

PROGRAMMGESTALTUNG UND REGIE DES HÖRSPIELS  
BEI RADIO WIEN IN DEN JAHREN 1924 - 1959.



Herrn Professor Kindermann als Referenten  
" " Kovinc  
zur Begutachtung. Wien, am 19. Jan. 1961

Der Dekan:  
B. Kovinc

20.355

PROGRAMMGESTALTUNG UND REGIE DES HÖRSPIELS

BEI RADIO WIEN IN DEN JAHREN 1924 - 1959.

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

an der

Philosophischen Fakultät

der

Universität Wien

eingereicht von

Ewald G. Binder

Wien, im Oktober 1960.



Promoviert am 5. April 1962

PROGRAMMGESTALTUNG UND REGIE DES HÖRSPIELS

BEI RADIO WIEN IN DEN JAHREN 1924 - 1959.

	Seite
VORWORT. . . . .	I - IV
I. DIE RADIOBÜHNE IN DEN JAHREN 1924 - 1938. . . . .	1
1. Allgemeine Rundfunkverhältnisse. . . . .	1
Radio Hekaphon - Gründung der RAVAG - Senderbau - Organi- sation - Entwicklungsphasen des Gesamtprogramms - Erste Hörerbefragung - Stellung der Bundesländer.	
2. Studiotechnik. . . . .	7
Studioräume - Mikrofontypen - Schallplattenwiedergabe - Regieplatz - Schallaufzeichnung.	
3. Spielplangestaltung . . . . .	13
Entwicklungsphasen - Aufbau der Radiobühne - Programm- technische Spielplangestaltung - Monatsspielplan - Die Radiobühne im Verhältnis zum Gesamtprogramm - Repertoire- gestaltung - Die Frühzeit des Hörspiels.	
4. Regie. . . . .	61
Probleme der wissenschaftlichen Erfassung - Regisseure - Regiepraxis - Besetzung - Schauspieler und Rundfunk - Proben - Akustische Hilfsmittel - Spiel vor dem Mikro- phon - Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Techniker - Nüchtern als Funkregisseur.	
II. DIE RADIOBÜHNE IN DEN JAHREN 1938 - 1945. . . . .	82
1. Allgemeine Rundfunkverhältnisse. (Mit besonderer Berück- sichtigung der Entwicklung seit 1945). . . . .	82
Der Reichssender Wien - Die Stellung des Rundfunks im "Dritten Reich" - Das Reichsprogramm - Die Stellung des Reichssenders Wien - Zerstörungen im Wiener Funkhaus - Wiederaufbau - Einfluß der Besatzungsmächte auf den Rund- funk - Die Stellung von Radio Wien - Der Österreichische Rundfunk.	
2. Studiotechnik. (Mit besonderer Berücksichtigung der Ent- wicklung seit 1945). . . . .	87
Das Funkhaus - Der Hörbühnenrakt - Neuzeitliche Studio- räume - Die Mikrofontypen und ihre Anwendung in der Funkregie - Der Regieplatz und seine Einrichtungen - Probleme der Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Tech- niker - Schallaufzeichnung - Schnitt - Die Auswirkungen des UKW-FM Funks und die Möglichkeiten der Stereophonie für die Hörspielregie.	
3. Spielplangestaltung. . . . .	105
Der Rundfunk als politische Waffe - Die Stellung des Hörspiels - Hörspielarten - Das dichterische Hörspiel -	

Unterhaltungshörspiele - Tendenzstücke - Publizistische Hörspiele und Hörfolgen - Lokale und bodenständige Sendungen - Kabarettistische Sendungen und Kurzhörspiele.

4. Regie . . . . .	120
Regisseure - Die Mitwirkung bei Sendungen des Reichsrundfunks - Besetzung - Regiepraxis.	

III. TENDENZEN DER SPIELPLANGESTALTUNG UND REGIE SEIT 1945 . . . . . 124

Der Wiederaufbau der Radiobühne - Die programmtechnische Spielplangestaltung - Das Hörspiel im Programm ausländischer Rundfunkanstalten - Hörspiel und Fernsehspiel - Inhaltliche Spielplangestaltung - Nüchtern als Leiterpersönlichkeit - Die Spielplangestaltung seit 1954 - Das finanzielle Moment - Bandaustausch und Gemeinschaftsproduktionen - Hörer und Hörspiel - Theoretiker des Hörspiels - Das Hörspiel und seine Funktion - Probleme und Möglichkeiten der modernen Spielplangestaltung - Die Hörergruppen und ihr Verhalten dem Hörspiel gegenüber - Das Hörspiel als Kunstform - Hörerreaktion und Funkregie - Die Regiepraxis bei Radio Wien - Nüchtern als Funkregisseur - Tendenzen der neuzeitlichen Funkregie.

IV. ZUR ENTWICKLUNG DER VERWANDTEN FORMEN DES HÖRSPIELS . . . . . 187

V. RUNDFUNK UND THEATER . . . . . 191

ANHANG:

1. Anmerkungen, Quellen, Literaturhinweise . . . . .	196
2. Verzeichnis der von 1924 - 1936 gesendeten Hörspiele . . . . .	210
3. Verzeichnis der vom 27.5.1945 - 31.12.1958 gesendeten Hörspiele . . . . .	224
4. Literatur . . . . .	246
5. Über den Verfasser . . . . .	248

Die Arbeit an Abschnitt I gestaltete sich besonders schwierig, da es aus dieser Zeit für die hier interessierenden Zwecke keine Schellaufzeichnungen gibt und weil durch die politischen Umwälzungen wertvolles Material vernichtet wurde. Durch mühevoll und langwierige Recherchen - die Klärung mancher Details dauerte oft mehrere Wochen - konnten diese Schwierigkeiten überwunden werden, wobei hier auch die wertvollen Hinweise des Autors bei Radio Wien tätigen Dankbar erwähnt werden müssen. Dies gilt besonders hinsichtlich spezieller Fragen der Studio-technik und Regiepraxis. Bei denen auch derjenige, der die Materie in Theorie und Praxis beherrscht, den erfahrenen Spieltheater zu Rate ziehen muß. Aber auch auf dem Gebiet der Regie

## VORWORT

Mit der vorliegenden Arbeit wird zum erstenmal der Versuch unternommen, die Entwicklung der Programmgestaltung und Regie des Hörspiels bei einer Rundfunkstation von den Anfängen bis zur Gegenwart darzustellen. Der Verfasser war dabei stets um eine ganzheitliche Erfassung aller mit dem Hörspiel und seiner Programmgestaltung zusammenhängenden Fragen bemüht, weshalb auch der Gesamtentwicklung des Rundfunks, dem geistigen Klima der Zeit und nicht zuletzt der Entwicklung der technischen Mittel des Rundfunks besonderes Augenmerk geschenkt wurde.

Es erschien zweckmäßig, jede der drei großen Entwicklungsphasen von Radio Wien in einem in sich geschlossenen Abschnitt zu behandeln, wobei stets auf eine übersichtliche, exakte und sachgerechte Darstellung Bedacht genommen wurde. Da die Hörspielform für die Darbietung vielfältigster Inhalte herangezogen wird, war es notwendig, die vorliegende Untersuchung auf das "repräsentative" Hörspiel zu beschränken. Es wurden daher nur jene Sendungen berücksichtigt, die von der Abteilung Literatur vor 1938 und nach 1945 bzw. von der Abteilung Wort während des Krieges produziert wurden. Auf diese Weise wurde eine einheitliche Vergleichsgrundlage geschaffen, die die Entwicklungsphasen des künstlerischen Hörspiels deutlich hervortreten läßt.

Die Arbeit am Abschnitt I gestaltete sich besonders schwierig, da es aus dieser Zeit für die hier interessierenden Zwecke keine Schallaufzeichnungen gibt und weil durch die politischen Umwälzungen wertvolles Material vernichtet wurde. Durch mühevollen und langwierigen Sucharbeit - die Klärung mancher Details dauerte oft mehrere Wochen - konnten diese Schwierigkeiten überwunden werden, wobei hier auch die wertvollen Hinweise der damals bei Radio Wien Tätigen dankbar erwähnt werden müssen. Dies gilt besonders hinsichtlich spezieller Fragen der Studio-technik und Betriebspraxis, bei denen auch derjenige, der die Materie in Theorie und Praxis beherrscht, den erfahrenen Spezialisten zu Rate ziehen muß. Aber auch auf dem Gebiet der Regie

mußten in hohem Maße Primärquellen herangezogen werden, da Wesentliches eben nur bei jenen zu erfahren war, die selbst dabei waren. Der Frühzeit des Hörspiels wurde innerhalb der Spielplangestaltung besondere Beachtung geschenkt: alle frühen Hörspiele aus dem Repertoire von Radio Wien, die sich im Archiv des Funkhauses befinden oder die durch sekundäre Quellen erschlossen werden konnten, wurden mit einer genauen Inhaltsangabe bzw. mit einem entsprechenden Kommentar angeführt. Dadurch ergab sich eine Gesamtdarstellung des frühen Hörspiels in Österreich, die allen Anforderungen gerecht wird. Manches davon hat auch unmittelbaren Wert für die moderne Programmgestaltung: im Rahmen der neuen Sendereihe von Radio Wien "Hörspiele der Frühzeit" wurden und werden Hörspiele aus dem Repertoire der alten RAVAG gebracht, die im Auftrag der Produktionsgruppe Hörspiel vom Verfasser ausgewählt wurden.

Im Zuge der konsequenten Durchführung der bereits erwähnten Grundsätze war auch eine Analyse der zwischen 1938 und 1945 im Rahmen der Abteilung Wort des Reichssenders Wien produzierten Sendungen erforderlich. Obwohl auf dem Gebiet des künstlerischen Hörspiels ein enormer Niedergang in diesen Jahren festzustellen ist und diese Epoche daher stilgeschichtlich vernachlässigt werden kann, sind doch die Ergebnisse zeitgeschichtlich überaus wertvoll und stellen einen Beitrag zur wissenschaftlichen Bewältigung der jüngsten Vergangenheit dar.

Der Übersichtlichkeit halber wurde im Abschnitt II bei den "Allgemeinen Rundfunkverhältnissen" und bei der "Studiotechnik" die Entwicklung seit 1945 angeschlossen. Bei der Besprechung der modernen Studiotechnik war der Verfasser bestrebt, auch dem Nichttechniker klare Vorstellungen von der Funktion und den Möglichkeiten der neuzeitlichen Studiotechnik zu geben. Darüber hinaus wurde auf eine genaue Herausarbeitung jener Linie Bedacht genommen, auf der Kunst und Technik zur Synthese gelangen, wo also das "funkische Element" entsteht.

