



Musik im Hörspiel

Hans-Jürgen Krug

Inhalt

1	Einleitung	2
2	Die Anfänge	3
3	Der kurze Durchbruch des musikalischen Hörspiels 1929	6
4	Propagandamusik – Unterhaltungsmusik	10
5	Radio als Leitmedium, Nachkriegshörspiel, UKW	12
6	Neue musikalisch-akustische Spielformen	18
7	Neue Musikorientierungen: Dualer Rundfunk	22
8	Digitalisierung und Hörspielmusik	25
	Literatur	28

Zusammenfassung

Während die Musik im Radio (quantitativ) immer eine größere Bedeutung als das Wort hatte, dominierte im lange rein öffentlich-rechtlichen Hörspiel (und in der Hörspielforschung) das Wort. Seit dem ersten Hörspiel 1924 wurde Musik zwar integriert, doch sie blieb vor allem Handlungsunterstützung, Hintergrund. Erst die technische Verbesserung der Übertragungswege (UKW), die Umgestaltung der Radiolandschaft unter (musikdominierten) Aspekten und die digitalen Produktionstechniken erhöhten den Stellenwert der Musik. Von der Klassik über Rock und Pop bis zur Rapmusik wurden alle ambitionierten und populären Musikformen auch vom Hörspiel genutzt. Das Hörspiel war für Komponisten und Musiker ein durchaus lukrativer, nicht unbedingt aber hochgeschätzter Markt. Seit den 1960er-Jahren wurden Komponisten bewusst als genreerweiternde Hörspielmacher ermuntert, in den 1970er-Jahren entstanden „Pop-Hörspiele“ und später „Hörspiel-Pop“, seit den 1990er-Jahren drängte die Radiokunst verstärkt

H.-J. Krug (✉)
Hamburg, Deutschland
E-Mail: drhjk@gmx.de

auf die neuen CD-Märkte. Schwerer hatte es das (reine) Musikhörspiel etwa in der Tradition der Konkreten Musik. Die Digitalisierung (seit den 1990er-Jahren) und – dann (seit den 2000er-Jahren) – die Adaption filmischer Soundkonzepte wie „Braaam“ aus Hollywood verstärkten erneut den Stellenwert von Musik (und Geräuschen).

Schlüsselwörter

Hörspiel · Hörspielmusik · Hörspiel-Pop · Hörspielkomponisten · Hörspielsound

1 Einleitung

Traditionellerweise gehörte das *Hörspiel* vor allem zum Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft (Krug 2008, S. 99). Die literaturwissenschaftlichen Arbeiten konzentrierten sich auf (unveröffentlichte) Manuskripte oder publizierte Hörspieltexte und analysierten vor allem Wort, Struktur, Inhalt, kurz: den Text (Würffel 1978). Das Sprechen, die Geräusche, Töne oder Musik, kurz: das Akustische blieb in diesen bis weit in die 1970-Jahre dominierenden Arbeiten naturgemäß außen vor. Denn kein Manuskript – und die Hörspielautoren beschränken sich gerne auf sehr allgemeine Hinweise wie „Musik“ oder „Geräusch“ – gibt gültige Auskünfte über die Realisation. Das Hörspiel ist ein elektronisch-akustisches Produkt, das zunächst ausschließlich über das (öffentlich-rechtliche) Radio und später – aber eher in Ausnahmefällen – auch durch moderne Audiomedien (Langspielplatte, Tonband, Kassette, CD, mp3-Datei, Podcast) die Nutzer erreichte. Die Audiorealisationen lagern bis heute weitgehend in den Archiven der öffentlich-rechtlichen Hörfunkanstalten. Auch dies hatte zur Folge, dass lange Jahre Hörspielarbeiten bevorzugt von (literaturorientierten) Hörspielpraktikern mit Insiderwissen geschrieben wurden (Schwitzke 1963; Klippert 1977).

Für die Musikwissenschaft war das über lange Jahre literarisch orientierte Hörspiel immer höchstens ein Randbereich. Die „Materiallage“ ist seit langem „mangelhaft“ (Timper 1990, S. 341), die bibliografische Erfassung der am Hörspiel beteiligten Komponisten hat sich erst in den letzten Jahren durch die Hörspielverzeichnis-Reihe „Hörspiele in der ARD“ (ARD 1981 ff.) sowie die Internetseite „HörDat“ (<http://www.hoerdat.de/>) entschieden verbessert; es existieren Ansätze einer Bibliographie „Musik und Hörspiel“ (Schätzlein 2008). Hörspielmusik ist die „flüchtigste Gattung“ (Timper 1990, S. 98) – sie unterscheidet sich darin grundlegend von klassischen oder populären Musikformen. Auch die Hörspielmusik lagert in den öffentlich-rechtlichen Archiven.

Die aus der Literaturwissenschaft kommende Medienwissenschaft hat sich (drittens) höchstens in Ansätzen mit der Audiokunst Hörspiel, den geschätzt 100.000 deutschsprachigen Hörspielen (Buggert 2004) und ihren Elementen Wort, Geräusch und Musik (Döhl 1986; Ladler 2001; Schmedes 2002; Krug 2004, 2008, 2013, 2017) beschäftigt. Am genauesten ist inzwischen der Bereich Pop und Hörspiel erschlossen (Rinke 2018).

2 Die Anfänge

Das *Radio* begann in Deutschland 1923 als weitgehend musikgeprägtes Medium. Der Musikanteil lag in den ersten Jahren bei über 60 Prozent, 45 Prozent davon waren Unterhaltungsmusik, 15 Prozent Kammer-, Sinfonie- und Chorkonzerte inklusive Oper und Operette (Naber 2001, S. 109). Alles im neuen Medium hatte zunächst vor allem „technisch-experimentellen Charakter“ (Schwitzke 1962, S. 10) und bewegte sich auf einfachem Niveau: Es kam darauf an, den Radioton zum Hörer zu bringen sowie Neues auszuprobieren. Hörspiele gab es seit 1924 – und offenbar wurden bereits in Hans Fleschs „Zauberei auf dem Sender“ (1924), dem ersten Hörspiel des deutschen Rundfunks, Musik, Geräusche und Sprache nebeneinander benutzt. Das (nur als Manuskript erhaltene) Stück endete zumindest musikalisch mit dem Donauwalzer – und war ansonsten wohl eher eine „spielerische Demonstration“ (Leonhard 1997, S. 941) radiophoner Möglichkeiten. Genaueres weiß man nicht mehr: „In musikalischer Hinsicht“ sind über die allerersten Anfänge des Hörspiels „keine verlässlichen und konkreten Aussagen zu machen“ (Leonhard 1997, S. 940, Anm. 304).

2.1 Sendespiele, klassische Musik und erste Aufträge

Das Radio – und damit auch das Hörspiel – war seit den Anfängen ein regionales Medium mit sehr unterschiedlichen Programmen und Programmphilosophien. Musik wurde in hörspiellaffinen Bereichen zunächst vor allem in den für den Hörfunk bearbeiteten Schauspielen, den *Sendespielen*, eingesetzt und übernahm hier unterstützende Funktionen. Sie diente als Einleitung, verband Szenen miteinander, begleitete verstärkend die Handlung, setzte Signale; sie sollte nicht vom Wort ablenken, sondern unterstützen – und so waren „breite Zwischenszenen- oder Untermaalungs-Musiken“ für die „Stimmung“ und „Geräusche“ für die „Realität“ sehr populär (Schwitzke 1963, S. 222). Diese Bühnenmusik war wohl am ehesten der Vorläufer der *Hörspielmusik* (Leonhard 1997, S. 940). Das Repertoire war freilich (gerade auch regional) vielfältig: Bei der „Deutschen Stunde“ in München setzte man früh auf etablierte, klassische Komponisten. Gottfried Ephraim Lessings „Philotas“ (1925) wurde durch klassische Musik von Lessings Zeitgenossen Christoph Willibald Gluck begleitet. „Die Musik tritt nur an den Stellen hinzu“, schrieb damals ein Beobachter, „wo es sich darum handelt, Bühnenvorgänge zu verdeutlichen oder lyrische und dramatische Höhepunkte zu unterstreichen“ (Leonhard 1997, S. 941). Die MIRAG (Mitteldeutsche Rundfunk AG) in Leipzig sendete kurz nach Programmbeginn drei Stücke mit berühmten und etablierten Vertonungen: Goethes „Egmont“ (Musik: Beethoven), Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ (Musik: Mendelssohn) und Ibsens „Peter Gynt“ (Musik: Grieg). Alfred Szendrei, der musikalische Leiter der MIRAG, hatte auch die musikalische Leitung im Sendespiel (Leonhard 1997, S. 1044).

Eine zweite frühe Form von Hörspielmusik waren neu komponierte *Begleitmusiken* für Bühnenbearbeitungen – und diese Variante kam nicht zuletzt dadurch zustande, dass die von Regisseuren vorgenommene Verknüpfung von Musik und Dichtung häufig oberflächlich und willkürlich blieb (Leonhard 1997, S. 1044). 1925 wurde William Shakespeares „Romeo und Julia“ für den Funk bearbeitet, Gerhart von Westerman (1894–1963), Journalist, Komponist und später Leiter der Musikabteilung der Deutschen Stunde, komponierte eigens eine Musik, die – so ein Beobachter – „rein leitmotivisch“ blieb (Leonhard 1997, S. 941). Während die Musik im Stummfilm ein begleitender, doch sehr relevanter Markenartikel geworden war, geschah dies im – unsichtbaren und privat rezipierten – Hörspiel nicht. Dennoch wurde früh versucht, Stummfilmtechniken ins Hörspiel zu übertragen. Arnold Bronnens „Rheinische Rebellen“ (1927) etwa wurde mit Musik des erfolgreichen Filmkomponisten Guiseppa Becce (1877–1973) verbunden, doch das Resultat überzeugte offenbar nicht.

Bereits seit 1927 experimentierte man mit *Geräuschmaschinen* (Leonhard 1997, S. 943) und versuchte so eine Rhythmisierung und Musikalisierung von Geräuschen. Bei den größeren Sendespielen verpflichtete man verstärkt zeitgenössische Musiker: Die WERAG (Westdeutsche Rundfunk AG) in Köln setzte Gustav Kneip (1905–1992) ein, die NORAG (Nordische Rundfunk AG) verpflichtete Siegfried Scheffler und Horst Platen, die „Deutsche Stunde“ in München Franz Adam. Als 1929 Christian Dietrich Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ von der Berliner *Funkstunde* gesendet wurde, war die Musik von Kurt Weill schon nicht mehr nur begleitend. „Dichtung und Komposition“, so die Programmzeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, kamen „zu einer Synthese“ (Leonhard 1997, S. 945). Aber das war wohl eine Ausnahme. Die Musikhörspiele hingegen, d. h. die Hörspiele, die sich um musikalische Themen drehten und in der Mehrzahl von den Musikabteilungen initiiert worden waren, blieben inhaltlich wohl eher blass. Hier dominierte offenbar die Musik immer wieder den Inhalt (Timper 1990, S. 44). Eine frühe Ausnahme war eine „Funkrevue in 56 Hörbildern“, die die Berliner *Funkstunde* am 18. April 1925 sendete. Zwei Orchester, Massenchöre, „Funkstars“, zwei Dirigenten und über 200 Mitwirkende waren an dem gigantischen Versuch beteiligt, den Kurt Weill in *Der deutsche Rundfunk* sehr positiv besprach: „Hier spürte man zum ersten Male den Klang desjenigen Etwas, welches das echte Hörspiel erfüllen wird“ (Leonhard 1997, S. 926).

2.2 Absolute Radiokunst

Es waren die Jahre des Ausprobierens, des „schieren Spieltrieb(s)“ (Leonhard 1997, S. 943), der individuellen Innovationen – und auch der Terminus „Hörspiel“ war wenig festgelegt. Vieles war offen, vieles nebeneinander, klare Ressortgrenzen gab es noch nicht. 1925 publizierte Walter Grunicke in *Der deutsche Rundfunk* den Aufsatz „Das Volkslied als Hörspiel – Eine Anregung in Theorie und Praxis“ – und der Ansatz wurde auch in den Redaktionen wahrgenommen. „Die Zahl der aufzulistenden Versuche ist größer als man vermutet“, so Reinhard Döhl (1988, S. 84). Eine ganz andere Hörspielkonzeption formulierte im selben Jahr Kurt Weill

(1900–1950), der von 1924 bis 1929 als Redakteur bei der damals führenden Hörfunkzeitschrift *Der deutsche Rundfunk* arbeitete und die Radioentwicklung seit den Anfängen kritisch begleitete. Weill sprach als Erster (Döhl 1988, S. 158, Anm. 247) von „Radiokunst“ und brachte den Begriff einer „absoluten Radiokunst“ in die Diskussion:

„Nun können wir uns sehr gut vorstellen, daß zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten. (...) Ein solches Opus dürfte kein Stimmungsbild ergeben, keine Natursymphonie mit möglichst realistischer Ausnutzung aller vorhandenen Mittel, sondern ein absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk“ (Döhl 1988, S. 80).

