, Armeleutewohnungen schweiften; und aus dieser Welt der Elenden und Erniedrigten erhoben sich dann proletarische Stimmen, um ein gesprochenes Lied des Leids ertönen zu lassen« (63).⁵

VIII.

Wenn seit den neunziger Jahren die radiophone dramatische Kunst die unterschiedlichen ästhetischen Medienerfahrungen selbst reflektiert und dabei intendiert, Bühne und damit Visualität und Körperlichkeit zurück zu gewinnen, geschieht dies nicht mehr im Sinne einer Pluri- oder Multimedialität, wie man sie in Ansätzen schon im ersten Rundfunkjahrzehnt ausprobierte,⁶ sondern als Hybridsierungsexperiment, das die theatralen Zeichen in neuen medialen Konfigurationen und ästhetischen Verfahrensweisen durchspielt. »So, wie früher einmal Theaterstücke

- 5 Die Rehabilitierung vor allem der Stimme als Zeichenträger (und die Ausdifferenzierung und Präzisierung der übrigen akustischen Zeichen) wirkte sich in der Folge auch auf das Bühnentheater aus, am fassbarsten dort, wo auf der Bühne selbst die Trennung von Körper und Stimme re-inszeniert wird. Evident wird dies z.B., wenn akustische Medien eine dramaturgische Funktion erhalten: In Brechts DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR wie in Werfels JAKOBOWSKY UND DER OBERST sind dies die Radioansprachen, in Becketts KRAPP'S LAST TAPE übernimmt das Tonband diese Funktion und trennt nicht nur Schauspielerkörper und Stimme, sondern legt zusätzlich eine historische Distanz in diese Trennung.
- 6 Als ein Beispiel für Multimedialität der Weimarer Zeit sei die mediale Adaption Erich Kästners LEBEN IN DIESER ZEIT erwähnt: »Einen kleinen multimedialen Erfolg [...] erreichte die Schlesische Funkstunde mit Erich Kästners ›Leben in dieser Zeit‹ (1929). Während der Rundfunk sonst an den Kassenschlagern der Theater teilzunehmen versuchte, fand hier einmal der umgekehrte Prozess statt. 1931 wurde ›Leben in dieser Zeit‹ vom Alten Theater in Leipzig inszeniert, anschließend von vielen weiteren Bühnen übernommen, so dass am 17. April 1932 die Schlesische Funkstunde ihr eigenes Auftragswerk aus dem Breslauer Stadttheater übertragen konnte« (Krug: 33).

für das Hörspiel adaptiert wurden«, sagte Andreas Ammer in seiner Dankrede bei der Entgegennahme des Hörspielpreises für die Produktion von APOCALYPSE LIVE des Bayerischen Rundfunks und des Bayerischen Staatsschauspiels, »gilt es heute, Hörspiele zu schreiben, die aus dem Medium heraus in der Welt ihren Platz finden, vielleicht auch auf Bühnen funktionieren können« (zit. nach Krug: 112). In Beispielen wie Hartmut Geerkes NO POINT scheint dieses Postulat eines neuen hybriden Verhältnisses von Theater und Hörfunk, unter Einschluss des World Wide Webs, eingelöst worden zu sein: diese Produktion wurde live im Münchener Marstall-Theater aufgeführt, in Bayern Radio 2 zeitgleich gesendet und zudem im Internet verbreitet, wobei in einem Chat Zuschauer unmittelbar reagieren und eingreifen konnten. »Kommunikationsereignis« (zit. nach Krug: 134) nannte der BR diese Produktion, bei der ein weltweit interaktiver Kreislauf zwischen Bühne, Radio und Internet hergestellt worden sei.

IX.