Im Abschnitt III werden die Stellung des Hörspiels in der Gegenwart und die damit zusammenhängenden Fragen behandelt, wobei eine von der historisierenden Darstellung unabhängige, vom

111

Medium und vom Hörer ausgehende Untersuchung des Phänomens Hörspiel den gesamten Abschnitt stabilisiert. Erst von dieser theoretisch und empirisch gesicherten Basis aus war eine wissenschaftlich brauchbare, von Moderichtungen und subjektivistischen Fehlurteilen freie Stellungnahme zur Spielplangestaltung und Regie der Gegenwart möglich. Bei der Besprechung der modernen Regiepraxis war stets das Werk die Ausgangsbasis, wodurch das personelle Moment weitgehend ausgeschaltet wurde. Eine persönliche Würdigung schien nur bei Prof. Nüchtern geboten, weil es sich hier um ein bereits abgeschlossenes Lebenswerk handelt.

Der Abschnitt IV stellt einen Beitrag zur Klärung der Begriffe auf dem Gebiet der verwandten Formen des Hörspiels dar, wobei der sachfremden Bezeichnungsinflation praxistgerechte Begriffe gegenübergestellt werden.

Einen Überblick über die Wechselbeziehungen zwischen Rundfunk und Theater im Verlauf der Entwicklung bietet der Abschnitt V, wobei alle speziell theaterwissenschaftlich interessanten Momente berücksichtigt wurden. Es sei hier darauf hingewiesen, daß die Anmerkungen im Anhang eine den Text ergänzende Funktion insofern haben, als sie Details enthalten, die zwar nicht für jeden wichtig, für viele jedoch sehr nützlich sind. Dies gilt insbesondere für die Kapitel I/2 und II/2. - In die Hörspielverzeichnisse wurden nur solche Werke aufgenommen, die auch tatsächlich gesendet wurden. Die Jahre 1937 - 1945 konnten nicht berücksichtigt werden, da für diese Zeit geeignete Unterlagen fehlen. Das Hörspielverzeichnis 1945-1958 wurde nach internen Unterlagen der Abteilung Literatur zusammengestellt, wobei auch die verwandten Formen des Hörspiels berücksichtigt wurden. Die Bearbeiter der angeführten Werke sind durch B, die musikalischen Leiter durch M, die Regisseure durch R und die Übersetzer durch Ü gekennzeichnet. - In das Literaturverzeichnis wurden nur solche Werke aufgenommen, die unmittelbar für die vorliegende Arbeit verwendet wurden und die allgemein zugänglich sind.

Abschließend sei allen jenen der Dank des Verfassers ausgesprochen, die durch Auskünfte und Hinweise die Arbeit förderten; vor allem den Herren Dr. Otto Ambros, Ing. Dr. Josef Capek, Obering.

Gottfried Caspar, Ing. Viktor Cumpelik, Julius Filip, Vorstand  
 Hans Fischer, Hans Friedmann, Intendant Karl Goritschan,  
 Dr. Siegmund Guggenberger, Prof. Dr. Hans Nüchtern, Kammerschau-  
 spieler Paul Franger, DDr. Karl Rössel-Majdan, Dr. Felix  
 Schleiffelder, Prof. Dr. Ernst Schönwiese, Obering. Dr. Anton  
 Sevcik, Dr. Otto Stein, Ludwig Unger, Kammerschauspieler Hermann  
 Wawra.

Am Anfang April 1923 der erste österreichische Rundfunksender.  
 Diese von Ing. Oskar Koton im Auftrag einer Privatfirma erbaute  
 Versuchsanlage befand sich im Technologischen Gewerbemuseum  
 Wien und hatte eine für heutige Begriffe äußerst bescheidene  
 Sendeleistung: 100 Watt bei einem maximalen Modulationsgrad von  
 65 %. Da es sich um einen eigenregulierten, einstufigen Röhren-  
 sender handelte, hatte jede Bewegung der Antenne eine Frequenz-  
 änderung zur Folge, was jedoch damals nicht störte. Gleich  
 neben dem Sender stand ein kleines, improvisiertes  
 Studio - reichlich mit Teppichen und Vorhängen schalldicht  
 drapiert - in dem ein Flügel und ein Trichtergrammophon standen.  
 Dieser Sender stellte an die Vielseitigkeit seines Erbauers  
 hohe Anforderungen: Ing. Koton fungierte nicht nur als Techni-  
 ker, sondern auch als Programmleiter und Sprecher, und wenn  
 niemand anderes zur Stelle war, mußte er sich selbst an den  
 Flügel setzen, um das Musikprogramm abzuwickeln. Obwohl in  
 dieser Zeit die technische Reife an sich im Mittelpunkt des  
 Interesses stand, war man schon damals eifrig bemüht, Künstler  
 für das Mikrophon zu gewinnen. Der erste, der sich mit viel  
 Idealismus - Sponsoren gab es nicht - zur Verfügung stellte,  
 war Bert Silving mit seinem Quartett. Voll Begeisterung für das  
 neue Medium gelang es ihm in kurzer Zeit, nachhafte Künstler  
 zu überraschen, vor das Mikrophon zu treten. Das war zu dieser  
 Zeit nicht leicht, denn die meisten Künstler nahmen den Rund-  
 funk gegenüber eine ablehnende, mitunter sogar ablehnende Hal-  
 tung ein.<sup>2</sup> Silving<sup>3</sup> gewann jedoch schon damals den Rundfunk  
 Mitarbeiter, die später wahre "Radioliebhaber" wurden, so z.B.  
 Kammerschauspieler Paul Franger und Kammerschauspieler  
 Hermann Wawra.

Durch die regelmäßigen Sendungen Radio "Hexaphon" wurde der Rund-  
 funk in Österreich populär gemacht. Die ständig wachsende Hörer-  
 zahl zeigte, daß das Publikum regen Anteil an der Entwicklung



# I. DIE RADIOBÜHNE IN DEN JAHREN 1924 - 1938

## 1. Allgemeine Rundfunkverhältnisse

"Hallo, hallo, hier Radio Hekaphon auf Welle 600!" So meldete sich Anfang April 1923 der erste österreichische Rundfunksender. Diese von Ing. Oskar Koton im Auftrag einer Privatfirma erbaute Versuchsanlage befand sich im Technologischen Gewerbemuseum Wien und hatte eine für heutige Begriffe äußerst bescheidene Sendeleistung: 100 Watt bei einem maximalen Modulationsgrad von 65 %. Da es sich um einen eigenerregten, einstufigen Röhrensender handelte, hatte jede Bewegung der Antenne eine Frequenzänderung zur Folge, was jedoch damals nicht störte.<sup>1</sup> Gleich neben dem Senderraum befand sich ein kleines, improvisiertes Studio - reichlich mit Teppichen und Vorhängen schalldicht drapiert - in dem ein Flügel und ein Trichtergrammophon standen. Dieser Sender stellte an die Vielseitigkeit seines Erbauers hohe Anforderungen: Ing. Koton fungierte nicht nur als Techniker, sondern auch als Programmleiter und Sprecher, und wenn niemand anderer zur Stelle war, mußte er sich selbst an den Flügel setzen, um das Musikprogramm abzuwickeln. Obwohl in dieser Zeit die technische Neuheit an sich im Mittelpunkt des Interesses stand, war man schon damals eifrig bemüht, Künstler für das Mikrofon zu gewinnen. Der erste, der sich mit viel Idealismus - Honorar gab es nicht - zur Verfügung stellte, war Bert Silving mit seinem Quartett. Voll Begeisterung für das neue Medium gelang es ihm in kurzer Zeit, namhafte Künstler zu überreden, vor das Mikrofon zu treten. Das war zu dieser Zeit nicht leicht, denn die meisten Künstler nahmen dem Rundfunk gegenüber eine abwartende, mitunter sogar ablehnende Haltung ein.<sup>2</sup> Silving<sup>3</sup> gewann jedoch schon damals dem Rundfunk Mitwirkende, die später wahre "Radiolieblinge" wurden, so z.B. Kammerschauspieler Paul Pranger und Kammerschauspieler Hermann Wawra. -

Durch die regelmäßigen Sendungen Radio Hekaphons wurde der Rundfunk in Österreich populär gemacht. Die ständig wachsende Hörerpost zeigte, daß das Publikum regen Anteil an der Entwicklung



des Programms und seiner technischen Qualität nahm. Die Sendungen Radio Hekaphone wurden im Herbst 1924 eingestellt, da am 1.10.1924 die RAVAG ihren Betrieb aufnahm. In den ersten Tagen meldeten sich bei ihr rund 12.000 Teilnehmer an, die alle durch Radio Hekaphon geworben worden waren.

Die RAVAG (Radio Austria Verkehrs-Aktiengesellschaft) hat ihre Gründung der Initiative eines Mannes zu verdanken, der in unermüdlicher Arbeit und in jahrelangen Kämpfen gegen Unverständnis, Übelwollen und Bürokratismus dem Rundspruchwesen in Österreich zum Durchbruch verhalf: Oskar Czeija.<sup>4</sup> Nach der Konzessionserteilung im Februar 1924 wurden zunächst Versuchssendungen durchgeführt und ab Oktober bereits ein bescheidenes Programm gesendet.

Wenden wir uns zunächst dem technischen Ausbau des österreichischen Rundfunks zu. Der Sender in Wien war ein alter, für den Rundspruch adaptierter Heeresender. Seine Leistung (350 Watt) wurde im Jänner 1925 verdoppelt. Bereits ein Jahr später, am 30.1.1926 wurde dieser Sender durch eine Anlage auf dem Rosenhügel (7 KW) abgelöst. Am 8.5.1928 wurde diese Anlage auf 15 KW verstärkt und am 28.5.1933 durch den Großsender Bisamberg (100 KW) ersetzt. Auch das übrige Bundesgebiet wurde planmäßig dem Rundfunk erschlossen. Bereits am 30.3.1925 wurde eine Strahlungsanlage auf dem Grazer Schloßberg errichtet (0,5 KW), die 1929 durch einen 7 KW-Sender - den ehemaligen Rosenhügel-sender - in St. Peter abgelöst wurde (1934: 15 KW). In Klagenfurt und Innsbruck wurden 1927 Relaisstationen errichtet (0,5 KW); die Station in Innsbruck wurde 1936 auf 1 KW verstärkt. 1928 erhielt Linz einen eigenen Sender (0,5 KW; 1934 auf 7 KW, 1936 auf 15 KW verstärkt). Auf dem Mönchsberg in Salzburg wurde Ende 1930 eine Strahlungsanlage dem Betrieb übergeben, und im November 1933 erhielt Vorarlberg einen provisorischen Sender, der Anfang 1936 auf 6 KW verstärkt wurde.