Ans literarische Hörspiel hatte Weill dabei nicht gedacht. Er wollte eine „nach den eigenen Gesetzen“ aufgebaute „Kunstgattung“ (Döhl 1988, S. 81).

2.3 Schriftsteller „entdecken“ die Musik – Erste Theorieansätze

Doch von solchen reinen Kunst-Ansätzen war die Mehrzahl der Schriftsteller, Musiker und Radiomacher weit entfernt. Die plagten ganz andere Sorgen. Rudolf Leonhard etwa, der bis 1928 zwar zwei Hörspiele geschrieben, aber noch keines gehört hatte. Und der nun erstmals bei Rudolf Rieth zuschauen durfte. „Ich habe dabei mehr gelernt, als ich in jahrelangen Nachdenken hätte finden können“, bekannte er 1928. Hier, im Studio, sind ihm wohl auch erstmals die Möglichkeiten des „Geräuschs“ („von dem Musik der höchst organisierte und höchste Fall ist“) klar geworden – und so schwärmte er von den neuen Möglichkeiten. „„Orpheus‘ Gesang vor Hades, in einem Hörspiel ‚Orpheus‘, ist der Gipfel des Stücks. Die Aufführung von Mozarts ‚Kleiner Nachtmusik‘ ist in einem Hörspiel, das denselben Namen hat, der Kern der Handlung“ (Schneider 1984, S. 161).

Gegen Ende der 1920er-Jahre kam es zu ersten Versuchen, die Hörspielmusik sowie vor allem das abstrakt-musikalische Hörspiel voranzubringen – und in diesem Zusammenhang wurde Hörspielmusik auch zum Reflexionsgegenstand. 1928 fand eine erste Tagung für Rundfunkmusik statt, auf der der Berliner Intendant Carl Hagemann über *Hörspielmusik* referierte. Sie könne, so Hagemann, als szenische Musik, als akustische Kulisse oder als Erläuterung vielfältig eingesetzt werden (vgl. Leonhard 1997, S. 945).

Komponisten, Musiker und Musik waren seit den Hörspielanfängen – vor allem begleitend – in die Sendespiel-, Hörspiel- und Radiokunstentwicklung einbezogen. Eine besondere, avantgardistische Stellung nahm die Musik beim Sender Frankfurt und seinem Hörspiel ein. Intendant Hans Flesch, Autor des wohl ersten Hörspiels, und sein Programmchef (und späterer Nachfolger) Ernst Schoen legten deutliche Schwerpunkte auf das abstrakte Hörspiel und eine musikalische Grundausrichtung der neuen Gattung. Schoen, ausgebildeter Musiker und Komponist, Student von Ferruccio Busoni und Edgar Varese, forderte früh eine andere Radiokunst als die im Radio hörbare. Hörspiele, so Schoen, „müssen (...) im wesentlichen von rundfunkgeeignetem Stoff und als kunstvollstem Rundfunkmaterial möglichst von der Musik ausgehen“ (zit.

n. Timper 1990, S. 25). In Frankfurt, dann in Berlin, wohin Flesch 1929 gegangen war, wurde in den Jahren vor 1933 die Konzeption eines abstrakten, radiospezifischen und gattungsübergreifenden Hörspiels wohl am klarsten formuliert. Auch in Berlin zog Flesch gerne abstrakte oder neue Musiker fürs Hörspiel heran. Seit Ende der 1920er-Jahre gab es zudem die Rundfunkversuchsstelle in Berlin, wo Paul Hindemith oder Walter Gronostay neue Experimentiermöglichkeiten erhielten.

Friedrich Bischoff sprach derweil von „absoluter Funkkunst“ und versuchte, sie in Breslau zu etablieren. 1928 wurde sein Hörspiel „Hallo! Hier Welle Erdball“ von der *Schlesischen Funkstunde* (Breslau) urgesendet. Die „Hörsymphonie“ (Leonhard 1997, S. 944) war ein erster Versuch eines auch musikalisch komponierten Worthörspiels, ein Jahr später folgte – unter der musikalischen Leitung von Edmund Nick (1891–1973) – das Hörspiel „Song“ mit Texten von Bertolt Brecht, Erich Kästner, Franz Josef Engel sowie der Musik von Paul Hindemith und Kurt Weill. Das frühe musikalische Hörspiel blieb nicht nur in Breslau ein „schillerndes Produkt“ (Leonhard 1997, S. 940): Es gab unterschiedliche Konzeptionen, die beteiligten Autoren und Musiker aber waren oft dieselben. Im selben Jahr 1929 beschrieb Bischoff in *Die literarische Welt* die Funktion der Musik als eine „psychologische Instrumentierung der Sprachhandlung (. . .). Es gelingt durch die musikalischen Ausdrucksmittel, die natürlich niemals von der eigentlichen Hörspielhandlung ableiten dürfen, die Ausdrucksbewegung des Wortes sinnvoll zu steigern oder die Stimmung für die Sprachhandlung vorzubereiten“ (Schneider 1984, S. 178). Wie aber machte man das? Mal benutzte man „einen motivisch wiederkehrenden Flötenlaut, mit Flatterzunge hervorgebracht“ um dumpfe Abendstimmung zu illustrieren. Mal steigerte man eine Sprechrolle, „tremolierend geschlagen“, durch Trommel, Pauke, Horn und Becken (Schneider 1984, S. 178).

3 Der kurze Durchbruch des musikalischen Hörspiels 1929

1929 kam es – parallel übrigens zur Etablierung (und dann zur bis in die 1960er-Jahre währenden Dominanz) des *literarischen Hörspiels* – zu einem „Durchbruch des *musikalischen Hörspiels*“ (Leonhard 1997, S. 947), aber letzterer geschah weniger im Radio. Die Baden-Badener Festspiele, deren treibende Kraft Paul Hindemith war, hatten Rundfunkmusik zu ihrem Hauptmotto (Leonhard 1997, S. 853) bestimmt. Die zeitgenössische Aufnahme der Festspiele blieb verhalten, „das wichtigste Hörspielereignis“, so interpretierte später Hermann Naber, der langjährige Hörspielchef des SWF, „fand in Baden-Baden statt, wo es damals noch gar keinen Sender gab“ (Naber 2001, S. 113). Hier wurde die dramatische Kantate „Lindbergsflug“ uraufgeführt, der Text war von Bertolt Brecht, die Musik kam von Hindemith und Weill, die musikalische Leitung lag bei Hermann Scherchen und Ernst Hardt führte in der Auftragsproduktion Regie. Es war eine songartige Vertonung zeitgenössischer Texte, die zwar vor Publikum aufgeführt, aber wegen technischer Schwierigkeiten nicht gesendet werden konnte. Erst eine Nachproduktion im Frankfurter Sender konnte – wegen schlechter Leitungen allerdings nur in katastrophaler akustischer Qualität (Leonhard 1997, S. 854) – reichsweit ausgestrahlt werden. „Die

Stimmen“ blieben „noch bei starkem Musikeinsatz als Stimme z. B. des Nebels, des Schneesturms, des Schlafs verständlich“ (Döhl 1988, S. 41). Doch viele Hörer waren nach der Sendung entsetzt – und die Radiozeitschrift *Funk* fragte: „Brauchen wir überhaupt eine arteigene Rundfunkmusik?“

Dieser „Durchbruch“ zum musikalischen Hörspiel 1929 blieb innerhalb und außerhalb der Hörspielszene lange Jahre folgenlos, er wurde für die zeitgenössischen Debatten nicht relevant. Schon auf der Baden-Badener-Nachfolgeveranstaltung (jetzt in Berlin) konnten die hohen Erwartungen an die neue, aus der Musik geborene Form nicht befriedigt werden. „Der Versuch war gewagt worden, Form und Text der Hörspiele vollkommen aus der Musik zu schöpfen, also gleichsam Hörspiele durch Musik zu erschaffen, das Ergebnis fiel aber enttäuschend aus“ (Leonhard 1997, S. 857). Überdeutlich wurde, dass sich die Berliner Avantgarde um Flesch, Dessau, Hindemith eher der „Übergangssphäre zwischen Technik und Kunst“ näherten, die Hörfunk- und Hörspielmusik aber vernachlässigten. Mancher Sender war mit seinem Hörspielstil schon weiter als die in Berlin aufgeführten musikalischen Hörspiele von Dessau und Hindemith. „Spätestens hier“, so resümiert die umfassendste Arbeit über das Radio der Weimarer Republik, „wurde deutlich, dass eine rein instrumentale (absolute) Rundfunkmusik nicht in Sicht war, dass vielmehr kantaten-, kabarett-, oratorienhafte Musik oder musikalische Hörspiele (...) die dem Rundfunk gemäße Eigenkunst repräsentieren“ (Leonhard 1997, S. 855).

3.1 Frühe Musik-Wort-Formen

Eines dieser Hörspiele war die Auftragsproduktion und lyrische Suite in drei Sätzen „Leben in dieser Zeit“ (Regie: F. Bischoff), die die *Schlesische Funkstunde* 1929 sendete. Breslau zählte zu den „aktivsten und erfolgreichsten“ Sendern „in der Ablösung der überkommenen Bühnendramaturgie durch eine funkische“ Dramaturgie und setzte vor allem auf „von der Hörspielästhetik beeinflusste Wort-Musik-Formen“ (Leonhard 1997, S. 925). Erich Kästner und Edmund Nick schrieben das musikalisch-literarische Stück mit Chören, Chansons und Liedern; weitere musikalische Hörspiele (Leonhard 1997, S. 947) sowie Experimente mit den neuen Formen *Jazzoper* (Döhl 1986) oder *Funkoperette* folgten. Aber „Eine kleine Melodie“ (29. 4. 1932) blieb dann doch im Randbereich des Hörspiels. Das Musikhörspiel „Ein Cello singt in Daventry“ mit dem am 18. August 1929 das „Studio“ der Berliner *Funkstunde* eingerichtet wurde (Döhl 1988, S. 82 f.), konnte literarisch nicht überzeugen. Das Stück über den großen Zaubermeister Hörfunk war von Werner Egk (1901–1983) für „Tenor, Männerchöre und Orchester“ (Leonhard 1997, S. 934) eingerichtet worden.

Trend bildend wurden die ambitionierten Konzepte für Musik als Hörspiel nicht. Spätestens 1932 wurde eine Stagnation auch bei den wenigen Versuchen von Weill und Hindemith diagnostiziert (Leonhard 1997, S. 858). Die Suche nach einer „absoluten Radiokunst“ brach eigentlich schon Ende der Weimarer Republik ab. Das bisher eher randständig wahrgenommene musikalische Hörspiel gilt erst neueren medienwissenschaftlichen Sichtweisen „in mancher Hinsicht als eine

zentrale Eigengattung“ des Radios, die sich aus vielen Radioformen bediente (Leonhard 1997, S. 939). In hörspielnahen Formen wie der *Hörfolge*, jener „Montage aus literarischen Zitaten, Musik und Reportage“ (Leonhard 1997, S. 1033), blieb Musik weiterhin präsent. Das eigentliche, Anfang der 1930er-Jahre zunehmend auch durch eigene Hörspielabteilungen mit eigenen Redaktionen professionalisierte Hörspiel aber entwickelte sich (von der Theorie her) in eine ganz andere (etwa von Eugen Kurt Fischer formulierte) musikferne Richtung: „Das reine Hörspiel“, so schrieb er 1932, „ist Wortkunstwerk. Es bedarf der Geräuschkulisse so wenig wie der Musik“ (Timper 1990, S. 25). Richard Kolb, der wohl folgenreichste Hörspieltheoretiker der Jahre, formulierte 1932 über die richtige Verwendungsart der Musik im Hörspiel:

„Sie übernimmt die Schwingungen des Wortes, schlägt einen tönenden Bogen von Wort zu Wort, von Gedanke zu Gedanke, von Handlung zu Handlung. Sie kann die Kraft des Wortes, seine Spannung, Entladung und Lösung steigern“ (Kolb 1932, S. 97).

Andere Formen lehnte er vehement ab:

„Die Funkoper hat bislang noch keine überzeugende Gestaltung gefunden. Ich glaube auch nicht (...) an ihre Existenzberechtigung (...). Das Funkoratorium leidet meist unter dem Mangel, dass (...) das Wort nicht zu verstehen ist (...). Das Wort geht verloren und nur die Musik bleibt (...). Eine Funkoperette ist überhaupt nicht denkbar, da der Tanz und die große Aufmachung fehlen“ (Kolb 1932, S. 91 ff.).

Nur der Song werde überleben. „Diese Art des Unterhaltungshörspiels wird voraussichtlich Funkoperette und Funksingspiel verdrängen“ (Kolb 1932, S. 92).