Noch immer findet sich auch das »alte« Format »Theater im Rundfunk« im Programm, bisweilen selbst an privilegierten Sendeplätzen. So richtete 2001 der WDR an den Samstagabenden eine »WDR 3 Bühne: Radio« ein, auf der abendfüllende Stücke des »traditionellen« Sprechtheaters ausgestrahlt wurden. Zugleich haben die skizzierten Entwicklungen in der Audiokunst eine hohe, stets Theater einbindende intermediale Komplexität erreicht: Beides sollte bereits genügen, um – wenn über »Theater und Medien« gehandelt wird – einen Blick auch auf die Transformationen der beiden hier verhandelten Medien zu legitimieren.

Literatur

- Arnheim, Rudolf (2001): »Rundfunk als Hörkunst«. In: Ders.: *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7-178.
- Brecht, Bertolt (1976): »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 18. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 127-134.
- Bronnen, Arnolt (1954): *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll*. Hamburg: Rowohlt.
- Döblin, Alfred (1975): »Literatur und Rundfunk«. In: Gerhard Hay (Hg.): *Literatur und Rundfunk 1923-1933*. Hildesheim: Gerstenberg, S. 230-236.
- Engel, Fritz (1930): »Rundfunk und Theater. Zur Theaterwoche der deutschen Sender«. In: *Die Sendung*, H. 4, S. 664-667.
- Flesch, Hans (1931): »Bemerkungen zum Hörspiel«. In: *Funk*, Nr. 3, S. 73-74.
- Flesch, Hans (1931): »Bemerkungen zum Hörspiel«. In: *Funk*, Nr. 10, S. 72-73.
- Funk. Die Wochenzeitschrift des Funkwesens*, 27.03.1931.
- Großmann-Vendrey, Susanne (1997): »Rundfunk und etabliertes Musikleben«. In: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Bd. 2. München: dtv, S. 752-846.
- Helmensdörfer, Urs (2005): »Nestroy am Radio – ein Unding? Zur Hörspielproduktion von »Der alte Mann mit der jungen Frau««. In: *Nestroyana. Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft*, Nr. 25, H. 1 u. 2, S. 31-36.
- Jessner, Leopold (1984): »Rundfunk und Theater«. In: Irmela Schneider (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen: Gunter Narr, S.163-170.

- Knilli, Friedrich (1970): *Deutsche Lautsprecher. Versuche zu einer Semiotik des Radios*. Stuttgart: Metzler.
- Knöpfke, Friedrich (1928): *Wiedergabe von Bühnenwerken im Rundfunk in ihrer urheberrechtlichen Bedeutung* (Diss. jur., o.O.).
- Krug, Hans-Jürgen (2003): *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz: UVK.
- Pinthus, Kurt (1975): »Die literarischen Darbietungen der ersten fünf Jahre des Berliner Rundfunks.« In: Gerhard Hay (Hg.): *Literatur und Rundfunk 1923-1933*. Hildesheim: Gerstenberg, S.41-68.
- Prager, Gerhard (1951): »Mörderische Angelegenheit«. In: *Der Spiegel*, Nr. 16, S. 33.
- Schaudig, Michael (1992): *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie ›Die Ratten‹ und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*. München: Verlag für Film-schriften (Diskurs Film: Bibliothek 4).
- Schaudig, Michael (2002): »Des Meisters Werk und Stimme: Gerhardt Hauptmann im zeitgenössischen Radio. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des deutschen Hörfunks«. In: Jörg Hucklenbroich/Reinhold Viehoff (Hg.): *Schriftsteller und Rundfunk*. Konstanz: UVK (Jahrbuch Medien und Geschichte), S. 13-76.
- Schwitzke, Heinz (1963): *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch,
- Stoffels, Ludwig: »Kunst und Technik«. In: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Bd. 2. München: dtv, S. 682-724.
- Strozlka, Rainer (2004): *Abriss zur Geschichte des Hörspiels in der Weimarer Republik*. Hannover: Verlag für Ethnologie.
- Wittenbrink, Theresia (1997): »Rundfunk und literarische Tradition«. In: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Bd. 2. München: dtv, S. 996-1195.