Wir sehen, daß die Stationen in kurzer Zeit nicht nur neu aufgebaut sondern auch erweitert, modernisiert oder durch neue

Anlagen ersetzt wurden. Das ist darauf zurückzuführen, daß trotz sorgfältigster Planung die Einrichtungen infolge der raschen technischen Entwicklung den Anforderungen nicht mehr entsprachen. Außerdem wurden überall in Europa immer stärkere Sender errichtet, so daß die RAVAG gezwungen war, auch ihre Sender zu verstärken, um den einwandfreien Empfang im Inland zu sichern. Dabei ist zu bedenken, daß alle diese Investitionen und umfangreichen Entwicklungsarbeiten<sup>5</sup> ohne jede finanzielle Hilfe von staatlicher Seite durchgeführt werden mußten. Der Staat, der dem Rundfunk bei seinem Entstehen nur Schwierigkeiten bereitet hatte<sup>6</sup>, gefiel sich hingegen sehr bald in der Rolle des Parasiten, der unter den verschiedensten Titeln das neue Unternehmen mit finanziellen Abgaben immer mehr belastete.<sup>7</sup> Hand in Hand mit dem Ausbau der Strahlungsanlagen entwickelte sich die Übertragungstechnik. Da die Fernkabel in den ersten Jahren des Rundfunks durch den Fernsprechverkehr voll ausgelastet waren und sich technisch für die Rundfunkübertragung nicht eigneten, wurden diese Probleme durch den Drahtfunk gelöst. 1927 nahm das in Wien produzierte Programm folgenden Weg: es gelangte über ein Kabel nach Rothneusiedel bei Wien. Dort wurde die Modulation auf einen Langwellensender gegeben, dessen Wellen entlang der Telephonleitung nach Graz und Klagenfurt gelangten. Dort wurden sie durch einen Relaisempfänger aufgenommen, und die Modulation wurde über die lokalen Sender ausgestrahlt. Die Sendungen, die in Innsbruck ausgestrahlt werden sollten, gelangten zunächst auf einer Freileitung nach Linz, von dort durch Drahtfunk nach Wörgl und schließlich von Wörgl über ein Kabel nach Innsbruck-Aldrans, dem Aufstellungsort des Senders. Es ist natürlich klar, daß bei dieser Art von Übertragung die technische Qualität der Sendungen sehr beeinträchtigt wurde; außerdem kam es häufig zu witterungsbedingten Störungen. - Die erste reine Kabelverbindung wurde im Sommer 1927 anlässlich der Festspielübertragungen zwischen Salzburg und Frankfurt hergestellt. Zu Beginn des Jahres 1928 wurde das Fernkabel Wien-Linz-Salzburg-Innsbruck fertiggestellt; die Qualität der Übertragung wurde jedoch erst nach 1930 wesentlich verbessert, u.zw. im Februar 1931 zunächst die Übertragungsleitung zwischen Wien und Linz. Erst jetzt konnte in Linz dieselbe Ton-

qualität ausgestrahlt werden wie in Wien.<sup>8</sup> In kürzester Zeit wurde nun die Übertragungsqualität auch für die übrigen Sender im gesamten Bundesgebiet verbessert, u.zw. im März 1931 die Leitungen bis Innsbruck; Anfang 1932 die gesamte Südstrecke (Graz und Klagenfurt) sowie die Leitungen von Innsbruck an die Schweizer und die bayrische Grenze. <sup>9</sup> Die technische Abteilung war Max ... verantwortlich, während ... literarischen Leiter der erst Wenden wir uns nun kurz der Entwicklung der Empfangsgeräte zu. Bis 1927 gab es in Österreich praktisch nur Detektorempfang; 1927 kamen die ersten Netzempfänger auf den Markt;<sup>9</sup> im gleichen Jahr die ersten Lautsprecher.<sup>10</sup> Nach 1930 verdrängten die bereits mit elektrodynamischen Lautsprechern ausgestatteten Empfänger immer mehr den Detektor, u.zw. besonders in der Provinz infolge der dort geringeren Feldstärke.<sup>11</sup>

Die Organisation des österreichischen Rundfunks hatte bis 1938 zentralistischen Charakter. Die RAVAG war eine AG, an der der Bund (durch die Post), das Kreditinstitut für öffentliche Arbeiten und Unternehmungen und die Gemeinde Wien beteiligt waren. Die Geschäftsführung oblag dem Generaldirektor (Oskar Czeija) und einem Exekutivkomitee, das sich aus Vertretern der Aktionäre zusammensetzte. Die Überprüfung der Gebarung war Sache des Aufsichtsrates und des Obersten Rechnungshofes. Zur Vertretung der Interessen der Rundfunkteilnehmer wurde der Radio-Beirat geschaffen, in dem alle Bundesländer, die Handelskammer, die Arbeiterkammer, die Landwirtschaftskammer und die wichtigsten Radioamateurvereine vertreten waren.<sup>12</sup> Durch Anregung und Kritik wurde durch den Radio-Beirat, der zu Beginn jedes Winterhalbjahres neu gewählt wurde, die Programmgestaltung beeinflusst; freilich spielte hierbei zum Nachteil des Rundfunks das politische Moment eine große Rolle. Das geistige Klima der Beiratsitzungen wurde oft von denselben schroffen Gegensätzen beherrscht, die auch das politische Leben dieser Jahre kennzeichnen. Die Kritik an der oft nur durch die Parteibrille gesehenen Programmgestaltung erreichte mitunter einen geistigen Tiefstand, der kaum mehr zu überbieten ist.<sup>13</sup> 1934 wurde der Beirat infolge der politischen Ereignisse in Österreich aufge-

löst. -

Die interne Organisation der RAVAG gliederte sich in Administration, Technik und Programm; die technische Leitung hatte Prof. Dr. Gustav Schwaiger, die wissenschaftliche Prof. Dr. Richtera (später Prof. Henz). Die musikalische Abteilung war Max Ast anvertraut, während zum literarischen Leiter der erst 27-jährige Dr. Hans Nüchtern bestellt wurde. Als Programmdirektor fungierte Otto Redlich-Relensbruck und später Erich Kunsti.

Wir kommen nun zur Entwicklung des Gesamtprogramms. Es sind hierbei drei Phasen zu beobachten, die auch die Entwicklung des Rundfunks in anderen Ländern kennzeichnen:

1.) Die "experimentelle" Phase. Im Vordergrund des Interesses steht die technische Neuheit; der Hörer ist fasziniert von jedem Ton, jedem Wort, das Geräusch im Kopfhörer allein ist bereits ein Erlebnis. Das Was und Wie in künstlerischer Hinsicht ist noch ohne jede Bedeutung.

2.) Die "belehrende" und "vermittelnde" Phase. Dem volksbildnerischen Gedanken wird ein breiter Raum eingeräumt, was sich nicht nur in der Dimensionierung der wissenschaftlichen Vorträge und Sprachkurse sondern auch im künstlerischen Programm auswirkt: dem Hörer wird relativ viel "schwere Kost" geboten; auf dem Unterhaltungssektor steht das volkstümliche, bodenständige Element im Vordergrund.<sup>14</sup> In dieser Zeit tritt der Rundfunk ausschließlich als Vermittler längst vorhandener Werke musikalischer oder literarischer Art auf; die rundfunkgerechte Interpretation spielt dabei noch eine geringe Rolle.

3.) Die "autarke" Phase. Sie ist durch das Vorherrschen des Unterhaltungsfunks und das Streben nach dem "funkeigenen" Stil gekennzeichnet. Man wird sich nun allmählich der Eigengesetzlichkeit des Mediums bewußt und versucht, die funkischen Mittel den künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen. Freilich wurden hierbei manche Irrwege beschritten, und es dauerte lange, bis sich beispielsweise die Erkenntnis durchsetzte, daß das Hörspiel weder gefunktes Theater - "Theater hinter dem Vorhang" - noch blinder Tonfilm sei. Dieses Verhaftetsein können wir ja über-

all in der Entwicklung feststellen; denken wir nur daran, wie lange es gedauert hat, bis sich die Automobilindustrie im Karosseriebau von den Formen der Pferdekutsche völlig gelöst hatte. Auf dem Gebiet der Musik hat der Rundfunk bis heute keine eigenständigen Formen geschaffen und ist über seine Rolle als Vermittler nicht hinausgewachsen. Auf dem Gebiet der szenischen Darbietungen jedoch begann der Rundfunk verhältnismäßig früh sich zu "emanzipieren". Diese Entwicklung setzte in Österreich etwa 1928 ein. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß daneben die Vermittlung adaptierter Theaterstücke sowie die unfunktionale Theaterinszenierung weiterbestand und die Entwicklung des rundfunktigen Hörspiels arge Rückschläge zu verzeichnen hatte. -

Am Anfang war die Musik - und wieder war es Bert Silving mit seiner Künstlerkapelle, der - nun aus dem Studio im Kriegsministerium - die Hörer mit seinen "ernst-heiteren" Darbietungen unterhielt. In rascher Folge wurde jedoch das Programm ausgebaut und vielseitig gestaltet. Im September 1928 setzten Bestrebungen zur Auflockerung des Programmes ein. Die Sprachkurse werden eingeschränkt, die fortlaufenden Titel einzelner Programmteile werden vermieden, der Schallplatte und dem aktuellen Wort wird mehr Raum gegeben.<sup>15</sup> Anfang 1933 wirkten sich auch die Ergebnisse der ersten großen H ö r e r b e f r a g u n g aus.<sup>16</sup> Die 110.312 Einsendungen stammten vorzugsweise von Arbeitern, kleinen Angestellten, Beamten und Hausfrauen. In Wien waren 24 % der Einsender Intellektuelle, in den Bundesländern 17 %. Die Auswertung der Ergebnisse, die durch das Psychologische Institut der Universität Wien vorgenommen wurde, zeigte den Wunsch weitester Kreise nach mehr heiteren Darbietungen in Musik und Literatur; in den Bundesländern war im allgemeinen eine gewisse Zurückhaltung gegenüber dem gesprochenen Wort festzustellen, hingegen wurden bodenständige Themen bevorzugt. Seit Anfang 1933 waren daher die frühen Abendstunden vorzugsweise der leichten Unterhaltung gewidmet; erst anschließend wurden schwerere Kunstwerke gesendet. Seit dieser Gliederung des Abendprogrammes war ein rapides Nachlassen der Klagen aus Hörerkreisen festzustellen. Im Mai 1937 gründete die RAVAG eine eigene Unterhaltungsabteilung.<sup>17</sup>

7

Zum Abschluß sei noch die Stellung der Sender in den Bundesländern kurz gestreift. Das Programm wurde bis 1938 praktisch nur in Wien produziert. Die Sender, die meist nur über eine kleine Besprechungsstelle verfügten, strahlten das Wiener Programm für ihren Teilnehmerkreis aus. Das Eigenprogramm dieser sogenannten "Zwischensender" bestand nur in lokalen Verlautbarungen, Wetter- und Marktberichten sowie kleinen Vorträgen. Nur Graz arbeitete bereits 1925 Montag, Mittwoch, Freitag und Samstag zu gewissen Zeiten selbständig. Der Montag war regelmäßig der Radiobühne gewidmet; Ende 1926 gab es bereits zwei Abende in der Woche, an denen eine Aufführung gesendet wurde. Es handelte sich um Darbietungen einer Bauernbühne unter der Leitung von Direktor Willibald Frankl und Anton Hamik;<sup>18</sup> das Repertoire bestand vorzugsweise aus Volksstücken und Bauernpossen. - 1935 wurde die