3.2 Hörspielmusik live und von Schallplatten

Hörspielmusik war während der Weimarer Radiojahre vor allem begleitende Musik – und das unterschied sie ausdrücklich etwa von der nichtfunkischen Opern- oder Operettenmusik sowie der Stummfilmmusik. Hörspielmusik funktionierte nur im Radio, aber es war technisch zunächst ungemein schwierig, Musik und Wort in den in der Regel live gesendeten Hörspielen angemessen zu verbinden. Theodor Kappstein berichtete 1931 von der Übertragung von Shakespeares „Hamlet“-Tragödie (Bearbeitung: Bertolt Brecht; Komposition: Walter Gronostay; Regie: Alfred Braun) aus dem Saal des neuen Berliner Funkhauses. „Um die Musik günstiger fernzusenden, hatte man einen Zeltbau als kleine Podiumsfläche gezimmert, in deren Wand ein Lautsprecher steckte, davor stand ein Mikrofon. Die Schauspieler gingen durch Vorhänge rechts und links in dies Zelt und wieder ab (...).“

Aus Kostengründen nutzte man gerne improvisierte Musik, Repertoire-Stücke und zunehmend (auch weil es praktischer war) Schallplatten – und offenkundig wurden häufig eher unbekannte Komponisten oder Hörfunkangestellte berücksichtigt (Timper 1990, S. 341). Natürlich waren auch hier die Engagements regional sehr verschieden. „Niemand im damaligen Rundfunk hatte so viele Komponisten um sich versammelt wie Friedrich Bischoff“ (Naber 2001, S. 110): Edmund Nick wirkte in Breslau als Musikchef

des Senders, seit 1929 war Karl Sczuka (1900–1954), der mit einem „Musikalischen Bilderbuch“ auf sich aufmerksam gemacht hatte, in der Hörspielabteilung angestellt und komponierte die Musik für vielfältigste Formen des Hörspiels – für Funkdramen, Funkdichtung mit Musik, Hörfolgen und Mundartkantaten. Hörspielkomponisten hatten also durchaus auch künstlerisch sehr verschiedenartige Aufgaben, waren nicht nur am Avantgardistischen, Elitären, Klassischen, sondern auch am Volkstümlichen beteiligt. Aber hier fehlt es an systematischen Analysen über die Arbeiten der Komponisten.

Wohl kein Komponist konnte allein von den Hörspielmusiken leben; Hörspielmusik war immer ein Nebenprodukt; viele Komponisten haben nur ein oder zwei Stücke geschrieben. Die Zahl der Kompositionsaufträge stieg seit 1930 kontinuierlich (Wessels 1985), Originalkompositionen für Hörspiele waren dennoch wohl eher die Ausnahme. Eine erste Zusammenstellung (Timper 1990, S. 342) geht von 129 Hörspielmusiken bis 1933 aus, jährlich wurden also etwa 16 Produktionen mit Originalkompositionen gesendet. Auch der Kreis der Komponisten war offenkundig begrenzt. Timper (1990) zählte 62 Komponisten, die in der Weimarer Republik Hörspielmusik produzierten. Jährlich waren danach in etwa acht Komponisten tätig. Am häufigsten eingesetzt wurde Hans Ebert (bis 1952, 13 Mal). Er komponierte die Musik für das populäre und für das reine, literarische Hörspiel beispielhafte Spiel „Der Narr mit der Hacke“ (1930) von Eduard Reinacher (Krug 2008). Die Musik der anderen Reinacher-Stücke „Die Löwin und der General“ (1931), „Das Bein“ (1931) sowie „Von dem Fischer und seiner Frau“ (1931) kam ebenfalls von Ebert – und auch für Karlaugust Düppengießers legendäres Arbeitslosen-Hörspiel „Toter Mann“ (Regie: Ernst Hardt) schrieb er die Musik (Krug 1992). Es dürfte allerdings kein Zufall sein, das Ebert vor allem für WERAG-Hörspiele und WERAG-Intendant Hardt tätig wurde: Ebert war seit 1928 Hauskomponist der WERAG in Köln. Nicht nur bei Ebert bestand eine besondere Nähe zum Sender. Gustav Kneip, der wie Ebert zahlreiche Hörspielmusiken für die WERAG schrieb, war als „Tonmeister“ angestellt, der für die akustische Kontrolle anspruchsvoller Produktionen zuständig war (Leonhard 1997, S. 877). Auch in Breslau (Bischoff-Nick-Sczuka), Frankfurt/Berlin (Flesch-Hindemith-Gronostay) griff man gerne auf die „eigenen“ Musiker und musikalischen Leiter zurück. Die Grenzen zwischen Hörspiel und Musik waren in den Häusern offenbar fließend.

3.3 Frühe Hörspielmusik-Komponisten

Auf Ebert folgt in Timpers provisorischer Hitliste der Schönberg-Schüler Walter Goehr (1903–1960, mit 9 Kompositionen) – von dem die Musik zu Friedrich Wolfs (sozialistischem) Hörspiel „SOS rao rao Foyn – ‚Krassin‘ rettet ‚Italia‘“ (1929, R: Alfred Braun) sowie zu Alfred Döblins (damals ungesendetem) Hörspiel „Franz Biberkopf“ stammt. Walter Gronostay (1906–1937) brachte es auf acht Hörspielmusiken – er war seit 1929 für die Schallplatten-Abteilung der Berliner *Funkstunde* zuständig. Dann kamen Eduard Nick (6), Gustav Kneip (6) sowie Karl Sczuka (5). Auf immerhin vier Kompositionen brachten es Bruno Seidler-Winkler, der Orchesterchef der *Funkstunde* Berlin sowie Werner Egk (4). Weitere Hörspielkomponisten

waren der auf Filmmusik spezialisierte Becce (3), Karl Knauer, Rudolf Wagner-Regeny (1903–1969), der Stummfilm-Musiker und Pianist (seit 1930 bei der NO-RAG) Gerhard Gregor (1906–1981) sowie Wilhelm Rettich (1892–1988). Rettich war seit 1928 bei der MIRAG in Leipzig angestellt, dirigierte dort das Rundfunkorchester – und schrieb Hörspielmusiken.

In welcher Art diese Musiken die realisierten Hörspiele konkret beeinflussten, ist bis heute nicht historisch bearbeitet worden. Erst Anfang der 1930er-Jahre scheint man intensiver über Hörspiel und Musik nachgedacht zu haben wie entsprechende Artikel von Ernst Schoen, Fritz Pauli oder Eugen Kurt Fischer nahe legen. Über die benutzten Musikformen und die Absichten der Komponisten weiß man wenig. Wie weit das Spektrum ging, zeigt etwa der sehr musikbewusste Autor Hermann Kesser, der seinem Hörspiel „Straßenmann“ (1930) folgende Einleitung voranstellte:

„Musik leitet den Prolog ein: fugiert zwei Motive: 1) Trio des Herzog-Siegfried-Marsches: bayerische Militärmarsch-Komposition aus den neunziger Jahren mit dem Wagnerischen Siegfried-Ruf im Marschtakt. 2) Die ersten Takte der Internationale: ‚Wacht auf, Verdammte dieser Erde‘. – Das Marschtrio (Siegfried-Ruf) geht in Moll über. Der Prolog setzt auf das letzte Motiv aus der Internationale wie auf ein Stichwort ein“ (zit. n. Döhl 1988, S. 88).

Doch man darf sich nicht darüber hinwegtäuschen, dass nicht die Autoren und Komponisten, sondern letztlich die Regisseure den Stil der Hörspiele prägen – und selbst das musikalische Hörspiel lag letztendlich unter den damaligen Produktionsbedingungen nicht in der Hand der Komponisten. Ernst Hardt etwa bevorzugte zwar immer wieder den symbolischen Einsatz signifikanter Geräusche und Musiken, doch er ist verblüffender Weise der Regisseur von zwei Hörspielen, aus denen etwa 40 Jahre später zwei vollkommen unterschiedliche Hörspielkonzeptionen abgeleitet werden sollten: Reinachers (literarisches) Hörspiel „Der Narr mit der Hacke“ und Brechts (musikalisches) Hörspiel „Lindbergflug“.

Es waren auch in der Hörspielmusik regionale Prägungen, die die Hörspielästhetiken dominierten. Nicht nur in Berlin und Breslau, sondern auch in Bayern. Gerhart von Westerman, inzwischen musikalischer Leiter der *Deutschen Stunde in Bayern*, war 1930 an dem Radiostück „Funkmusik“ und an der Funkrevue „A propos Bahnhof“ beteiligt. Dem zeitgenössischen Beobachter Hans von Heister galten dieser Werke als „Vorläufer“ möglicher Musikwerke (Timper 1990, S. 44).

4 Propagandamusik – Unterhaltungsmusik

Als Anfang 1933 Hermann Kasacks Arbeitslosenhörspiel „Der Ruf“ wiederholt wurde, stand am Ende des Hörspiels plötzlich das Horst-Wessel-Lied und illustrierte den Beginn der nationalsozialistischen Hörfunkzeit. Am Text war nur wenig verändert worden – doch das Lied hatte den Charakter des Hörspiels vollständig verändert. Am 1. Mai 1933 sendeten alle deutschen Sender das Hörstück „Symphonie der Arbeit“ von Hans-Jürgen Nierentz und Herbert Windt mit dem Berliner Funkchor und dem Berliner Funkorchester.

4.1 Hörspiel und Volkslied

Es blieb bei den demonstrativen Anfängen – auf Dauer konnten sich die NS-Lieder und -parolen im Hörspiel offenbar nicht etablieren. Stattdessen kam das bereits in der Weimarer Republik popularisierte volksliedhafte Hörspiel zu neuen Ehren: Bereits am 9. April 1931 war das Hörspiel „Leben und Sterben des Sängers Caruso“ von Günter Eich und Martin Raschke von der Berliner *Funkstunde* urgesendet worden und die Regie baute – wie die Funkzeitschrift *Die Sendung* festhielt – „sehr schöne Schallplatten“ in die Produktion mit ein. 1934 schrieb Eich (mit Sigmund Graff und August Hinrichs) „Ich träumt’ in seinem Schatten“, verloren gegangene „Szenen nach deutschen Volksliedern“. Wie weit bei Eich das Bewusstsein über die musikalischen Möglichkeiten des Hörspiels war, lässt sich an dem Hörspiel „Das Spiel vom Teufel und dem Geiger. Eine Ballade von Nicolo Paganinis Leben“ (03.02.1935) illustrieren, das Eich mit A. Arthur Kuhnert verfasste. „Im Manuskript wird einleitend und im Text genau mit Firmennamen und Bestellnummer angegeben, welche Platten in diese Ballade einzuspielen seien“ (Döhl 1988, S. 86). Doch nicht nur Schallplatten wurden in Eichs frühen Werken eingesetzt. 1935 schrieb er – nach Wilhelm Hauff – „Das kalte Herz. Eine Märchenoper für den Rundfunk“. Diesmal kam die Originalmusik von Mark Lothar (1902–1985). Die „Nummernoper“ wurde am 4. März 1935 vom Deutschlandsender urgesendet – und wird inzwischen in einer Traditionslinie zum „Lindbergflug“ gesehen.

Spätestens seit 1932 wurden zunehmend eigenständige Hörspielabteilungen etabliert – und die wollten die „neue Kunstform“, das „funkeigene Wortkunstwerk“ (Fischer 1933, S. 44) voranbringen. Das Hörspiel etablierte sich seither als literarische Gattung – aber das führte in der Praxis keineswegs zum reinen musikfreien Worthörspiel.

4.2 Komponistenaustausch und -zuwachs

Nach 1933 kam es zu einem Austausch der Komponisten. Hindemith, Weill, Nick und Ebert komponierten nach 1933 offenbar nicht mehr fürs Hörspiel. Hindemith und Weill emigrierten, Ebert ging zum Film, Nick zum Kabarett. Von den 157 zwischen 1925 und 1939 beauftragten Komponisten arbeiteten nur 15 vor und nach 1933 – so Timpers Zahlen (1990). Doch die Zahl der jährlich benötigten Originalkompositionen stieg bis 1939 vergleichsweise rapide auf 33, pro Jahr wurden jetzt über 14 Komponisten beschäftigt. „Die Kulturpolitik des dritten Reichs“, so Timper, „forderte so viele neue Kompositionen, dass auch weniger angepasste Komponisten gut zu tun hatten“ (Timper 1990, S. 343). Karl Knauer, der vor 1933 die Musik für Hörspiele von Eberhard W. Möller („Douaumont“; 11.11.1932) und Kasack komponiert hatte, schrieb 17 neue Hörspielmusiken – darunter die zu Peter Huchels „Die Freundschaft von Port Said“, eine Produktion für den *Deutschen Kurzwellensender*. Auf Knauer folgte nach Timpers Liste der Schönberg-Schüler Walter Gronostay, der einst in Baden-Baden Erfolge feierte, an der Rundfunkversuchsstelle tätig war und am 1. Mai 1933 mit der satirischen Hörfolge „An Ihren Taten sollt ihr Sie erkennen“

(Text: Götz Otto Stoffregen) in allen deutschen Programmen zu hören war. Gronostay arbeitete darin mit Liedtexten. Bis zu seinem frühen Tod 1937 schrieb er 12 Hörspielmusiken. Newcomer waren offenbar Kurt Stiebitz (12), der nach 1945 wieder Hörspielmusik machte, sowie Herbert Windt (11), einer der erfolgreichsten Film-Musiker dieser Jahre. Häufigere Einsätze gab es für den ehemaligen Hindemith-Schüler und „gemäßigten Modernen“ (Leonhard 1997, S. 814) Georg Blumensaat, für Heinz Steinkopf (9), Peter Völkner und Gustav Kneip. Kneip schrieb die Musik etwa für das Hörspiel „Der Trommler Gottes“ (14.09. 1933) des WERAG-Hörspiieldramaturgen Willi Schäferdiek.

Auch die Tradition der Musikhörspiele zu Komponisten wurde nach 1933 beibehalten. Schäferdiek schrieb „Fräulein Schmetterling“, ein „Hörspiel um eine Puccini-Oper“ (07.03.1935), Peter Paul Althaus – mit reichlich eingefügten Ausschnitten aus dem Werk – „Liebe, Musik und der Tod des Johann Sebastian Bach“ (01.02.1935) oder Walter von Molo „Friedrich List“ (1935). In der Weimarer Republik realisierte Hörspiele mit Musik wurden auch nach 1933 wiederholt. Kasacks „Der Ruf“ etwa oder Reinachers „Der Narr mit der Hacke“ (29.02.1940). Dann begann Ende 1940 die hörspielfreie Zeit.

5 Radio als Leitmedium, Nachkriegshörspiel, UKW

Seit den Anfängen wurde Radio über Mittel-, Kurz- und Langwelle gesendet, es gab im Wesentlichen nur ein Mono-Programm; und das beeinflusste nicht nur die Hörspielästhetiken, sondern – und daran änderte sich auch nach 1945 nichts – auch den Einsatz der Musik. Das erste Hörspiel nach dem Krieg, Helmut Käutners Radiofassung von Carl Zuckmayers „Der Hauptmann von Köpenick“ (19.09.1945), kam noch ohne Originalmusik aus. Doch schon in der NWDR-Produktion „Draußen vor der Tür“ von Wolfgang Borchert (13.02.1947) wurde eine Originalkomposition von Werner Haentjes (1923–2001) eingesetzt. Wenig später komponierten auch Edmund Nick, Kurt Stiebitz oder Karl Sczuka wieder. Und auch beim *Bayerischen Rundfunk* setzte man nach 1949 wieder intensiv auf Komponisten: Kurt Brüggemann, Joachim Faber (er komponierte mindestens 70 Musiken allein für den BR), Mark Lothar, Joseph Strobl, Johannes Weissenbach. Sie blieben z. T. bis in die 1980er-Jahre aktiv.

5.1 Hochphase für Hörspielmusiken

Die Nachkriegsjahre – auch sie eine Blütezeit des literarischen Hörspiels – waren zunächst einmal quantitativ eine goldene Zeit der Hörspielmusik. „Eindeutig wurden in den 1950er-Jahren die meisten Hörspielmusiken produziert“ (Timper 1990, S. 90). Nicht zuletzt die neue, Musik viel besser übertragende Ultrakurzwelle (UKW) dürfte die Nachfrage gesteigert haben. 150 Hörspielmusiken – etwa für Joseph Pelz von Felinau, Max Frisch, Axel Eggebrecht, Theodor Plievier oder Günter Eich – schuf in der kurzen Zeit bis zu seinem frühen Tod 1954 der nun (vor allem) für den SWF als Hauskomponist tätige Karl Sczuka. Allein der vor allem

auf das literarische Hörspiel setzende NDR vergab bis 1962 jährlich etwa 30 Kompositionsaufträge, ähnlich sah die Situation beim *Süddeutschen Rundfunk* und beim *Bayerischen Rundfunk* aus, am wenigsten vergab der *Sender Freies Berlin* (SFB); er kam auf nur etwa zehn Aufträge. Doch dann – es war die Zeit des rapide wachsenden Fernsehens – fielen die Zahlen bei fast allen Sendern.

Innerhalb der Musikszene galt die Hörspielmusik auch weiterhin eher wenig – auch, weil sie nicht selbständig existieren konnte. Sie war ans Hörspiel, ans Radio und an die ein- oder mehrmalige Ausstrahlung der Produktion gebunden – eine Schallplatte mit Hörspielmusiken ist wohl nie publiziert worden. Und so schlich sich auch bei den Komponisten Routine ein. „Ein sehr musikalischer Funkregisseur“, so der Komponist Otto-Erich Schilling, „sagte einmal von einem alten, routinierten Hörspielkomponisten, er habe zu Hause todsicher eine Kartothek angelegt, aus der er je nach Bedarf einige passende Takte heraushole. Dann gehe er ebenso gewohnheitsmäßig zur Kasse und hole sein Honorar ab“ (Timper 1990, S. 98). Wohl nicht zu Unrecht sprach Schilling von „Bedeutungslosigkeit“ (Timper 1990, S. 98) – und dies lag vermutlich auch daran, dass die Hörspielmusik das Wort zu stützen hatte. „Bis in die sechziger Jahre hinein war die dienende Funktion der Musik innerhalb des Wortkunstwerks Hörspiel unbestritten“, analysierte Werner Klippert, der langjährige Hörspielchef des *Saarländischen Rundfunks*.

„Hörspielkomponisten wie etwa Hugo Pfister und Winfried Zillig verstanden Musik in dramaturgischer Funktion als Ergänzungs-, Intensivierungs- und Strukturierungsmittel innerhalb darstellerischer und sprachlicher Handlungsvorgänge. . . . Man war sich einig, dass sich Hörspielmusik ‚nie zum Selbstzweck erheben darf‘. Winfried Zillig, wie mancher andere noch deutlich von theatralischem Denken herkommend, sah in vielen Fällen seine Aufgabe als Hörspielkomponist darin, mit den Mitteln der Musik den Mangel an Optischem zu beheben“ (Klippert 1977, S. 55).

Der Schönberg-Schüler Winfried Zillig (1905–1963) war in den Nachkriegsjahren Dirigent beim Sinfonieorchester des *Hessischen Rundfunks* und leitete dann die Musikabteilung des NDR. Seine erste Hörspielmusik entstand offenbar für das legendäre Hörspiel „Totenschiff“ nach B. Traven (NWDR 1946, Regie: Ernst Schnabel), dann folgten Musiken für Eich- und Weyrauch-Hörspiele, vor allem aber zu Adaptionen von Stücken von Heinrich von Kleist, Euripedes, Kierkegaard und vielen anderen. Timper (1990, S. 365) zählt allein für Zillig 118 Beschäftigungen nach 1946.

5.2 Hörspielmusik zur Aufwertung von Adaptionen

Betrachtet man etwa die ausgezeichnet dokumentierten Hörspielproduktionen des *Bayerischen Rundfunks*, dann ist leicht wahrnehmbar, in welchem Ausmaß in den Nachkriegsjahren Adaptionen mit Originalkompositionen realisiert wurden. Georg Kaiser (1949), Johann Wolfgang von Goethe (1949), Erich Kästner (1950), Hugo von Hofmannsthal (1951), Knut Hamsun (1952), Joseph von Eichendorff (1957), Heinrich von Kleist (1959) oder Ezra Pound (1959); sie wurden nicht nur gelesen oder inszeniert, sondern auch eigens musikalisiert. Dabei war nicht nur das

Konventionelle und Glatte gefragt. Seit den 1950er-Jahren wurde handlungsdienend „vielfältig experimentiert“ (Timper 1990, S. 231). Technische Mittel waren „rückwärts gespielte Bänder, Verschnellung, Verlangsamung, Filter, Echo, Hall, ‚Stricken‘, Schleife, Vocoder, Ringmodulator, Zerhacker, Messton sowie zahlreiche Instrumenteneffekte und Instrumentenmanipulationen“ (Timper 1990, S. 231).

An den Hörspieldebatten scheint dieser Boom eher vorbeigegangen zu sein. Als Hermann Naber 1965 die Hörspielabteilung des SWF übernahm, traf er – in einem kurzen, folgenreichen Zusammentreffen – auf Friedrich Bischoff, den einst in Breslau tätigen Hörspielpionier.

„Ich war bis dahin immer der Meinung gewesen, die Hörspielkunst habe sehr wenig mit Musik und noch viel weniger mit Gesang zu tun. Die tonangebenden Produktionen der fünfziger Jahre fanden hauptsächlich auf einer aus Sprache und Fantasie errichteten inneren Bühne statt, auf der Musik und Geräusche verpönt waren; auf jeden Fall durften sie kein Eigenleben führen“ (Naber 2001, S. 107).

Es war vor allem die „Hamburger Dramaturgie“ von Heinz Schwitzke, der als Hörspielchef des NDR und Hörspieltheoretiker das Nachkriegshörspiel prägte wie niemand anderes. „Man kann als Grundsatz sagen“, so hielt er 1963 in seiner wirkungsmächtigen Geschichte des Hörspiels fest,

„es gibt im Hörspiel keine Musik ohne eine Handlungsfunktion und kein Geräusch ohne eine Sinnfunktion für den thematischen Zusammenhang. Auch da, wo es sich bei einer Hörspielmusik nur um kurze, fast unmerklich kleine und zurückhaltende, geräuschähnliche Interpunktionszeichen handelt – d. h. bei der Mehrzahl aller Hörspielmusiken –, haben diese klingenden Interpunktionszeichen leitmotivischen Charakter und damit Bezug auf die Handlung. Ist ein solcher Bezug nicht möglich, so ist es besser, wenn ein Hörspiel ohne musikalische Akzentuierung bleibt. Überhaupt muss, wer ein Hörspiel inszeniert, sich bei jeder Musik- wie auch bei jeder Geräuschverwendung stets fragen, ob sie nicht überflüssig sind. Der beste Gebrauch von Musik und Geräusch im Hörspiel ist geschehen, wenn die Hörer am Ende meinen, weder Geräusch noch Musik gehört zu haben – oder aber, wenn sie Geräusch und Musik gehört zu haben glauben, obwohl nichts dergleichen verwendet wurde. Im ersten Fall sind die beiden Mittel nicht bemerkt worden, weil sie vollständig in das Wort eingegangen sind, ‚Wortcharakter‘ gewonnen haben, im zweiten Fall ist das Wort so sehr sich selbst genug gewesen, dass es alles von allein sichtbar und hörbar machte, was gesehen und gehört werden musste. Insofern ist auch die Aufgabe des Hörspielkomponisten asketisch“ (Schwitzke 1963, S. 228 f.).

Die Theorie war das eine, die Praxis das andere – und gerade zum Hörspiellalltag und den vielfältigen Hörspielmusiken fehlt es noch immer an Arbeiten.

5.3 Hörspielqualität – Literatur und Musik

Es ist auffällig, dass Originalkomposition und literarische Qualität (wie schon um 1929) auch nach 1950 immer wieder zusammenfielen. Als 1952 der erste Hörspielpreis der Kriegsblinden verliehen wurde, wurde (fast natürlich) mit Erwin Wicherts „Darfst Du die Stunde rufen“ (SDR, 04.04.1951) ein Hörspiel mit Musik (von Hans

Vogt) prämiert. 1953, 1955 und 1956 stammte die Preisträgermusik von Johannes Aschenbrenner – und dann erst wurde sie auch in den prämierten NWDR/NDR-Produktionen seltener. Ende der 50er-Jahre hatten die prägenden Hörspiele dann keine Originalmusiken mehr, ehe Enno Dugend (1915–1990) im Jahr 1961, Peter Zwetkoff (Jg. 1925) im Jahr 1964 und dann wieder Dugend im Jahr 1972 (mit) prämiert wurden. Doch keiner der frühen Preisträger hat die Musik als wirklich relevant für die Produktion herausgestellt.

Erst 1974 – inzwischen gab es zunehmend Stereo-Wellen, Jugendsendungen und Pop-Musik – kam erstmals eine ganz andere Musiker- und Komponistengeneration zu Ehren: Die Komposition zu Alfred Behrens' Science Fiction-Hörspiel „Das große Identifikationsspiel“ (BR, RIAS) kam von Klaus Schulze. Er hatte zuvor in den Elektronik-Bands Tangerine Dream und Ash Ra Temple gespielt, ein „Krautrock“.

5.4 Einflüsse aus Frankreich

Anfang der 1950er-Jahre wuchs der Einfluss der (gerade dem öffentlich-rechtlichen Hörfunk verpflichteten) *Neuen Musik* und dies hatte auch für das Hörspiel Folgen: Moderne Komponisten orientierten sich nun an der in Frankreich begründeten *Musique Concrète* und schrieben – die genauen Entwicklungen sind noch immer eher unbekannt – neue, *elektronische Musik* fürs Hörspiel. Begonnen hatte die Entwicklung freilich schon früher: 1942 hatte Pierre Schaeffer in Paris begonnen, mit Schallplatten des Archivs des Pariser Rundfunks zu spielen, 1948 sendete der französische Rundfunk O. R. T. F. sein „Concert des Bruits“ innerhalb des Programms des „Club d'Essai“. Hier traten, so Döhl, „bisher getrennte Tendenzen einer akustischen Literatur, der Geräusch- und Klangkomposition, technisch erzeugter Musik zu Rundfunkeigenkunstwerken zusammen“ (Döhl 1988, S. 48) – ohne dass dies „direkte Spuren“ (Döhl 1988, S. 47) im deutschen Hörspiel hinterlassen hätte.