Im März 1938 wurde die RAVAG liquidiert. Der Reichsrundfunk übernahm das eben fertiggestellte Funkhaus sowie alle übrigen Einrichtungen; Generaldirektor Czeija und seine Mitarbeiter wurden fristlos entlassen.<sup>19</sup> - Antennen und Erfahrungen betreffend

## 2. Studiotechnik

Das erste Studio der RAVAG war ein kleiner Raum im vierten Stock des ehemaligen Kriegsministeriums auf dem Stubenring. Seine Wände waren mit schweren, schallschluckenden Vorhängen und Teppichen verkleidet, um eine brauchbare Nachhallzeit zu erzielen. Der Eindruck, den der Raum auf die Künstler machte, war keineswegs ermutigend. Dora Miklosich<sup>1</sup> fühlte sich beispielsweise wie in der "Wohnung eines Untermieters, von dem man noch nicht wußte, ob er imstande sein werde, die Miete zu bezahlen. Was an Einrichtung in diesem Raum vorhanden war, stand so herum, als sollte es jeden Augenblick abgeholt werden können."<sup>2</sup> Im Laufe des Jahres 1925 wurde ein ehemaliges Schulgebäude im ersten Bezirk in der Johannesgasse für den Aufnahmebetrieb adaptiert.<sup>3</sup> In den folgenden Jahren wurden die Räume infolge der immer größer werdenden Anforderungen des Rundfunks weiter ausgebaut. Eine wichtige Erweiterung erfolgte Ende 1928 durch den Um-

bau des sogenannten "Parisien" im Ronachergebäude in ein Musikstudio.<sup>4</sup> Die Räume in der Johannesgasse standen jetzt vorzugsweise der Radiobühne zur Verfügung, während das neue Studio nun über die für Musikaufnahmen günstigere Nachhallzeit verfügte; die Räume in der Johannesgasse mußten auch für Wortproduktionen geeignet sein und waren deshalb stark gedämpft. Erwähnt sei noch, daß von der RAVAG auch die Nebenräume des "Parisien" sowie das dritte Stockwerk des Hintertraktes gemietet wurden, da der Raummangel - namentlich durch die vermehrte Proben-tätigkeit - immer fühlbarer wurde. Freilich war trotzdem bald der Punkt erreicht, wo die Möglichkeiten einer Erweiterung erschöpft waren und der Bau eines Funkhauses immer dringlicher wurde. Bereits um 1930 waren in anderen Ländern Funkhäuser gebaut worden, doch zeigte es sich, daß sie knapp nach ihrer Fertigstellung durch die Entwicklung bereits überholt waren. 1935 plante die RAVAG den Bau eines Funkhauses. Oskar Czeija bezeichnete dies als eine "Lebensfrage für den österreichischen Rundfunk", da der Betrieb in der Johannesgasse und im Ronacher in jeder Weise unbefriedigend und unrationell war. Das Funkhaus, bei dessen Planung die modernsten Erkenntnisse und Erfahrungen berücksichtigt worden waren, wurde im März 1938 fertiggestellt und sofort vom Reichsrundfunk übernommen.

Die charakteristische Produktionsstätte der RAVAG vor 1938 sind daher die Studios in der Johannesgasse. Die Bedeutung der räumlichen und technischen Eigenschaften der Produktionsstätten in dieser Zeit kann nie genug betont werden. Sie beeinflussten wesentlich die Einstellung des mikrophonungewohnten Schauspielers zum neuen Medium. Außerdem müssen wir uns immer bewußt sein, daß es sich hier fast ausschließlich um life-Sendungen handelte. Die Verwendung von Tonträgern, ohne die man sich den Rundfunkbetrieb kaum mehr vorstellen kann, erlangte für die Wiener Radiobühne erst ab 1948/49 Bedeutung!<sup>5</sup> Das Gelingen der Sendung stellte an das Können und vor allem an die Konzentration aller Beteiligten große Anforderungen, da ein Zerlegen der Produktion in einzelne Arbeitsgänge unmöglich war und zur Erzielung gewisser Effekte mehrere Schallquellen aus verschiedenen Räumen sowie mitunter auch außerhalb des Hauses gelegene Schall-

quellen eine harmonische Simultanwirkung ergeben mußten.

1928 standen der RAVAG in der Johannesgasse drei Aufnahmeräume zur Verfügung, u.zw. ein ehemaliger Turnsaal (12x8x5 m), der nun, stark gedämpft, hauptsächlich für die Aufführungen der Radiobühne herangezogen wurde, ein weiteres Studio (8,5x5,5 x4 m), das hauptsächlich für kleinere musikalische Darbietungen verwendet wurde sowie ein Sprecherzimmer (6x3x4 m) für Vorträge. Die größeren Musikproduktionen fanden, wie bereits erwähnt, im "Parisien" (16x10x7,25 m) statt. - Zwischen dem großen und dem kleinen Studio befand sich der Abhörraum mit dem Mischpult und dem Abhörverstärker; daran schloß sich der Raum, in dem der Hauptverstärker untergebracht war. Wichtig ist ferner der sogenannte "große Warteraum", der neben dem großen Studio gelegen war. Hier befand sich die Kapelle, welche bei den Aufführungen der Radiobühne mitwirkte. Ein kleinerer Warteraum wurde ebenfalls gelegentlich für die Aufführungen der Radiobühne herangezogen. Auch das Stiegenhaus und ein im ersten Stock gelegenes Büro mußten ihre akustischen Eigenschaften in den Dienst der Radiobühne stellen: sie wurden für Halleffekte herangezogen.

Wir kommen nun zur Besprechung der **M i k r o p h o n e** und ihrer Eigenschaften. Bis 1925 gelangte eine Konstruktionsform des sogenannten BÄNDCHENMIKROPHONS zur Anwendung. Diese Mikrophontype war zur Felderregung mit einem Elektromagnet versehen, der sich im Betrieb stark erwärmte und daher Pausen zur Abkühlung notwendig machte. Ende April 1925 ging man wegen der bequemerer Anwendung zu REISZ-MIKROPHONEN<sup>6</sup> über. Diese sind folgendermaßen aufgebaut: in einen Marmorblock ist eine Kammer eingelassen, welche mit Kohlekörnern gefüllt ist. In diesen Kohlegrieß tauchen zwei Kohlestäbe als Elektroden. Über die Kohlekörner ist vorne als Membran imprägnierte Seide unter einem Schutzgitter gespannt. Setzt man nun über die beiden Elektroden das Mikrophon unter Gleichstrom, dann bewirken die Schallwellen, die die Membran treffen, Widerstandsänderungen der Kohlefüllung, da ja die Membran die Schalldrücke an die Kohlefüllung weitergibt. Die so gewonnenen Stromschwankungen werden dann den Verstärkern zugeführt. Das Reisz-Mikrophon hatte durch die Tatsache,

daß seine Membran keine störende Eigenfrequenz aufwies, keinen blechernen Klang mehr, doch traten dadurch, daß die Widerstandsänderungen den Schalldrücken nicht proportional waren, Verzerrungen auf. Durch seine Konstruktion bedingt, hatte dieser Mikrophontyp ein hohes Grundrauschen; sein Frequenzbereich umfaßte etwa 100-8.000 Hz bei einer annähernd keulenförmigen Richtcharakteristik.<sup>7</sup> Für die Musikaufnahmen im "Parisien"-Studio konstruierten die Techniker der RAVAG bereits 1928 ein KONDENSATORMIKROPHON. Für die Hörbühne wurde jedoch erst seit 1933 das Kondensatormikrophon verwendet. Es handelte sich um sogenannte Neumann-Kondensatormikrophone. Ihr Frequenzverlauf hatte noch nicht die Konstanz, wie wir sie von heutigen Kondensatormikrophonen gewohnt sind. Die Frequenzkurve stieg in den Höhen bis zu 17 db an; die Richtcharakteristik war dort nierenförmig, während der übrige Frequenzbereich kugelförmige Charakteristik aufwies.<sup>8</sup> -

Seit der Einführung des elektrischen Tonabnehmers (1928) gewann die Schallplatte für den Rundfunk immer mehr an Bedeutung.<sup>9</sup> 1929 wurden für die Radiobühne Geräuschplatten aus dem Ausland beschafft und später von der RAVAG selbst hergestellt. Seit 1930 ist eine zunehmende Verwendung der Schallplatte für die Radiobühne festzustellen. Die Schallplattenabspieltische waren in dieser Zeit noch recht primitiv. Nur die Doppeltelleranordnung hatten sie mit den heute gebräuchlichen Studioplattenspielern gemeinsam. Die Teller, die noch wie für gewöhnliche Heimgeräte dimensioniert waren (Ø 30 cm, geringe Masse), wiesen keine stroboskopische Teilung auf; außerdem war noch keine Hebe- und Senkvorrichtung für den Tonabnehmer vorhanden. Die Überblendungseinrichtung am Gerät gestattete nur, von einem Plattenteller auf den anderen zu überblenden, jedoch kein getrenntes Ein- und Ausblenden. Auch eine Entzerrung<sup>10</sup> der Frequenzkurve sowie eine Beschneidung der oberen Grenzfrequenz zur Verminderung des Nadelgeräusches war nicht möglich. Wichtig ist, daß sich der bei den Aufführungen der Radiobühne verwendete Schallplattenabspieltisch nicht so wie heute im Abhörraum, sondern im Studio befand, wo er vom Regieassistenten bedient wurde. Die im Studio Anwesenden hatten durch ein zwei-

faches Glasfenster, das vom Abhörraum aus geöffnet werden konnte, Sicht auf den Regisseur; die Nebenräume standen durch Lichtsignale mit dem Regieraum in Verbindung. 1928 wurde der Gegen-sprechverkehr zwischen Studio und Abhörraum eingeführt. Unterhalb des Glasfensters war ein einfaches Mischpult mit 7 Rundreglern montiert. Dadurch waren folgende T o n q u e l l e n, deren Modulation vorher durch je einen Studioverstärker gegangen war, unabhängig voneinander aufblendbar:

- 1.) Mikrophon im großen Studio,
- 2.) Mikrophon im kleinen Studio,
- 3.) Mikrophon im Sprecherzimmer,
- 4.) Mikrophon im großen Vorraum,
- 5.) Schallplattenabspieltisch,
- 6.) Mikrophon im ersten Stock (Büro als Hallraum),
- 7.) Mikrophon im Stiegenhaus (Hall).