Interessanterweise sah ausgerechnet Heinz Schwitzke, der Papst des literarischen Hörspiels, dies ganz anders. „In Deutschland wird mit *Musique Concrète* bei Hörspielproduktionen, etwa seit 1950, in zunehmendem Umfang gearbeitet“ (Schwitzke 1963, S. 124) – und zwar bereits vor dem Start des 1953 gegründeten Kölner Studios für Elektronische Musik. Gerade in Hamburg, wo man das literarische Hörspiel pflegte, hatte sich elektronische Musik offenbar sehr früh durchsetzen können:

„Es war (...) kein Zufall, dass gerade im NDR experimentelle Musik gefördert wurde, erlaubte sie doch, die Wirklichkeitsbezüge verstärkt aufzuheben. Experimente fanden einerseits mit Bandmanipulationen statt (Bandrücklauf, Verschnellung, Verlangsamung, Iteration, unendlicher Ron, Bandschleife) und mit Mischpultmanipulationen (Regler, Filter, Hall, Echo), andererseits – als Vorwegnahme der elektronischen Musik – mit Hilfe von Geräten der Messtechnik (Sinuston, Rauschgenerator). Hier hat hauptsächlich Johannes Aschenbrenner (1903–1964) mit diesem Mitteln experimentiert, während Siegfried Franz (1913–1998), der am häufigsten am NDR beschäftigte Komponist, ‚traditionelle‘ Kompositionstechniken mit elektronischer Klangverformung kombinierte“ (Timper 1990, S. 82).

5.5 Das Eich-Maß – und die Musik

„Der beste Gebrauch von Musik und Geräusch im Hörspiel ist geschehen, wenn die Hörer am Ende meinen, weder Geräusch noch Musik gehört zu haben“ formulierte Heinz Schwitzke (Schwitzke 1963, S. 228). Es scheint den Hörspielern und Hörern in den 1950er- und 1960er-Jahren so ergangen zu sein, wie Schwitzkes Ideal es vorsah. Sie überhörten die Musik: Selbst das traditionell literarisch interpretierte Eich-Hörspiel mit seinem legendären Eich-Maß erscheint, berücksichtigt man die Komponisten, in einem anderen Licht:

„Ich glaube“, sagte Eich 1968 und man glaubt es kaum, „es gibt kein einziges Hörspiel von mir, das nicht irgendeine Musik hat. Mir ist immer gesagt worden, das muss so sein. Ich weiß es nicht, aber ich habe das nie ganz kapiert. Ich dachte immer, es müsste auch ohne gehen. Aber nun gut, also es ist immer Musik dabei gewesen, aber nicht sozusagen als Prinzip“ (Eich 1991, S. 536).

Doch nicht nur das. Die „Eich-Musik“, der „*Eich-Sound*“ stammte von einem Autor, vielen Regisseuren und den besten Hörspielmusikkomponisten: Johannes Aschenbrenner, Bert Breit, Heinrich Deischner, Enno Dugend (einer der meistengagierten Hörspielkomponisten), Hans Engelmann, Siegfried Franz, Hans Peter Haller, Wolfgang Heinrich, Helmut Herold, Helge Jöms, Klaus Martin Majewski, Hans Moeckel, Ennio Morricone, Rolf Hans Müller, Otto-Erich Schilling, Friedrich Scholz, Herbert Seiter, Günter Siemeck, Harro Torneck, Rolf Unkel (er schuf über 200 Hörspielmusiken; vgl. Bräutigam 2005, S. 516), Lothar Voigtländer, Karl von Feilitzsch, Otto Walter, Winfried Zillig, Bernd Alois Zimmermann und Peter Zwetkoff (seit 1954 Musikdramaturg beim SWF). Einige Hörspiele blieben auch ohne Originalkomposition. Manchmal gab es sogar Hörspiele, die mehrfach realisiert wurden, mal mit und mal ohne Komposition.

Doch das Hörspiel besteht nicht nur aus Wort und Musik, sondern in unterschiedlicher Gewichtung auch aus Geräuschen. Und auch hier änderte sich – verbunden mit der Einführung des UKW-Radios (Krug 2013) – bereits in den 1950er-Jahren einiges. Musik und Geräusch waren nichts voneinander Isoliertes mehr. „Die Hörspielmusik“, so Schwitzke 1963, „hat sich inzwischen von aller Stimmungsmalerei, das Hörspielgeräusch vom Realistischen weiterentwickelt. (. . .) So helfen beide zum Wort hin, (. . .) gewinnen etwas wie ‚Wortcharakter‘“ (Schwitzke 1963, S. 222). Die Auflösung dieses „zum Wort hin“ kennzeichnete dann die Hörspielentwicklung bis Ende der 1960er-Jahre, zumindest ihre Höhenkämme.

5.6 Hörspielkomponisten der Nachkriegsjahre

Aschenbrenner und Franz, über deren musikalische Vita und Radiowerke man nur wenig weiß, stehen auch für diese Frühphase elektronischer Hörspielmusik. Ob Günter Eichs „Träume“ (Franz 1951) oder „Die Andere und ich“ (Aschenbrenner

1952) – ohne ihre Kompositionen hätte sich die Hamburger Dramaturgie nicht durchsetzen und behaupten können. Doch nicht nur in Hamburg wurden moderne Hörspielmusiken geschrieben: Schwitzke schätzte 1963, dass „bei allen deutschen Sendern und schätzungsweise bei mehr als der Hälfte sämtlicher Hörspielinszenierungen, wenn sie Musik verwenden“, seit langem „elektronische Musik oder (noch viel häufiger) Mittel der *Musique Concrète* gebraucht“ würden (Schwitzke 1963, S. 224). Was Eich für die Dichter, Schwitzke für die Hörspieltheorie, Schröder-Jahn für die Regie waren, das war Aschenbrenner für die Hörspielmusik nach 1950. Er dominierte die Kriegsblindenpreise und schuf die Musik für all jene Dichter, die damals Rang und Namen hatten: Eich natürlich (mindestens 8 Mal), Alfred Andersch, Ilse Aichinger, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, James Joyce u. v. a. Rein quantitativ schuf Aschenbrenner mindestens 111 Hörspielmusiken (Timper 1990, S. 365), Franz kam gar auf über 150 – und war einer der meistbeschäftigten Komponisten. Es waren offenbar nicht so sehr die redaktionellen musikalischen Vorgaben, die die Hörspiele prägten. Viele Redakteure hatten nur vage Vorstellungen von der Musik, Timper registrierte gar „Unwissenheit und Bequemlichkeit“ (Timper 1990, S. 85) – und so hing es vom jeweiligen Regisseur, vor allem aber „vom jeweiligen Komponisten ab, wie viel Klangreichtum ausprobiert wurde“ (Timper 1990, S. 85).

1955 wurde in Baden-Baden mit dem Karl-Sczuka-Preis der erste Preis für „Hörspielmusik“ ausgelobt, er wurde bis 1966 nur „für die beste im *Südwestfunk* (SWF) gesendete Hörspielmusik“ vergeben – und auch hier spielten Franz, Zwetkoff und auch die Hörspiele Eichs eine bedeutende Rolle. Natürlich existierte Hörspielmusik auch in den zahlreichen Bühnenadaptionen der 1950er- und 1960er-Jahre. Das Spektrum reichte vom klassisch-romantischen Klangideal bis zur zeitgenössischen Musik. Dass auch Bearbeitungen eigenständige Kunst sein können, zeigte Max Ophüls 1956 mit der SWF-Produktion „Berta Garlan“ (nach Arthur Schnitzler); er verband – unter der musikalischen Einrichtung von Peter Zwetkoff – Fabel und Musik ganz neu und so filmisch, dass Kritiker von einem „akustischen Film“ sprachen. In Krimis wurde – so Timper 1990 – eigens komponierte Musik kaum umgesetzt, doch etwa die „Maigret“-Reihe des *Bayerischen Rundfunks* hatte in den 1960er-Jahren ihren eigenen Komponisten (Herbert Jarczyk).

Die ästhetische Innovationskraft der Musik im Hörspiel war nicht unbedingt an Komponisten und Originalmusiken gebunden; längst war die wesentliche Musik auf Schallplatte vorhanden – und so gelangten Innovationen (fast) alleine durch die Erweiterung des Musikspektrums. Alfred Anderschs „Der Tod des James Dean“ (SWF, hr, RB 1959) etwa wurde vor allem Form prägend, weil der Regisseur auf den Miles Davis-Soundtrack aus dem Film „Fahrstuhl zum Schafott“ setzte und den Text musikalisch sprechen ließ. So entstand zudem „am Jazz orientierte Sprachmusik“ (Rinke 2018, S. 67) (ein Re-Make setzte dann 1997 auf Primal Scream aus dem Film „Trainspotting“). Musikhörspiele – in der Weimarer Tradition – blieben wohl eher rar. Timper (1990, S. 48) notierte hier vor allem Ionescos „Der Automobilsalon“ (NDR 1961, mit der Musik von Aschenbrenner) sowie zwei Hörspiele Samuel Becketts (1963).

6 Neue musikalisch-akustische Spielformen

Während die Zahl der Auftragskompositionen seit Anfang der 1960er-Jahre nachließ, wurden die Grenzen zwischen Musik, Neuer Musik und Hörspiel durchlässiger. Der NDR sendete bereits 1960 Hörspiele und Musikstücke an seinem Hörspieltermin (Timper 1990, S. 236, Anm. 25). Beim WDR entstand 1963 die Redaktion für Akustische Kunst (Schöning 2001, S. 253) – und in den folgenden Jahren wurden ganz bewusst „zahlreiche“ Komponisten vor allem aus dem Umfeld der Neuen Musik als Hörspielmacher gewonnen (Schöning 2001, S. 254). Andernorts wurden Konzepte aus dem Bereich der konkreten Poesie als Hörspiel realisiert – und spätestens mit „Fünf Mann Menschen“ (1967) von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker konnten auch Stereohörspiele ohne Musik musikorientiert sein:

„Was ich vom Hörspiel fordere“, so Mayröcker zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, „ist: es muss akustisch befriedigen, faszinieren, reizen, d. h. der akustische Vorgang muss beim Hörer eine ganz bestimmte Reaktion hervorrufen, etwas, das in der Nähe musikalischen Genusses liegt, aber statt von Tönen von Worten und Geräuschen ausgelöst wird“.

Ende der 1960er-Jahre publizierte *epd/Kirche und Rundfunk* dann erstmals einen Aufsatz zum Wandel der Hörspielmusik hin zum „Konzert aus Wort, Geräusch und Musik“ (Döhl 1988, S. 79).

6.1 Komponisten als Hörspielmacher

Eine folgenreiche, im Rahmen des Neuen Hörspiels angeregte Innovation war die Etablierung der Sendeform „Neue Musik/Neues Hörspiel“ (Schöning 1982, S. 301) mit „Komponisten als Hörspielmachern“. Während allerorten der Tod der Literatur prognostiziert wurde, profitierten beim *Westdeutschen Rundfunk* Komponisten von den neuen Sendeflächen gerade in den relativ experimentoffenen und für kulturnahe Zielgruppen geschaffenen Dritten Hörfunkprogrammen (Krug 2014). 1970 richtete der WDR die Reihe „Komponisten als Hörspielmacher“ (im 3. Programm) ein – und startete mit der Collage „Ein Aufnahmезustand“ (26.11.1970) von Mauricio Kagel (1931–2008). Kagel ließ in dem Radiostück unter dem Vorwand, eine Hörspielmusik produzieren zu wollen, Musiker und Sprecher im Studio Aufnahmen machen – und montierte diese zum Hörspiel. „Ich finde es bedauerlich“, so Kagel, der damals Leiter des Instituts für Neue Musik an der Rheinischen Musikschule war,

„dass Komponisten sich zwingen und sich gezwungen fühlen, Worte unkenntlich zu machen, wenn sie sich der Sprache bedienen. So können sie wohl das Alibi einer musikalischen Verarbeitung in Anspruch nehmen. Aber ihre Interpretation gegenüber dem, was im Sinn des Wortes ausgedrückt wird, ist eher in dem instrumentalen Klangmaterial zu hören, das das Wort begleitete, als in der Worthandlung selbst. Wird Musik als Hörspiel deklariert, dann ist man grundsätzlich vom Zwang befreit, alles Sprechbare singen zu lassen oder die

Worte so zu artikulieren, dass Verzerrungen unvermeidbar sind. (...) Das musikalische Material kann im Kontakt mit dem Hörspiel bereichert werden und vice versa“ (Döhl 1988, S. 90).