Die Modulation gelangte dann zum Mischverstärker, von dort zum Summenregler (Aussteuerung) und zur Endverstärkung. Die A u s - s t e u e r u n g s a n z e i g e erfolgte durch ein mechanisch gedämpftes Meßinstrument in mA. Wir müssen festhalten, daß bis 1938 keine E f f e k t v e r z e r r e r<sup>11</sup> als fixe Einrichtungen vorhanden waren, doch wurden schon damals gelegentlich ähnliche Wirkungen durch laboratoriumsmäßige, ad hoc aufgebaute Schaltungen erreicht. - Im Gegensatz zu heute stand damals der Regisseur beim Mischpult und nahm die Ein- und Ausblendungen vor; der Techniker widmete sich nur der Dynamiküberwachung (Aussteuerung). Dieser Gedanke war auch beim Entwurf der Regie-tische maßgebend, mit denen das Funkhaus ausgestattet wurde und die noch heute bei Radio Wien verwendet werden. Die Regler wurden nach einem Vorschlag Prof. Nüchterns so angeordnet, daß sie vom Regisseur aus bequem bedient werden können, während sich der Summenregler ganz rechts am Platz des Technikers befindet.<sup>12</sup>

In der H a u p t v e r s t ä r k e r a n l a g e wurden alle Leitungen zusammengefaßt. Außer der Hörbühne und dem "Parisien" waren noch die Leitungen zur Staatsoper, zum Musikverein, zum Konzerthaus, zur Franziskanerkirche, zur Stephanskirche, zum Stadion und zum Bundeskanzleramt<sup>13</sup> fix angeschlos-

sen. Die Außenquellen wurden gelegentlich auch für die Radiobühne verwendet. Straßenlärm z.B. wurde "live" vom Opernring übertragen, u.zw. durch ein Mikrophon, das in der Loggia der Staatsoper aufgestellt war. Das Rauschen eines Flusses wurde von der Donau geliefert: das Mikrophon befand sich am Bug eines bei Nußdorf vertäuten Schiffes. -

Zum Abschluß wenden wir uns der Schalllaufzeichnung zu. Bei der RAVAG wurden vor 1938 zwei Verfahren angewendet: die Aufzeichnung auf WACHSPLATTEN (ab 1930) und auf PAPIERTONFILME (1931). Die Aufzeichnung auf Papiertonfilme, das sogenannte "Selenophon"-Verfahren<sup>14</sup> wurde vorzugsweise für die Reportage herangezogen und bot hier durch die Ermöglichung von Montagen manche Vorteile. Für die Hörbühne wurde es jedoch nie verwendet, da Prof. Nüchtern das Verfahren wegen seiner schlechten Tonqualität ablehnte. Günstiger war die rundfunk-eigene Schallplattenaufnahme. Die Schwarzpressung - die Herstellung handelsüblicher Schellackplatten - war zu kostspielig. Deshalb wurden für Rundfunkzwecke billigere Schallträger verwendet, wie Gelatinefolien, Wachsplatten, Decelithfolien (ab etwa 1935) und Lackfolien (ab 1938). Am gebräuchlichsten war die Wachsaufnahme. Es handelte sich um etwa 4 cm starke Wachsplatten, die abgeschliffen werden konnten und dann für neue Aufnahmen wieder verwendbar waren. Die Aufnahme selbst war umständlich und riskant, da die Wachsplatten vorgewärmt werden mußten und die Gefahr der Rillenüberschneidung groß war. Das Verfahren ermöglichte maximal drei Wiedergaben und wurde in dieser Zeit vorzugsweise für aktuelle Sendungen herangezogen. Die Schallplatten werden für Rundfunkzwecke von innen nach außen geschnitten. Da die Geschwindigkeit nach außen zunimmt, werden dadurch die Abnutzungserscheinungen des Stichels, der ja während der Aufnahme abgeschliffen wird, und die höheren Frequenzen nicht mehr so gut aufzeichnen kann, ausgeglichen. Rundfunkplatten weisen außerdem noch eine Besonderheit auf, die die pausenlose Wiedergabe beliebig langer Werke ermöglicht: die sogenannte Überlappung. Diese wird auf folgende Weise erzielt: Platte 1 wird, von innen beginnend, geschnitten. Etwa 30 Sekunden vor Schluß ihrer Aufnahmekapazität rückt der Ton-

abnehmer kurzzeitig etwas rascher vor, wodurch eine deutlich sichtbare Rille entsteht. Die Aufnahme auf der Platte 1 wird nun fortgesetzt, doch wird von diesem Zeitpunkt an die Aufnahme auch auf Platte 2 mitgeschnitten, auch dort wird eine Überlappungsrille aufgezeichnet und das Verfahren wie bereits bekannt fortgesetzt. Beim Abspielen wird nun, wenn der Tonabnehmer in die Überlappungsrille von Platte 1 einläuft, der Tonabnehmer von Platte 2 bereits aufgesetzt. Der Techniker hat nun 30 Sekunden Zeit, Platte 2, die er über Kopfhörer kontrolliert, zu synchronisieren. Ist dies erreicht, wird langsam von Platte 1 auf Platte 2 überblendet. Wenn dies geschickt gemacht wird, können so Sendungen beliebiger Länge homogen wiedergegeben werden. Dieses Verfahren wurde besonders beim Reichsrundfunk in großem Stil angewendet. Die Schallplattenwiedergabe rundfunkeigener Produktionen hatte für die Hörbühne vor 1938 nur geringe Bedeutung. Es wurden meist nur Mitschnitte von Aufführungen der Radiobühne für Archivzwecke beziehungsweise für Wiederholungen im Rahmen der Jugendbühne durchgeführt. -

3. Die Spielplangestaltung

Für die Darstellung der Spielplangestaltung erscheint es dem Verfasser nicht angebracht, rein chronologisch vorzugehen. Dies führt zu ermüdenden Aufzählungen, wie sie leider bei der Besprechung von Theaterspielplänen nur allzu häufig vorkommen, und wäre hier wegen der Fülle des Materials auch gar nicht möglich. Die nach Autoren geordneten Verzeichnisse im Anhang ermöglichen hinreichend die Orientierung im Detail; hier hingegen sollen sowohl die Grundsätze des Spielplanaufbaues als auch ihre Erfüllung durch die Repertoiregestaltung dargestellt werden. -

Die Spielplangestaltung der Wiener Radiobühne zeigt bis 1933 einen der deutschen Entwicklung ähnlichen Verlauf. Die Entwicklung setzte dort etwas früher ein, u.zw. bereits Anfang 1924; stofflich und darbietungstechnisch sind aber dieselben Phasen zu erkennen, die mit einiger Verzögerung und in "gemäßigter" Form dann bei der Wiener Radiobühne festzustellen sind.

Im Anfang war die Literatur. Das zeigten bereits die ersten Versuche: am 23. April 1924 gelangte in Frankfurt "Das Postamt" von Rabindranath Tagore zur Aufführung; am 22. Mai sendete Hamburg Goethes "Laune des Verliebten" und am 15. Juni "Der Teufel und die Landsknechte" von Hans Sachs. 1926 waren bereits 500 Werke der Weltliteratur im Rundfunk aufgeführt worden. "An fast allen Sendern wurde hier eine Pionierarbeit geleistet, die leider allem Anschein nach völlig verschollen ist" stellte Gerhard Eckert 1936 resigniert fest.<sup>1</sup> Bei der Fülle des Gebotenen bildete sich bald ein System heraus, das später von Nüchtern übernommen und durchaus eigenständig weiterentwickelt wurde: der **Z y k l u s** als Grundelement der Spielplangestaltung. Durch diese Zyklen suchte man das Verständnis des Hörers für die großen Zusammenhänge der dramatischen Kunst zu wecken: "Die Dramatiker des 19. Jahrhunderts", "Das deutsche Lustspiel bis Lessing", "Das Volksstück", "Die griechische Tragödie", "Das deutsche Schöferspiel in Wort und Musik", "Das Drama der letzten dreißig Jahre", "Lustspiele aus neuerer Zeit", "Das deutsche Drama aus zwei Jahrhunderten"<sup>2</sup> waren die Titel dieser Reihen, deren belehrende Tendenz nicht zu verkennen ist. - Ab 1927 tritt die Gegenwartsdramatik und das rundfunkeigene Hörspiel stärker in den Vordergrund, wobei zwei Tendenzen zu unterscheiden sind: die eine "sucht das Hörspiel aus dem gültigen Gehalt der Poetisch-dramatischen Äußerung funkgemäß aufzubauen und weiterzuentwickeln. Der anderen ist das Wort, die Dichtung nur Mittel zum Zwecke einer völlig neuen, in Tempo und Rhythmus dem filmischen sich angleichenden akustischen Szenik".<sup>3</sup> Auch bei der Wiener Radiobühne sind diese Tendenzen der Hörspielentwicklung festzustellen, wobei festzuhalten ist, daß jene Richtung, der es nicht auf eine echte, dichterische Aussage mit funkischen Mitteln sondern nur auf äußere Effekte ankam, von Nüchtern weitgehend ausgeschaltet wurde. Infolge der politischen Ereignisse wurde 1933 die bisherige Hörspielentwicklung in Deutschland abgebrochen. Die Autoren waren zum Großteil dem Regime nicht genehm. An ihre Stelle traten Leute, die aus den Kreisen der Partei hervorgegangen waren und nun unkünstlerische aber hochpolitische Stücke lieferten (Euringer, "Deutsche Passion"; Bayer, "Horst Wessel"; Plücker, "Kampf um Berlin", "Münchener Geiselmorde" u.a.).<sup>4</sup> - Von 1933 bis 1937 sank

der Anteil der Hörspiele im Reichsrundfunk von ca. 2,1 % bis 1,2 %, was mit der ständig steigenden Heranziehung des Rundfunks als Propagandainstrument zusammenhängt. Das politisch-aktuelle Wort nahm immer mehr Raum ein; Klassiker wurden kaum noch aufgeführt. -

Wir wenden uns nun der **Spielplangestaltung** der **Wiener Radiobühne** im speziellen zu. Da es sich, wie bereits erwähnt, um einen Massenspielplan handelt, wollen wir zunächst der Entwicklung der geistigen Grundlagen unsere Aufmerksamkeit widmen.

Das erste Jahr der Radiobühne diente dem Versuch und dem inneren Aufbau. Die Anteilnahme der Öffentlichkeit an der Programmgestaltung war damals sehr rege, so daß es nicht schwer war, aus den vielen Hörerzuschriften Erkenntnisse für die Spielplangestaltung abzuleiten. Zu einer regelmäßigen Einführung wurden daher bereits 1925/26 die **Volksstücke**, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Schon in der ersten Zeit war man sich jedoch auch der **literarischen Mission** des Rundfunks bewußt, was zweifellos eng mit der Persönlichkeit Nüchterns zusammenhängt. Neben regelmäßigen Klassikeraufführungen war daher eine der ersten Maßnahmen auf diesem Gebiet die Pflege von Stücken, die schon lange nicht mehr aufgeführt worden waren. Die ersten Aufführungen auf diesem Gebiet waren "Die Überzähligen" von Richard Nordmann, über die sich im literarischen Bericht vom November 1926 folgende Bemerkung findet: "(Die) Aufführung in erster Besetzung, unter anderem mit Tyrolt, verdient auch deshalb besondere Erwähnung, da sich seit langen Jahren in Wien kein Theater zur Wiederaufnahme des Stückes in seinen Spielplan entschließen konnte." Geschickt wird hier bereits die Besetzung auch zur indirekten Werbung für das Stück ausgenützt und so die **Wirksamkeit** der Aufführung erhöht. - Anfang 1927 erfährt die den Spielplan der Wiener Theater ergänzende Funktion der Radiobühne eine Erweiterung durch die sogenannten "**Radiopremieren**." Im literarischen Bericht für die Beiratsitzung vom 29.4.1927 heißt es: "Besondere Erwähnung verdient eine Aufführung der Tragikomödie "Der saturnische Liebhaber" von Robert Walter.

Es wurde damit der Versuch einer vollständigen Radiopremiere unternommen, das heißt, der Versuch, ein im Radio noch nie aufgeführtes und auch auf keiner Wiener Bühne zur Darstellung gelangtes modernes Stück zur Wiedergabe zu bringen." Und im September 1927 stellt Nüchtern fest: "Da sich der Gedanke der Radiopremiere, das heißt Erstaufführungen unbekannter oder unaufgeführter Stücke in der Vorsaison anlässlich der Aufführung des "Saturnischen Liebhabers" von Robert Walter und bei anderen Gelegenheiten bewährt hat, soll diese Einführung beibehalten und noch ausgebaut werden." In diesem Sinne wurden beispielsweise "Thomas Paine" von Hans Johst und ein unbekannter Nestroy (Nur keck") gesendet; ein Stück, das später während des Krieges mit großem Erfolg vom Wiener Bürgertheater aufgeführt und fälschlich als seine Neuentdeckung ausgegeben wurde. - Als besonders rundfunkgeeignet erwiesen sich die alten M y s t e r i e n s p i e l e, die seit der Aufführung von Friedrich von Spee's "Trauergespräch Christi am Kreuze" zu Ostern 1927 eine zwar termingebundene, aber ständige Einrichtung des Spielplanes wurden. So wurde beispielsweise zu Ostern 1933 das "Thüringer Spiel von den zehn Jungfrauen" aufgeführt, u.zw. in einer Hörspielfassung, die Franz Theodor Czokor im Auftrag der RAVAG besorgte. Nüchtern war davon überzeugt, daß "in diesen alten geistigen Spielen ohne Schauplatz, rein auf Wort, Geistigkeit und Musik gestellt, ein großer Teil der Kunstforderungen des Hörspiels erfüllt erscheint."<sup>5</sup> - 1931 wurde eine neue Reihe eingeführt, die unter dem Motto "D a s E x p e r i m e n t" stand. Ihr Aufgabenbereich war weit gespannt: es sollten hier dem Hörer neue Stücke sowie interessante Wiederholungen geboten werden und durch die Erprobung von Besetzungen neues Darstellermaterial für den Rundfunk gewonnen werden. - 1931 scheinen die ersten literarischen H ö r f o l g e n und Q u e r s c h n i t t e im Spielplan auf, die in den folgenden Jahren immer mehr an Bedeutung gewinnen. Wir können sie hier in der Betrachtung ausklammern, da der Entwicklung der verwandten Formen des Hörspiels im Rahmen dieser Arbeit ein spezielles Kapitel gewidmet ist. Die Spielzeit 1934/35 brachte eine Neueinführung, die unter der programmtechnischen Bezeichnung "L u s t s p i e l d e s M o n a t s" einen typischen Bestandteil

des Nüchternschen Spielplan bildete: "Lachen und Laune". Hier wollte man dem Hörer "ein bewährtes und wirklich unterhalten- des Lustspiel" bringen, wobei von dem Gedanken ausgegangen wird, "daß der Rundfunk imstande ist, vor das breite Publikum Werke zu bringen, die für das große Publikum mehr oder minder neu sind, und auch denen sie vermitteln kann, die durch die Ungunst der Verhältnisse den altgewohnten, regelmäßigen Kunstbesuch entbehren."<sup>6</sup> Die ersten Aufführungen unter diesem Gesichtspunkt waren "Die Katakomben" von Gustav Davis und "Die Jugendfreunde" von Fulda. - Eine interessante Reihe wurde noch 1937/38 begonnen: unter dem Motto "F r a g m e n t e" sollte den Hörern "ewiges Gut der Torso gebliebenen deutschen Dichtung" nahegebracht werden: Lessings Faustfragment wurde dem Goetheschen Faustfrag- ment gegenübergestellt u.a.m. Von Anfang an gab es in der Spiel- plangestaltung den sogenannten "Z y k l u s". Es handelte sich hierbei um eine Folge von Stücken des gleichen Autors oder des gleichen Genres, die innerhalb einer Spielzeit oder auch über mehrere abgewickelt wurde. Vielfach finden sich Überschnei- dungen und Wiederholungen, so daß es wenig Sinn hätte, hier alle aufzuzählen. Zweck dieser Bezeichnungsart war es, das Interesse des Hörers an den Darbietungen zu fördern, da sich Sendereihen erfahrungsgemäß eines größeren Zuhörerkreises erfreuen als die auf sich selbst gestellte, isolierte Einzelsendung. Am bedeu- tendsten war der Zyklus Shakespearescher Königsdramen (1936), die in ihrer Gesamtheit seit Dingelstedts Aufführungen im Burg- theater von keiner Schaubühne mehr gebracht worden waren.

Wir sehen, daß die Vermittlung bereits vorhandener dramatischer Literatur bzw. konventioneller Neuschöpfungen auf diesem Gebiet im Mittelpunkt des Interesses stehen. Freilich darf dabei nicht vergessen werden, daß das heitere Genre einen bedeutenden Platz einnahm und sich ab 1931 besonderer Pflege erfreute. Der Charak- ter des Spielplans ist jedoch - besonders vor 1928 und nach 1933 - literarisch-konventionell; überall ist das Vorbild "Theater" zu spüren, während das rundfunkeigene Hörspiel nach bedeutenden Erfolgen namentlich deutscher Hörspiele in den Jahren 1928-1933, ab 1934 immer mehr von der Hörfolge abgelöst wird. Das rundfunk- eigene Hörspiel spielt nach 1933 wegen des Fehlens deutscher

Autoren und der Unzulänglichkeit der österreichischen Produktion auf diesem Gebiet nur noch eine unbedeutende Rolle.

Wir kommen nun zur Entwicklung des programmtechnischen Spielplanaufbaus. Bis 1926 gab es im allgemeinen nur eine Aufführung der Radiobühne in der Woche. Im Herbst 1926 wurde die "Jugendbühne" eingeführt, wodurch ein zweiter, regelmäßiger Termin am Nachmittag zur Verfügung stand. Im Rahmen der Jugendbühne wurden einerseits Aufführungen der Radiobühne, und zwar vorzugsweise Klassiker, wiederholt; andererseits auch kleine, einaktige Märchenspiele bzw. aus Wort und Lied bestehende Märchenstunden gesendet. - Während der Sommermonate wurde das leichtere Genre bevorzugt: es wurden Volksstücke, Lustspiele, Sketches und besonders Einakter geboten u.zw. meist im Zusammenhang mit entsprechenden Vorlesungen heiteren Inhalts. Die Ansetzung der Stücke erfolgte im wesentlichen nach drei Gesichtspunkten: nach dem kalendermäßigen Zeitcharakter (Ostern, Sommer, Allerheiligen, Weihnachten, etc.), nach Gedenktagen (Geburts- oder Todestag der Dichter u.ä.) und im Rahmen der oben erwähnten Zyklen. Dadurch wurde ein wahlloses Aneinanderreihen verschiedener Belange vermieden, und der Spielplan erhielt eine zwar gebundene, doch aktuelle Form.

1927 zeichnet sich bereits das "traditionelle" Schema ab, nach dem die Radiobühne programmtechnisch abgewickelt wurde: ein Abend ist der "großen" Radiobühne gewidmet; ein weiterer Abend bringt Vorlesungen und im Anschluß daran Einakter bzw. kleinere Stücke leichteren und ernsteren Inhalts. Auch der innere Aufbau nimmt feste Formen an; in der Spielplanvorschau für 1927/28 heißt es: "Im Spielplan wird, wie bisher, getrachtet werden, die bewährte Abwechslung zwischen Klassik, Moderne und Volksstück beizubehalten." Oberstes Ziel der Nüchternschen Spielplangestaltung war immer die große Vielfalt, die Abwechslung zwischen Ernst und Heiter, zwischen Unterhaltung und Volksbildung. Diese Gedankengänge erfüllten auch den sogenannten "Monatsspielplan", der Ende 1934 eingeführt und bis 1938 bzw. nach 1945 bis zum Abgang Nüchterns beibehalten wurde. Charakteristisch für ihn sind die beiden Abendtermine; die "große" und die "kleine" Radiobühne, sowie der Nachmittags-

termin der Jugendbühne. Ernste Darbietungen wurden vor 1938 vorzugsweise Donnerstag geboten, während der Sonntagabend dem Volksstück, dem Konversationslustspiel oder der Hörfolge gewidmet war. Charakteristisch für den Monatsspielplan ist auch sein innerer Aufbau in vier Gruppen:

1. Klassische oder literarische Stücke
2. Lustspiele
3. Volksstücke
4. Hörspiel, Hörfolge, Querschnitt oder Einakter.

Im Ablauf eines Monats war jeweils ein Stück aus jeder Gruppe zu hören; Bezeichnungen wie "Klassiker im Rundfunk" oder "Das Lustspiel des Monats" setzten den Hörer davon in Kenntnis, wann das ihn Interessierende gesendet werde. Diese Einrichtung wurde von den Hörern beifällig aufgenommen, da die Anhänger jeder Sparte auf ihre Rechnung kamen. Die praktische Durchführbarkeit des Mächternschen Monatsspielplanes ist allerdings weitgehend vom Vorhandensein einer zentralen Programmerstellung abhängig: damals wurde das Programm nur in Wien produziert, während heute sieben Studios zu koordinieren sind.