Bereits im selben Jahr erhielt der nun als Autor, Regisseur, (gelegentlich) Sprecher und Komponist, kurz als Hörspielmacher tätige Komponist Kagel den – nun für die „beste radiophone Produktion“ verliehenen – Karl-Sczuka-Preis, führte 1976 ein Hörspielseminar für Komponisten durch und realisierte in kurzen Abständen neun Hörspiele. In den folgenden Jahren wurde der Terminus „Hörspiel als Musik“ durch „Ars Acustica“ ersetzt. Dabei waren Kagels preisgekrönte Hörspiele „Ein Aufnahmезustand“ (1970), „Die Umkehrung Amerikas“ (1976) und „Der Tribun“ (1980) keine Musikstücke im herkömmlichen Sinn, sondern komponierte Sprache, akustische Kunst im Sinne einer frühen Kagel-Definition: „Das Hörspiel ist weder eine literarische noch eine musikalische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts“ (Kagel 1970). Dies schloss Neue-Musik-Stücke wie „Mare Nostrum“ (NDR 1992) oder traditionelle Hörspielmusik (Heinrich Böll „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“, SWR 1997) nicht aus. Mit „Komponisten als Hörspieler“ begründete Kagel (gemeinsam mit Klaus Schöning) ein Hörspielgenre, das später durch mehr als 44 Hörspielmusiker, darunter Dieter Schnebel (1930–2018), John Cage, Luc Ferrari, Bernd Alois Zimmermann, der Jazzmusiker Wolfgang Dauner (der mehr als 21 Hörspielmusiken schrieb (Timper 1990, S. 365) oder Pierre Henry, fortgesetzt wurde – und teilweise auch unabhängig vom Hörfunk als Audio-CD käuflich erwerbbar war. Diese „Hörspielmusik“ konnte selbständig bestehen. Zum Kölner Konzept gehörten auch öffentliche Aufführungen und „interredaktionelle Zusammenarbeiten“, die (auch bei anderen Sendern) bis in die jüngere Vergangenheit fortgesetzt wurden: Heiner Goebbels Parabel über das Schreiben „Schwarz auf Weiß“ etwa wurde 1997 vom SWR gleich zwei Mal gesendet: Einmal als Hörspiel und einmal als Abendkonzert. Eine besondere Variante war die Kombination von Komponist und Literat, Neuer Musik und konkreter Poesie der Wiener Gruppe, wie sie etwa im Werk von Gerhard Rühm stattfand. Das gerade mal 17-minütige Hörspiel „Wintermärchen. Ein Radiomelodram“ (WDR 1976) sowie „Wald. Ein deutsches Requiem“ (WDR 1983) waren Rühms erfolgreichste Versuche, Text in Musik zu transferieren. Rühm führte auch Regie, war als Sprecher dabei und spielte Klavier. Und die Musik stammte vom Collegium Vocale Köln, das einst an der Rheinischen Musikschule gegründet worden war. Doch trotz aller Neuerungen, zwischen Anspruch und Wirklichkeit, Konzept und Realisation, Komponisten und Publikum taten sich bereits in den 1970er-Jahren große Differenzen auf (Timper 1990, S. 238). Timper sieht diese Differenzen „bis auf wenige Ausnahmen“ für „das gesamte Neue Hörspiel, was nicht zuletzt daran liegt, dass man anscheinend nur selten wirklich originelle, einfallsreiche und versierte Komponenten für solche Projekte gewonnen hat oder gewinnen wollte“ (Timper 1990, S. 238). Fortan beschränkte sich diese Musiklinie auf Konzeptionen wie Ars Acustica, Akustische Kunst oder Radiokunst – und separierte sich von den Sendeplätzen des Hörspiels.

6.2 Beatles, Rolling Stones – Pop-Hörspiele

Spätestens seit Mitte der 1960er-Jahre konnte Musik technisch immer einfacher und besser konserviert werden. Die Langspielplatte etablierte sich (neben der fünfminütigen Single), die Stereophonie erhöhte die Hörqualität, Tonbandgeräte wurden immer billiger und ermöglichten jedermann den produktiven Umgang mit der akustischen Umwelt – und das UKW-Stereo-Radio ermöglichte bisher unbekanntem Hörkomfort; jetzt erst begann Musik zum relevanten Zielgruppenargument zu werden. Die Rock-Musik gewann im Hörfunk entschieden an Bedeutung oder eroberte über die Schallplatte die jugendlichen (Sub)Kulturen; dann wurden poporientierte Jugendsendungen und schließlich *Popwellen* etabliert (Krug 2010) – und auch das Hörspiel öffnete sich.

Hermann Naber formulierte 1969 in der Literaturzeitschrift *Akzente* offensiv:

„Ganz unpathetisch läuft alles darauf hinaus, wieder eine Verbindung herzustellen zwischen den Hörspielabteilungen, den Musikabteilungen und – warum nicht – den Unterhaltungsabteilungen, die die moderne popmusic verwalten, von den ‚Beatles‘ bis zu den ‚Pink Floyd‘ und den ‚Mothers of Invention‘, deren akustische Unterwelt mindestens ebenso viel Anregung fürs Hörspiel enthält wie etwa das Musik-Theater von Mauricio Kagel, Luciano Berio und György Ligeti“ (Kapfer 1997, S. 52).

Pierre Henry beispielsweise, der Großmeister aus Frankreich, hatte schon 1968 zusammen mit der Rockband Spooky Tooth die Langspielplatte „Ceremony“ aufgenommen: eine elektronische Messe, kein Hörspiel; und die Beatles probten etwa in „Revolution Nr. 9“ neue, experimentelle Musikformen, quasi *Pop-Hörspiele*.

1971 entstand das erste so genannte „Pop-Hörspiel“ – und hier stand (neben dem Marketing-Aspekt) früh ganz deutlich die immer wichtiger gewordene Musik-Orientierung im Vordergrund. Wer hätte je an ein Volkslied-Hörspiel, ein Klassik-Hörspiel oder an ein Neue-Musik-Hörspiel gedacht. Alfred Behrens realisierte das Stück „John Lennon, du musst sterben. Ein Pop-Hörspiel in Stereo“ (1971). „Mindestens die Hälfte des Hörspiels“, so erläuterte SWF-Hörspielchef Naber diese besondere Schwerpunktsetzung des *Südwestfunks* später einmal, „bestand aus Beatles-Musik“ (Krug 2004) – und mit dem Projekt sollte das Hörspiel auch für die neuen, populären Popwellen möglich gemacht werden. Später folgte „Als Nowhere Man den Fall erledigt hatte, legte er ‚Street Fighting Man‘ von den Rolling Stones auf. Pop-Kriminalhörspiel“ (1972), diesmal mit Rolling Stones-Musik. Es waren keine fürs Hörspiel eigens geschriebenen Hörspielmusiken, keine Originalmusiken mehr, sondern – wie 1959 bei Andersch – Übernahmen von Schallplatten – und fortan dürfte fast das gesamte populäre und avantgardistische anglo-amerikanische Rock-Spektrum wenigsten als Klangteppich in unzähligen Hörspielen genutzt worden sein. „Pop-Elemente finden sich in vielen, fast allen Arbeiten des neuen Hörspiels“ fand Schöning schon 1970: Gabriele Wohmann setzte in „Norwegian Wood“ (SWF 1967) auf den gleichnamigen Beatles-Song, Wolf Wondratschek spielte in „Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels“ (WDR, BR, hr, SR 1970) eine lange Passage des Beatles-Songs „I’m so tired“, Rolf Dieter Brinkmann hörte Soft

Machine, in Paul-Gerhard Hübschs „Ausgeflippt“ (SR 1972) kann man über die Rolling Stones, die Beatles und die Doors hinaus eine Vielzahl zeitgenössischer Bands hören. Doch es war offenbar ein nur kurzer „Pop-Hörspiel-Aufbruch“, gebunden vor allem an die Redaktionen in Baden-Baden, Saarbrücken und Köln. Die Spuren verlieren sich rasch wieder, wohl auch, weil die Impulse „selbstverständlicher Bestandteil einer zeitgemäßen Hörspielauffassung“ (Kapfer 1999, S. 103) oder einfach durch andere Musikstile überholt wurden. Die Avantgarde von 1967 war rasch Mainstream. Parallel entstanden – hier aber eher von avantgardistischen Musikern geschrieben – erste Pop-Hörspielmusiken. Alfred Behrens etwa arbeitete für „Das große Identifikationsspiel“ (BR, RIAS 1973) mit dem elektronisch orientierten Ash Ra Temple- und Tangerine Dream-Musiker Klaus Schulze zusammen. Der unterlegte nahezu das gesamte Hörspiel mit einem Musikeppich aus dem Dauerton Es – selbstverständlich aus dem Synthesizer. Timper (1990) hat unter den neuen (deutschen) Komponisten eher alternative Bands und Komponisten wie Amon Düül, Amon Düül II, Lokomotive Kreuzberg, Floh des Cologne, Georg Deuter oder Insterburg & Co. entdeckt. Komponisten waren neben Klaus Schulze auch Franz Josef Degenhardt, Herbert Grönemeyer oder Heiner Goebbels. Neue Technik (Synthesizer, Sampler, Raumsimulator etc.) machte neue Klänge rasch möglich und zugänglich. Mit dem Synthesizer-Zeitalter wurde freilich auch ein „kompositorischer Dilettantismus“ sichtbar, der die Hörspielmusik seit den 1950er-Jahren latent durchzogen hatte: Ungenaue Einsätze, unsaubere Töne, unrhythmisches Zusammenspiel (Timper 1990, S. 90).

6.3 Andere Musikformen im Hörspiel

Auch in den 1970er-Jahren blieben frühe Formen wie die „Märchenoper“ Bestandteile der (damals durchschnittlich zwei- bis drei öffentlich-rechtlichen) Radioprogramme. 1973 realisierte etwa Heinz Hostnig, einer der profiliertesten Regisseure des Neuen Hörspiels, Günter Eichs „Das kalte Herz“ neu, BR, RB, SFB, SDR und WDR koproduzierten die Oper – und die Musik stammte von jenem Mark Lothar, der sie bereits 1935 zur Ursendung geschrieben hatte. Hörspiele über Musiker und vor allem ihre Verstrickungen blieben weiterhin im Programm, wurden neu produziert und gewannen auch Preise. Der Autor Dieter Kühn, seit 1960 Hörspielautor von etwa 70 Hörspielen, präsentierte 1974 seine „Goldberg-Variationen“. Doch Kühn war mit der (mit dem Kriegsblindenpreis ausgezeichneten) Realisation unzufrieden. Denn Heinz von Cramer hatte – ganz bildungsbürgerlich, so Kühn – 42 verschiedene Musiktitel (von Bach, Brahms, Schönberg, Stockhausen, Lionel Hampton bis Wolfgang Dauner) eingebaut – und so spielte Kühn die „Variationen“ selbst nochmals mit Kompositionen des Jazzers Wolfgang Breuer ein. Im selben Jahr produzierte Urs Widmer „Die schreckliche Verwirrung des Giuseppe Verdi“ (SWF). Das Hörspiel war also bereits in den 1970er-Jahren musikalisch eine offene Form, in der Vielfältiges nebeneinander existierte. Originalkompositionen aber wurden rar. Eigentlich konnten sich nur sehr wenige Komponisten wirklich behaupten. Enno Dugends mit

mindestens 252 Kompositionen außerordentlich erfolgreiche Hörspielarbeit scheint gegen 1971 (wenigstens im Programm des BR) mit seiner Musik zu Paul Wühres O-Ton-Hörspiel „Preislied“ langsam zu erlöschen. Aber sie war inhaltlich auch so schon fast ein Randprodukt: „Einige Wochen“ nach der Bandmontage, so Wühr, „wurde das Hörspiel durch Hereinnahme von Musik und Geräuschen in seine endgültige Form gebracht“; es entstand ein „eigenartiger Kontrast zwischen traditioneller Hörspielmusik und neuartiger Sprachverarbeitung“ (Timper 1990, S. 241).

Zwischen 1970 und 1972 stieg die Zahl der Originalkompositionen noch einmal kurzzeitig an, dann pendelte sich ein neuer Rhythmus ein: Mehr als zehn Kompositionen vergab kein Sender mehr (Timper 1990, S. 92). Als einer von wenigen der älteren Generation konnte sich Peter Zwetkoff weiterhin behaupten, vereinzelt konnten sich aber auch jetzt noch neue Komponisten etablieren: Frank Duvals Komponistenkarriere begann erst 1972 und umfasste bald (nur beim BR) 90 Hörspielmusiken. In den 1970er-Jahren wurde der Schlager für das Hörspiel entdeckt – vor allem aber die Kritik daran, die Dekuvrierung seiner Inhalte. Das Hörspiel nutzte hier die Musik, um sie zu entlarven – selbst 2018 arbeitete man sich noch in einer „Schlager-Operette“ an seiner „seligschummrigen Gemütlichkeit“ (WDR) ab.

7 Neue Musikorientierungen: Dualer Rundfunk

Mitte der 1980er-Jahre veränderte sich die Hörfunklandschaft in Deutschland radikal. Privater Hörfunk wurde eingeführt und führte in der Folge zu einer Fülle musikorientierter und musikdefinierter *Formatradios*. Das öffentlich-rechtliche Monopol endete, plötzlich standen sich zwei etwa gleich starke Hörfunkkonzeptionen gegenüber. Nebenbei-Hören entwickelte sich (langsam) zur dominanten Rezeptionsweise, formatorientierte Radiostile wurden populär und spätestens seit der Jahrtausendwende singulär (Krug 2010). Die Debatten um das literarische oder das Neue Hörspiel aber waren erschöpft, höchstens als Simulakren noch präsent. „Engagierte und experimentelle, realistische und surrealistische, traditionelle und neue Radioarbeiten (keineswegs mehr als Gegenpole gedacht) treiben“, so fasste Karl Karst die Situation 1985 zusammen, „ein gleichberechtigtes Spiel innerhalb eines zunehmend begrenzten Medienraumes“ (Karst 1985, S. 6) – und doch herrschte Unzufriedenheit über die Hörspielszene der Jahre. „Nur die Komponisten“, so Friedrich Wilhelm Hymmen 1986, belebten „die Szene“: Kagel, Rühm – und nun Heiner Goebbels.

7.1 Musikhörspiel zwischen Pop und Avantgarde

Goebbels hat seit Mitte der 1980er-Jahre am erfolgreichsten, am preisträchtigen die Musikalisierung des Hörspiels beeinflusst; er hat das „Musikhörspiel“ neu etabliert – und dabei entschieden (und anders als Kagel oder Rühm) popkulturelle und avantgardistische Formen (im eigenen Studio) neu gemischt. Goebbels hatte mit Musik im Sogenannten Linksradikalen Blasorchester und in der Avantgarde-Rock-

Band Cassiber begonnen, Hörspielmusik für Gert Loschütz geschrieben und war eine Entdeckung des *Hessischen Rundfunks* und seines Ermöglichers Christoph Buggert. In seinem Stück „Die Befreiung des Prometheus“ (HR, SWF 1985) setzte Goebbels Text-Bausteine aus einem alten Heiner Müller-Stück mit Geräuschen, Gesang (Walter Raffener) und vielfältigen Musikstilen zwischen Blassmusik, Pop und Oper zu einem spezifischen, Genre Grenzen sprengenden Kunstwerk neu zusammen. Goebbels zeichnete für die Realisation verantwortlich und er war der Komponist. Doch er interpretierte Müllers Stücke nicht mehr – er erfand sie aus Textfragmenten akustisch neu; die Literatur ging in der Musik akustisch neu auf, das Handlungshörspiel wurde zum Text-Musikhörspiel.

„Meine Hörstückarbeit“, so Goebbels zur Verleihung des Kriegsblindenpreises, „richtet sich gegen ein geradliniges Textverständnis; richtet sich auf ein Hören, das sich aus vielen Informationen zusammensetzt: aus den Geräuschen, aus Textpartikeln, aus Musik, aus Stimmen, aus dem Eindruck, der sich aus der Summe der sprachlichen und außersprachlichen, musikalischen Elemente ergibt“ (Krug 2008, S. 107).

Auch wenn Goebbels zunächst gerade in der „Kombination von Hörspiel und Rockmusik“ eine Zukunft für das „gefährdete und sich immer wieder auch selbst gefährdende Genre Hörspiel“ sah; als „Hörspieler“ sah er sich wohl nie: „Ich habe mich immer bemüht, das Genre Hörspiel möglichst schnell zu verlassen“ (Krug 2003, S. 89) – und Rockmusik meinte durchaus Vielfältiges: In „Wolokolamsker Chaussee“ (SWF, BR, hr 1989) setzte Goebbels die Frankfurter Heavy Metal Gruppe Megalomaniax, den klassischen Kammerchor Horbach sowie die Frankfurter Hip-Hop-Gruppe „We wear the Crown“ ein. 1997 nutzte er in „Der Wiederholung“ (SWF/TAT 1997) Musik von Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms, Prince und Heiner Goebbels (mit der Folge, dass die gesampelte Produktion aus rechtlichen Gründen einzig Radiohörer erreichte); dann wieder setzte er auf Jazzmusiker wie Don Cherry oder Peter Brötzmann. 2004 griff er auf alte Beach Boys-Aufnahmen zurück. Goebbels gehörte zu den ersten Hörspielkomponisten, deren Werke unabhängig von der Radiosendung auch als CD käuflich erwerbbar waren.

7.2 Hörspiel-Pop

Seit der Etablierung der dualen Systems stieg die Zahl der Radiowellens rapide. Das Hörspiel wurde aus den populären Wellen mehr und mehr verdrängt, musste sich dem Charakter der neuen Wellen anpassen und erhielt seine Sendeplätze zunehmend in den hörerarmeren 2. und 3. Programmen (je nach Region). Längst gehörte Popmusik unterschiedlichster Stile zur Sozialisation der Nachkriegsgenerationen. Doch es sollte bis nach 1989 dauern, bis aus vereinzelt Pop-Hörspielen musikalisch definierter *Hörspiel-Pop* (Kapfer 1999, S. 103; Rinke 2018, S. 39 ff.) und ein originäres Programmprofil des Hörspiels des *Bayerischen Rundfunks* wurde. Als der BR 1991 Maria Volks „goldberg ein dutzend täuschungen“ (BR, hr), „ein Paradebeispiel für die Münchener Hörspielästhetik der frühen neunziger Jahre“ (Kapfer 1999, S. 103),

realisierte, wirkten neben Komponist und Embryo-Musiker Ulrich Bassenge Musiker wie Robert Fripp (einst King Crimson), Holger Hiller oder Holger Czukay (1938–2017; einst Can) mit. In der Produktion der deutschen Avantgardisten wurde gesprochen, nicht gesungen – darin lag die Differenz zur Musik. Ganz konsequent war die Produktion das erste Hörspiel, das von dem Pop-Label Rough Trades auf CD veröffentlicht wurde. Als „Musikproduktion“ (Kapfer 1999, S. 105) begriff man auch Produktionen wie „dr. huelsenbecks mentale heilmethode“, das sich auf Fragmente aus dem Richard Huelsenbeck-Nachlass stützte.

„Das war am Anfang schon so“, berichtete Kapfer, „dass das mit großer Skepsis aufgenommen wurde, auch von Kollegen. Ich kann mich noch an Sätze erinnern wie ‚Ah, Pop, von einem Ohr rein, zum anderen Ohr raus‘, und ähnliches. Aber als so Produktionen, gerade wie Ammer/Einheit große Erfolge hatten, da war das doch eher eine neue Marginalie, die wir da hörspielhistorisch dazugefügt hatten und war jetzt plötzlich Kanon“ (Krug 2004).

Es war ein längerer Prozess und der strenger definierte Hörspiel-Pop blieb – nach einem Boom in den 1990er-Jahren – nur ein (kleiner) Teil des musikalischen Hörspielspektrums. Jazz, der bisher im Hörspiel kaum eine Rolle gespielt hatte (Rinke, S. 74), wurde nun in Ror Wolfs Hörspiel „Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke“ (SWF/NDR/WDR 1986), in Horst Giese’s Eigenproduktion „Die sehr merkwürdigen Jazzabenteuer des Herrn Lehmann“ (RIAS 1991) oder in „Frauentags Ende“ von Fritz Rudolf Fries (MDR 1995) gefeiert und dann auch prämiert. Weiterhin gab es neue Klassik-Hörspiele etwa über den russischen Komponisten Dimitrij Schostakowitsch (Jeismann/Avar: „Die graue staubige Straße“; SFB 1997). 1994, die Digitalisierung der Hörspielproduktion hatte begonnen, nahm der WDR die alte Pop-Hörspiel-Tradition in der Akustik-Strip-Reihe „Phil Perfect erzählt: Legenden des Rock ‚n‘ Roll“ wieder auf – und es war nun ein schneller, greller Sound, in dem Geschichten um Frank Sinatra, die Beach Boys, Kinks oder Sex Pistols erzählt wurden. „Phil Perfect“ war eine der ersten digitalen Hörspielproduktionen. 360 Musikern, Sprachtakes und Geräusche werden in den drei Kurzhörspielen verwendet – „ein Aufwand, der nach analoger Produktionsweise undenkbar gewesen wäre“ (WDR-Pressemitteilung). Die Technik machte neue Musikhörspielformen möglich (Krug 2017). Durch die (Co)Orientierung auf den CD-Markt gewannen Originalkompositionen in den 1990er-Jahren wieder an Bedeutung (Peter Zwetkoff, Cornelius Schwehr, Wolfgang Mitterer).

7.3 Hörspiel-Konzerte

Anfang der 1990er-Jahre gab es in München einen weiteren, aber ganz anderen Durchbruch für Musikhörspiele, die irgendwo zwischen Popmusik, Live-Event und Wortspiel angesiedelt waren. „Radio Inferno“ (1993), ein „Hörspiel in 34 Gesängen“, basierte auf einem historischen Text von Dante, war aber ein „Hörspiel mit Musik“. Die Kompositionen stammten von dem Schlagzeuger der Avantgarde-Gruppe „Einstürzende Neubauten“, deren Sänger Blixa Bargeld den Dante-Part übernahm. Die

britische Radio Legende John Peel wirkte mit, Phil Minton sang in dem Spiel von Andreas Ammer und FM Einheit. Ein Jahr später folgte „Apocalypse Live“, ein in 22 Abschnitten songartig aufgebautes Live-Hörspiel aus dem Münchner Marstall-Theater. Das Musikhörspiel verließ die Studios. Diesmal kam die Musik von Einheit und Ulrike Haage. Ihre Neukompositionen waren mit Jazz, Pop, Country, Barock und Improvisationen kombiniert – und auch dieses (mit dem Kriegsblindenpreis ausgezeichnete) Hörspiel war rasch als CD erhältlich. „Ungeachtet ihrer weitgehenden Kunstlosigkeit“, so Ammer über seine Bezugsgrößen, „findet in Nischen der Pop-Kultur die eigentliche Kulturarbeit unserer Epoche statt“. Und so forderte er vom Hörspiel keinen „literarischen Kunstanpruch“ mehr, sondern: „Das Hörspiel gehört in die Hitparade“. Gelungen freilich ist das nicht, Hörspiel-Pop war eben kein Pop. Ammer schuf fortan längere Stücke wie „Odysseus 7 – Radio Space Opera“ (BR, hr, WDR 1997), „7 Dances Of The Holy Ghost“ (BR 1998), „Auf der Straße . . . nach Mendocino“ (WDR 2008) oder „Everest“ (WDR 2014); daneben entstanden eher mehrmediale Auftragsproduktionen wie die Sprachoper „Unser Oskar“ (BR 2003) oder die im Münchner Grünewald-Fußballstadion aufgeführte Sprachoper „Heimspiel. Sprachoper für Karl Valentin und ein Fußballstadion“ (BR 2004). Nachdem das Münchner Hörspiel das Studio verlassen und in Theater und Fußballstadien gegangen war, verließ es auch die (mehr oder weniger) regionalen Sendestrukturen. 1996 wurde mit Hartmut Geerkens „po point“ (BR) das erste (musikalische) Live-Hörspiel über Radio und Internet gesendet. Aus der Hörspielabteilung des *Bayerischen Rundfunks* war derweil „Hörspiel und Medienkunst“ geworden. Hier entstand 2004 auch das erste Country-Musik-Hörspiel. Hörspiel-Pop ohne Pop.

8 Digitalisierung und Hörspielmusik

Wie die Entstehung der UKW-Wellen, die Stereophonie und dann die Etablierung des Dualen Rundfunks die Hörspielmusiken verändert und die Musikalisierung befördert hatten, folgte mit der *Digitalisierung* (zunächst der Produktion innerhalb der ARD-Studios) ein weiterer Schritt. Durch die digitale Produktionsweise konnte rasch auf akustisches, musikalisches, stimmliches Material zurückgegriffen, es konnte schnell und vielschichtig ohne Bandsalat und Tausende Bandmeter montiert, gesampelt, variiert werden – und das veränderte den Hörspielsound grundlegend: Der Hintergrund, einst vor allem zur Unterstützung der Handlung genutzt, wurde wichtiger, Stille war nicht mehr gefragt. Ende 1994 – fast zeitgleich zu „Phil Perfect“ – wurde im *Westdeutschen Rundfunk* das „erste Radio-Musical komplett mit Digital-Technik produziert: David Zane Mairowitz“ „Diktatorweib“ (WDR). Alles war jetzt möglich: Die musikalische Bandbreite im „Diktatorweib“ reichte von der Oper über Pop, Schulze und Rock ‚n‘ Roll bis zum Rap. Für die Musik- und Gesangsaufnahmen hatte man zusätzlich eine digitale 24-Spur-Maschine installiert. Aber das waren erst die Anfänge. 1999 produzierte der WDR eine 560-Minuten-Hörspielfassung von Ken Folletts 1.150-Seiten-Schmöker „Die Säulen der Erde“. Henrik Albrecht schuf eine eigene Hörspielmusik, das 120-köpfige WDR-Rundfunkorchester lieferte die Musik – und für die digitale Produktion nutzte man 50 Spuren. Es war eine der

teuersten Hörspielproduktionen und setzte außergewöhnlich stark auf die Musik. „Meines Wissens ist es das erste Mal, dass bei einem Hörspiel ein so großer Aufwand für die Musik betrieben wurde“, erklärte Dirigent Andreas Hempel. 2004 wurde Ludovico Ariostos 324-minütiges Hörspiel „Orlando Furioso“ mit dem WDR-Rundfunkorchester Köln eingespielt; 2005 folgte T. C. Boyles „Wassermusik“ als NDR-Hörverlag-Produktion. Die Musik stammte von Albrecht, eingespielt wurde sie von der NDR-Radiophilharmonie und der NDR Big Band (Krug 2008).