Zum Abschluß sei noch auf die Entwicklung der Radiobühne im Verhältnis zum Gesamtprogramm eingegangen. Schon das erste Jahr (1924/25) brachte 64 Aufführungen; eine beachtliche Zahl, wenn man bedenkt, daß der Rundfunk damals noch im Aufbau begriffen war. Im Mai 1927 erreichte die Radiobühne mit fünf Aufführungen (davon eine Jugendbühne) einen Anteil von 5,5 % der Gesamtsendezeit (263 Stunden). Dieser hohe Anteil ist besonders durch die Dauer der Aufführungen (durchschnittlich etwa drei Stunden) bedingt, da es sich zu dieser Zeit um regelrechte "Theateraufführungen auf Ätherwellen" mit beachtlichen Pausen zwischen den einzelnen Akten handelte. 1931 nimmt die Radiobühne 2,5 %, 1935 3,2 % und 1936 2,8 % des Gesamtprogrammes in Anspruch; 1931 wurden 100 Eigenaufführungen gebracht, also etwa an jedem dritten Tag eine Aufführung. Diese Zahlen gewinnen an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß die Termine der Radiobühne praktisch immer in der Hauptsendezeit lagen und außerdem nur ein Programm zur Verfügung stand, in dem sämtliche Belange untergebracht werden mußten.

Wir kommen nun zur Reper-toi-re-ges-tal-tung, wobei wir der Entwicklung des rundfunkeigenen Hörspiels besondere Beachtung schenken werden.

Montag, den 3. November 1924, war zum ersten Mal kein Konzert der Künstlerkapelle Silving vorgesehen: von 17 - 19 Uhr sendete man das bekannte Streitgespräch des Johannes von Saaz "DER ACKER-MANN UND DER TOD"; eine gewaltige Pionierleistung, denn " .. im Anfang war in diesem Fall ja nicht das Wort, sondern die Musik; meinten doch die ersten Propheten einer neuen Radiokunst, das gesprochene Wort habe, mit Ausnahme kurzer, womöglich heiterer Rezitationen, von Märchen und wissenschaftlichen Vorträgen im Radio überhaupt nichts zu suchen." <sup>7</sup> Bei dieser denkwürdigen Aufführung wirkten zwei Schauspieler des Deutschen Volkstheaters mit, die später zu den bekanntesten Darstellern der Radiobühne zählten: Ferdinand Onno (Tod) und Wilhelm Klitsch (Kläger und Stimme des Herrn). Nüchtern erklärt dies folgendermaßen: "Zuerst schien nur der Dialog denkbar. Man nahm zwei Künstler, die Stimme des Herrn mit einem Dritten zu besetzen, wagte man noch nicht, man wußte nicht, ob man die Tollkühnheit eines gesendeten Stückes über den reinen Dialog hinausdehnen könne; ergo sprach der Kläger die Stimme des Herrn noch dazu. Der Erfolg war wider Erwarten groß, das Stück rein aufs Ohr gestellt und der grenzenlosen Fantasie des Hörers anheimgestellt, wirkte ungeahnt. Der Dialog war also sicher möglich, sogar die, die zuerst überhaupt gegen das gesprochene Wort im Rundfunk gestimmt hatten, sagten auf einmal Ja." <sup>8</sup>

Der nächste Schritt erfolgte am 10. November 1924 mit der Gartenszene aus "Maria Stuart" (3. Akt, 4. Szene). Mit dieser Inszenierung war das Eis gebrochen: es meldeten sich immer mehr Künstler, die sich vor dem Mikrophon versuchen wollten, und die Hörer sandten stürmische Zuschriften: warum nur ein Fragment? bringt doch das Ganze! Am 30.11.1924 werden dann noch Ausschnitte aus "Peer Gynt" von Ibsen gesendet und am 5. Dezember - nun schon vollständig - Nestroys "Lumpazivagabundus". In bunter Folge wird nun dem Hörer Ernstes und Heiteres aus der dramatischen Literatur geboten: Hans Sachs, Hauptmann,

Raimund, Nestroy, Grillparzer, Hofmannsthal, Lope de Vega, Schiller, Gryphius, Kleist, Goethe, Anzengruber, Blumenthal, Schönthan, Max Mell u.a.m. Auf dieser Linie bewegt sich die Repertoiregestaltung bis zum November 1925. Am 2. November 1925 wird "ÜBERFAHRT", ein Stück von Sutton Vane gesendet. Der Inhalt ist kurz folgender: ein Ozeandampfer führt sieben Tote zu ihrem Prüfer. Sie glauben, noch am Leben zu sein, und jeder verhält sich auf dem Schiff wie es seinem Charakter entspricht. Schließlich erscheint der Prüfer, der Guten und Bösen ihren Lohn erteilt, die Selbstmörder aber von seinem Richtspruch ausschließt. Obwohl es sich hier nicht um ein rundfunkeigenes Hörspiel<sup>9</sup> handelt, sind hier bereits die wesentlichsten Anforderungen erfüllt, die man damals an ein Hörspiel stellte. Nüchtern verstand unter "Hörspiel" "ein auf die akustischen Bedingungen der Hörbühne zugeschnittenes Stück, genau so wie das Drehbuch den Kunstforderungen des Films gerecht wird."<sup>10</sup> Durch den Wegfall des Groboptischen, das manche Stücke auf der Schaubühne um ihre Wirkung bringt und durch den sparsamen, doch wirkungsvollen Einsatz äußerer Mittel, etwa des dunklen, unheimlichen Sirenentones, der den Dampfer andeutete, erreichte das Stück eine Eindringlichkeit, wie sie vorher noch nie auf der Radiobühne erzielt wurde. - Im gleichen Monat fand auch der erste Hörspielabend statt, der zwei rundfunkeigenen Hörspielen gewidmet war. Die "Sendespiele" - so bezeichnete man damals alle szenischen Aufführungen im Rundfunk - waren aus den im Rahmen eines Preisausschreibens eingelangten Stücken ausgewählt worden. Das erste Stück, "DER JUNGE MOZART" stammte von Emma Schiller und behandelte eine Episode aus Mozarts Kinderzeit, als er für den ersten Geiger im Salzburger Dom einsprang. Das zweite Stück "EIN WIENER SONNTAGSAUSFLUG" von Gottfried Mayer schilderte die Erlebnisse einer Wiener Kleinbürgerfamilie an einem Sonntagnachmittag. Die Szenen spielten in der Wohnung, in der Straßenbahn, im Wald, in Ferchtoldsdorf, usw. - überall war die Absicht des Autors spürbar, den anspruchslosen Dialog durch einen entsprechenden Geräusch-"background" tragen zu lassen. Man merkte diese Absicht und war verstimmt, denn für Nüchtern steckte das Hörspiel "im dichterischen Wort und in seiner Behandlung auf der Radiobühne. Ob ein Motor dazu brummt oder ein Zug dazu pfaucht, ist gut als Fantasiekulisse, kann und soll aber nicht Selbstzweck werden.

.. Das wichtigste ist der uferlose, geistige Kontakt zwischen Mikrophon und Hörer, der keiner Beschränkung unterliegt."<sup>10</sup>

Bis Ende August 1928 finden sich keine rundfunkeigenen Hörspiele im Spielplan. Es werden durchwegs für die Radiobühne adaptierte Stücke gesendet, wobei besonders auf eine internationale Spielplangestaltung bedacht genommen wird. Werke wie "BERQUELY SQUARE" von Balderstone, Grillparzers "TRAUM EIN LEBEN", Grabbes "DON JUAN UND FAUST", Werfels "JUAREZ UND MAXIMILIAN", Johsts "THOMAS PAINE" werden durch die Rundfunkaufführung Erfolge auch beim einfachen Hörer. Dasselbe gilt auch für Werke aus der Literatur anderer Völker wie z.B. Ivo Voinovichs "RAGUSANISCHER TRILOGIE" und Michail Seulescus "VERKLÄRTER WOCHE".<sup>11</sup> Es wurde hier eine gewaltige volksbildnerische Arbeit geleistet, da unzählige Menschen durch das Medium Rundfunk mit Werken bekannt gemacht wurden, von denen sie sonst kaum Notiz genommen hätten. Darüber hinaus wurde durch den Rundfunk die Möglichkeit geschaffen, wertvolle, aber theaterfremde Werke zu voller Wirkung zu bringen: "Es zeigte sich, daß oft große, im Theater als schwer darstellbar geltende Stücke, deren rascher Wechsel der Szenen auf der Bühne Verwirrung stiften und ins Ungemessene Kosten verursachen, auf der Radiobühne in ihrem dichterischen Wert und im Wort voll wirken konnten und so ein Abgleiten ins leere Kostüm- oder Komparseriestück vermieden wurde, was gerade auf den Brettern des Theaters diesen Werken so oft den richtigen Weg versperret hatte."<sup>8</sup>

Aus all dem ist klar ersichtlich, daß die Kapazität der Radiobühne allein durch die funkgerechte Interpretation vorhandener Werke voll ausgenützt war. Außerdem strebte Nüchtern durch das Medium Rundfunk vor allem eine Renaissance des Wortes an und schon bei den ersten Aufführungen zeigte sich tatsächlich eine ungeahnte "Brisanz des Wortes": auf den Hörer, der durch kein theatralisches Beiwerk abgelenkt war, wirkte es mit doppelter Intensität. "Im Anfang der Radiobühne lösten oft die ältesten Stücke, längst zur Klassik zählenden Werke ein Für und Wider aus; wie kaum zur Zeit, der sie entstammten. Das Wort im Radio wirkte neu, neu war die auf dem einen Sinn des Ohres wirkende Wucht des Ausdrucks und so wirkte auf einmal auch das gesendete

Werk neu und erregend."<sup>12</sup>

Wenn Nüchtern dem rundfunkeigenen Hörspiel gegenüber eine abwartende, mitunter sogar ablehnende Haltung einnahm, so ist dies seinem künstlerischen Verantwortungsbewußtsein zuzuschreiben. Die ersten Hörspiele waren zum Teil noch recht merkwürdige Gebilde; sehr viele Unberufene versuchten sich auf dem neuen Gebiet, aber auch Namen, die in der literarischen Welt sonst einen guten Klang hatten, bürgten hier keinesfalls für Qualität. Trotzdem war Nüchtern stets für Versuche aufgeschlossen, wenn sie neue Impulse für die Radiobühne erwarten ließen. "Um auch die Spielplangattung des Hörspiels zu pflegen, wurde die Funkreportage "OZEANFLUG" von Schirokauer (gesendet am 31.8.1928), die interessante Anwendungsmöglichkeiten akustischer Regie bot, in das Programm aufgenommen" heißt es im Bericht für den Beirat vom 14. September 1928. Arno Schirokauer, der auch als Expressionist und durch eine Biographie Ferdinand Lassalles hervorgetreten war, kommt von der Zeitung. In seinen Hörspielen,<sup>13</sup> die alle zunächst über deutsche Sender gegangen waren, bevor sie von der Wiener Radiobühne gebracht wurden, bewies er ein gutes Einfühlungsvermögen in die Gesetze des Funks und eine effekt-sichere Gestaltungstechnik des Aktuellen. In zehn Klangbildern, deren "Hörplätze" Hotel, Redaktion, Bar, Flugzeug, u.a.m. sind, wird eine Flugreise von Amerika nach Frankreich geschildert, wobei sehr viel mit Überblendungen gearbeitet wird. - Der Spielplan zeigt nun wieder den traditionellen Verlauf bis zum 21. November 1928, wo mit dem Hörspiel "ZWEI BUND SCHLÜSSEL" von Carl Behr ein neuer Versuch auf dem Gebiet der funkgemäßen Stücke unternommen wird. Es handelt sich um einen Aktienraub in Telefongesprächen, wobei der Hörer - wie dies manchmal durch Relaisdefekte vorkommt - unbeabsichtigt in die Ferngespräche eingeschaltet und dadurch zum Ohrenzeugen aller Vorfälle wird. - Am 1. Dezember 1928 wurde der berühmte "FALL PANNICKE" von Auditor gesendet. Es ist dies der "Ahnherr" jener Gerichtssaalstücke, die auch heute noch immer wieder den Hörer fesseln; die Handlung ergab sich aus den Verhören und war somit vollkommen auf das Wort gestellt. Der Inhalt ist kurz folgender: ein Bankangestellter, der schon früher kleinere Diebstähle begangen