8.1 Konzentration auf Kulturwellen

Auch nach der Jahrtausendwende blieb das Hörspiel eine zunächst regionale Radiokunst und die entsprechenden Abteilungen innerhalb der ARD hatten sehr unterschiedliche Konzeptionen. Der *Hessische Rundfunk* setzte die Musikhörspieltradition in Goebbels'scher Tradition fort, beauftragte aber eher klassisch, kunstorientierte Autoren wie den Komponisten Hermann Kretzschmar, der 2004 Ernst Jüngers „Strahlungen“ als Musikhörspiel einrichtete.

Nach der Jahrtausendwende wurden Hörspiele fast nur noch auf den inzwischen auch eng formatierten Kultur- und Klassikwellen ausgestrahlt. Beim *Westdeutschen Rundfunk* hingegen versuchte man, Hörspiele auch für die Jugendwelle *Eins Live* zu entwickeln. Hier entstand „das tanzbare Hörspiel“ (Krug 2004). Tim Staffel setzte auf Rap („Hüttenkäse“, 1999), Schorsch Kamerun eher auf Punk. Der *Mitteldeutsche Rundfunk* und der *Südwestrundfunk* entdeckten – nachdem die Goethe- und Schiller-Begeisterung in den 1960er-Jahren auch im Hörspiel abgeebbt war – für ihre Klassikwellen 2006 „Klassik: Jetzt!“. Bestandteil der Neuinszenierungen waren auch neue Hörspielmusiken von Henrik Albrecht, Sebastian Hilken, Steffen Schleiermacher oder Unicycleman.

8.2 Hörspielgroßproduktionen und Hörspielmusik

Neben den lange Zeit trendbildenden Musikhörspielen konnten sich traditionelle Worthörspiele oder Literaturadaptionen quantitativ behaupten. Sie blieben Mainstream, wurden aber musikorientierter und manchmal gar musikdominiert. Die für moderne Hörspieladaptionen Weichen stellende Produktion „Der Name der Rose“ nach Umberto Ecos gleichnamigem Roman (BR, NDR, SWF 1986) hatte eine Originalmusik (Peter Zwetkoff) und konnte sich erstmals sowohl als Radiosendung sowie als Cassetten- und CD-Edition auf dem Markt behaupten. Peter Zwetkoff, 36 Jahre musikalischer Berater des SWF/SWR-Hörspiels und als Meister der ‚angewandten Komposition‘ bekannt geworden, komponierte in der Folgezeit eine Vielzahl von Musiken für große Projekte. Gleich sieben Stunden Musik schrieb er für „Der Herr der Ringe“ (SWR/WDR 1992), was drei Sinfonien entsprechen soll. Diese neue Hörspielmusik war „schlicht und prägnant“ (WDR), sie transferierte Minimal Music im Geiste von Philip Glass, Steve Reich oder Arvo Pärt ins Hörspiel.

Fast alle ambitionierten (Lang-)Produktionen sollten – anders war der Transfer auch zum CD-Markt rechtlich nicht möglich – in den Folgejahren ihre Originalmusik bekommen: Peter Steinbachs „Mein wunderbares Schattenspiel“ (WDR 1995, M: Vridolin Enxing; einst Floh de Cologne), Jostein Gaarders „Sofies Welt“ (SWF 1995, M: Zwetkoff), Thomas Manns „Der Zauberberg“ (BR 2000, M: Michael Riessler), Ted Williams „Otherland“ (hr 2004, 24 Stunden, M: Pierre Oser), Karl Mays „Orientzyklus“ (2006, 12 Stunden; M: Pierre Oser; Sounddesign: Peter Schilske), Wolfgang Koeppens „Tauben im Gras“ (2009, M: Günter Lenz) oder Laurence Sternes „Tristram Shandy“ (BR 2015).

Spätestens seit Mitte der 1990er-Jahre waren die Zeiten für Hörspielkomponisten in dreifacher Hinsicht wieder besser geworden: Die digitalen Produktionsmethoden machten (erstens) eine stärkere Berücksichtigung des Akustischen (Musik, Geräusche) möglich, Collagen wurden sehr schnell möglich, ein produktionstechnisches „Schlaraffenland“ entstand, studiounabhängig und sogar im „Hotelzimmer auf den Knien“ (Bessler) möglich. Die Audiocassette, vor allem aber die CD und dann das Internet (Podcast) ermöglichten (zweitens) neue vom Radio und seinem Honorarsystem unabhängige Vertriebswege. „Das Hörspiel im Radio darf an Musik alles – von Callas bis Eminem – verwenden, nicht aber, wenn die Produktion auch auf den Audiobuchmarkt zweitverwertet werden soll“ (Hess 2003, S. 15). Das Interesse an Originalkompositionen, an funktionalen Kompositionen stieg also gerade dort, wo Radioproduktionen auch für den CD-Markt geplant wurden oder als Podcast dauerhafter präsent gehalten werden sollten. Zugleich veränderte sich das Selbstverständnis einiger Komponisten. Buhkert, Bassenge oder – aus einer ganz neuen Generation – Andreas Bick („King of Kings“, hr 2015) wirkten als Komponist, Autor, Bearbeiter, Regisseur oder „Realisator“ – und gelegentlich in allen Funktionen. Aber jetzt unter digitalen Produktionsbedingungen. Musikhörspiele widmen sich heute weiterhin klassischen Musikern, klassischem Rock ‚n‘ Roll oder modernerer Pop-Musik (Grunge). Kurt Cobain und Courtney Love etwa.

Die Zeiten des wortdominierten Hörspiels sind seit langem vorbei. Analog zu Radio und Fernsehen sind heute die meisten Hörspiele in verlässliche, funktionale Musik eingebettet. Ohne funktionale Musik, ohne Klangteppich geht kaum noch etwas. Das ist in den Sendern akzeptierte moderne Hörspielästhetik geworden.

8.3 Das Neueste aus Hollywood: Braaam

Die Adaption ambitionierter amerikanischer Filmästhetiken veränderte (drittens) die Musikstandards der Höhenkammproduktionen. Die neuen Ansprüche an die eher erzählenden „Prestigeproduktionen“ wurden größer. „Die Messlatte“, so Regisseur Walter Adler schon 2007, „hängt – seit Hollywood den Sound als dem Bild gleichwertig erkannt hat – sehr, sehr hoch“ (WDR Hörspiel 2007/1). Spätestens 2010 wurde „Braaam“ (Daub 2016) zunächst in Spielfilmen und dann auch in Hörspiel populär. Braaam, das ist nicht mehr die orchestrierte Hörspielmusik voll minimalistischer Elemente. Es ist ein musikalisiertes Dröhnen und auf überraschende Weise der deutschen Hörspieltradition der 1970er-Jahre verbunden.

„Braaam itself sounds like noise music, like that of Mauricio Kagel“ und (von Daub auf den Film bezogen): „These scores can flatter us into believing that what we’re seeing requires careful attention, when in fact it’s really just the music that reads as prestigious“ (Daub 2016).

Literatur

- Arbeitsgemeinschaft der Öffentlich-Rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland/Deutsches Rundfunkarchiv (ARD). (Hrsg.). (1981 ff.). *Hörspiele in der ARD. Jährliches Hörspielverzeichnis. Zuletzt erschienen (2007)*. Münster: Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat.
- Bräutigam, T. (2005). *Hörspiel-Lexikon*. Konstanz: UVK.
- Buggert, C. (2004). Vom Sendespiel zur nomadischen Radiokunst. IASL-Online (11.03.2004). http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=792. Zugegriffen am 30.03.2018.
- Daub, A. (2016). ‚Braaam!‘ The sound that invaded the hollywood soundtrack. How *Inception* changed the way we listen to movies. <https://longreads.com/2016/12/08/braaam-inception-hollywood-soundtracks/>. Zugegriffen am 30.03.2018.
- Döhl, R. (1986). Musik – Radiokunst – Hörspiel. <http://www.inventionen.de/1986/Textbeitrag-Doehl.html>. Zugegriffen am 30.04.2018.
- Döhl, R. (1988). *Das Neue Hörspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Eich, G. (1991). *Gesammelte Werke in vier Bänden* (Revidierte Ausgabe, Bd. IV). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer, E. K. (1933). Hörspiel und Hörfolge im Jahr 1932. *Rufer und Hörer*, 3, 44–45.
- Hess, M. (2003). Kein alter Hut. Das Hörspiel: Spielräume, so und so. *epd medien*, o. Jg.(35).
- Kagel, M. (1970). Gute Aussichten fürs Ohr. Ein Gespräch. *Die Zeit* 40/1970. <https://www.zeit.de/1970/40/gute-aussichten-fuers-ohr>. Zugegriffen am 24.04.2018.
- Kapfer, H. (1997). Pop im Hörspiel. Ein Essay. *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, o.Jg.(26), 44–61.
- Kapfer, H. (Hrsg.). (1999). *Vom Sendespiel zur Medienkunst. Die Geschichte des Hörspiels im Bayerischen Rundfunk. Gesamtverzeichnis 1949–1999*. München: Belleville Verlag.
- Karst, K. (1985). Das Hörspiel in Stichworten. *Medium*, o. Jg.(10), 6.
- Klippert, W. (1977). *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam.
- Kolb, R. (1932). *Horoskop des Hörspiels*. Berlin: Max Hesses.
- Krug, H.-J. (1992). *Arbeitslosenhörspiele 1930–1933* (Marburger germanistische Studien, Bd. 12). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Krug, H.-J. (2003). *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz: UVK.
- Krug, H.-J. (2004). *Ätherdramen. Eine akustische Hörspielgeschichte. Audio-Doppel-CD*. Köln: WDR 3.
- Krug, H.-J. (2008). *Kleine Geschichte des Hörspiels* (2., erw. Aufl.). Konstanz: UVK.
- Krug, H.-J. (2010). *Radio*. Konstanz: UVK/UTB.
- Krug, H.-J. (2013). ‚Jede neue Technologie erfordert einen neuen Krieg‘. Technik, Radio und das Hörspiel. In *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 3/2013 (S. 11–22). Wien/Weimar: Köln/Böhlau.
- Krug, H.-J. (2014). 50 Jahre WDR 3. Zur Geschichte des Kulturradios in Nordrhein-Westfalen. In WDR 3 (Hrsg.), *Wir machen Lust auf Kultur. 50 Jahre WDR 3* (S. 9–47). Köln: WDR.
- Krug, H.-J. (2017). Kraftfelder. In Deutsche Akademie der Darstellenden Künste (Hrsg.), *Seismographie des Hörspiels* (S. 108–109). München: belleville Verlag.
- Ladler, K. (2001). *Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Leonhard, J.-F. (Hrsg.). (1997). *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik* (Bd. 2). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Naber, H. (2001). Zur Geburt des Hörspiels aus dem Geist der Operette. In A. Stuhlmann (Hrsg.), *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001* (S. 105–116). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rinke, G. (2018). *Das Pop Hörspiel. Definition – Funktion – Typologie*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schätzlein, F. (2008). Bibliographie Hörspiel und Musik/Musik im Hörspiel. <http://www.frank-schaetzlein.de/index.htm?biblio/hoerspiel-musik.htm>. Zugegriffen am 30.03.2018.
- Schmedes, G. (2002). *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann Verlag.
- Schneider, I. (Hrsg.). (1984). *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen: Narr.
- Schöning, K. (Hrsg.). (1982). Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft. In *Spuren des Neuen Hörspiels* (S. 287–205). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schöning, K. (2001). Ars Acustica. Ein Prospekt. In A. Stuhlmann (Hrsg.), *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923–2001* (S. 246–259). Königshausen & Neumann: Würzburg.
- Schwitzke, H. (Hrsg.). (1962). *Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe* (Bd. II). München: Paul List Verlag.
- Schwitzke, H. (1963). *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timper, C. (1990). Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. In *Originalkompositionen im deutschen Hörspiel 1923–1986*. Berlin: Spiess.
- Wessels, W. (1985). *Hörspiele im Dritten Reich. Zur Institutionen-, Theorie- und Literaturgeschichte* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 366). Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Würrfel, S. B. (1978). *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart: Metzler.