hatte, wird beschuldigt, eine kostbare Perlenkette gestohlen zu haben. Im Verlauf einer ungemein spannenden Gerichtsverhandlung ergeben sich jedoch sehr viele Verdachtsmomente gegen den Prokuristen der Bank. Der Gerichtshof zieht sich zur Beratung zurück und dem Hörer wird am Schluß der Sendung die Aufgabe gestellt, die Handlung nach der Rückkehr des Gerichtshofes selbst fortzusetzen, das heißt, selbst einen entsprechenden Schluß zu schreiben. Die Spieldauer des Schlusses sollte dreißig Minuten nicht überschreiten; als Preis waren Schilling 250,- ausgesetzt. Das Preisausschreiben hatte 1.100 Einsendungen zur Folge, und am 25.2.1929 wurde das Stück mit dem Schluß von Franz Kozacek wiederholt.<sup>14</sup> Am 15.12.1928 ist wieder eine bedeutende Aufführung der Radiobühne zu verzeichnen: "ÆQUINOCTIUM" von Ivo Voinovich. Es handelt sich um ein gewaltiges Unternehmen auf dem Gebiet der Radiouraufführungen, wobei besonders zu erwähnen ist, daß anlässlich dieser Inszenierung zum erstenmal ein auf dasselbe Thema der Radiobühne abgestimmtes Vorprogramm gesendet wurde. Unter dem Motto "Herbststurm über Land und See" wurde ein Programm literarisch-musikalischer Art geboten. Als Sprecher fungierten Dr. Franz Horch und Dora Miklosich, ferner wirkten mit Robert Almassy, Gesang, und am Flügel die heute noch wohlbekanntere Margit Szekeley. Die Aufführung wurde ein durchschlagender Erfolg. Zu den Höhepunkten dieser Zeit gehören auch "DIE FRÖHLICHEN DREI KÖNIGE" von Heinz Steguweit (24.2.1929) und Otto Brües' "DIE FÜCHSE GOTTES" (10.3.1929), ein Spiel um den Bau des Straßburger Münsters. Als Beispiel für schaubühnenfremde Stücke, die erst auf der Radiobühne zur vollen Wirkung kommen, seien die Szenen um Michelangelo "RENAISSANCE" von Gobineau (23.3.1929) genannt. - Ein weiterer Versuch in der Art von Schirokauer's "Ozeanflug" war Carl Behrs "FAHRT INS ALL" (Regie: Carl Behr). Es handelt sich hier um einen Forscher, der ins Weltall aufsteigt. Durch eine Meuterei an Bord der Rakete endet das Unternehmen mit einer Katastrophe. Das Hörspiel hatte die Form der Reportage und vorzugsweise aktuelle Wirkung, da das Thema damals gleichsam "in der Luft" lag. Effektsicher wurden alle Mittel der Geräuschregie herangezogen und unvorhergesehenerweise wirkte sogar die Wiener Feuerwehr bei diesem Stück mit, da die Sauerstoffflasche, mit

der das Raketengeräusch erzeugt wurde, im Hof der RAVAG explodierte. Von dichterischer Aussage war allerdings nichts zu spüren: " .. man glaubte, was auf der Erde irgendwie geklittert und unecht empfunden wurde, durch Raumschiff und Kosmos zu ersetzen. So wurden dramatische Ozeanflüge und Raumschiffkatastrophen geboren, Flüge zu anderen Sternen, andere Welten und Bezirke huben zu sprechen an .. doch das lösende Hörspiel, das mit einem Schlag Richtung gewiesen hätte, stellte sich nicht ein und will sich auch noch nicht einstellen."<sup>10</sup> Diese Feststellung hat auch für die folgende Aufführung der Radiobühne Gültigkeit. Am 1.5.1929 wurde Franz Theodor Csokors "BALLADE VON DER STADT" unter der Regie des Autors gesendet. Das Hörspiel wurde im Rahmen des Hörspiel-Preisausschreibens der Reichsrundfunkgesellschaft, das im Jänner 1927 stattfand, angekauft. Es handelt sich um die "Hörspielversion eines etwa 1922 geschriebenen, 1924 vom Berliner Staatstheater abgelehnten, unaufgeführten Dramas von Csokor. Eine Art tragischer Revue über den ewigen Tanz ums goldene Kalb vom Anbeginn der Menschheit bis heute. Der erste Versuch, im Hörspiel ähnliche Wirkungen wie vordem im sogenannten "Großen Theater" zu erzielen."<sup>15</sup> Das Stück, das stark lyrisch-epischen Charakter hat, zeigt in 18 Bildern die Geschichte einer Stadt, wobei ein Mann und eine Frau den gesamten Ablauf begleiten. Allein der Personenaufwand erinnert an den Kabarettsscherz "Jaques Prevert macht Inventur": Der Uralte, Der Widerhall, Mann, Frau .. Herr der Wasser, Herr der Berge, Herr der Äcker, Mutter, Sohn, Braut des Sohnes, Schaffnerin, Vermummte in Gasmasken, Der Vermummte, König, Volk, Soldaten, Ein Gutgekleideter, Ein Schlechtgekleideter, Der Händler, Der Schreiber, Die Stimme des Goldes, Die Stimme des Steines, Fabrikssirene, Ein Blinder, Ein Stützfuß, Drei Arbeiter, Zwei Beamte, Strafhauseaufseher, Vier Häftlinge, Zwei Irrenwärter, Ein Irrer ... Das Ganze wird von nie endenwollenden Geräuschorgien begleitet. "den Menschenmarsch löst Pferdetrampel ab und das Rasseln der Geschützzüge; die Abmarschierenden beginnen das Vaterlandslied; Mutter (schlägt sich an den Leib): Hier - ist mein Leib! der - ist Heimat für ihn" usw. Dazu die Regieanweisung: "man hört, wie sich die Mutter mit dem Worte "Hier" immer hart an den Leib schlägt. Die Schläge der Mutter an ihren Leib ersticken das Vaterlandslied .. " Im

Dialog finden sich Stellen, die allerdings den Aufwand von zwei Irrenwärtern unter den Mitspielenden begreiflich erscheinen lassen:" (Der Uralte): Macht! (König, fast für sich): das schmerzt - und ist Wonne zugleich. - Das sperrt mir den Weg - und heischt Aufschluß. - Das duckt sich im Schädel - und fiebert ans Licht, daß es Krämpfe knetet im Schale der Stirn! .. Äußerst dichterisch wirkt auch folgende Stelle durch ihre komprimierte Aussage: (Aufseher, Trinkerstimme): Fegt! Für das Pack, das noch frei geht! - Ich saufe. (ab). (Metallklang der Ketten und Geräusch des Fegens vereinen sich) (Sträfling A): Ich dunste für Aufruhr. (Zu B) Was löffest Du aus? - (B): Diebstahl! - Ein Jahr und ein halbes. (A): Reichlich! - Wie kam es? (B): Der Nachbar zu nah- und kein Bissen im Darm! .. (A, zu C): Und Du - ? (C): Dreie - Für Totschlag im Rausch! (A): Üblich! - Was trieb Dich? - (C): Was zum Suffe mich hetzte: Die Hölle aus Stein!" - Interessant ist, was Csokor in der Vorrede zu diesem "Hörspiel" schreibt<sup>16</sup>: "Das Hörspiel hat mich längst gereizt. Ein kollektivgedachtes Drama darin zu gestalten, schien mir seine vornehmste Aufgabe, da es ja auch durch das gewaltigste Kollektivmittel, den Sender, verbreitet wird. Die Urelemente des Hörspiels: Verwiesenheit auf das Wort, Übertragung der optischen Räumlichkeit in eine akustische, architektonische Stufung der Vorgänge durch musikalische Zäsuren, Verflechtung psychologisch und dramaturgisch motivierter Rezipitative und Leitmotive zur Verdeutlichung der Handlung und Lösung der notwendigen Geräusche von naturalistischer Zufälligkeit ins schicksalig stilisierte, all das fordert, daß dem Text eine Art "Geräuschpartitur" beigegeben sei, die ihn Satz um Satz begleite. Was auf tunlichst einprägsame Weise versucht ward." Dem treffenden Kommentar Dr. Heinz Schwitzkes<sup>17</sup> können wir nur beipflichten: "Kollektiv" war damals ein Lieblingswort. Geschwollenheit ist "schicksalig" gewesen und wird darum 1959 "tunlichst" vermieden."<sup>15</sup>

Am 7.5.1929 wurde das Hörspiel "GRUBENUNGLÜCK" von Heinrich Spak gesendet. Das Stück behandelt in fünf Szenen das Schicksal von vier durch eine Explosion in einer Kohlenzeche eingeschlossenen Bergleuten. Der "Neue" verhindert durch seine Erzählungen den Kampf

der Eingeschlossenen untereinander, bis die Rettung da ist. - Es wird hier das gleiche Thema behandelt wie in "A Comedy Of Danger" von Richard Hughes, ein Stück, das am 15.1.1924 von London gesendet wurde und als das erste Hörspiel schlechthin gilt. Auch in "Comedy Of Danger" wickelt sich die Handlung "in einer Kohlengrube ab, wo infolge eines Unfalls das elektrische Licht verlöscht und Angst und Panik die tragenden Elemente des im Finstern sich abspielenden Dramas sind."<sup>18</sup> Auch für das Preisausschreiben vom Jahr 1927 wurde ein ähnliches Stück von dem Wiener Schriftsteller Theodor Heinrich Mayer eingereicht: "Einsturz". Hier werden neun Menschen eingeschlossen, und das Hörspiel schildert das Denken und Tun dieser Eingeschlossenen bis zu ihrer Befreiung. Mayer schreibt dazu<sup>19</sup>: "Es schien mir der einfachste Weg zur Wesensangleichung der Szene an das Hörspiel, sie in die dunklen Tiefen eines Bergwerks zu verlegen, wo Schauwirkungen schon von vornherein keine Rolle spielen können. Ich glaube, es wird notwendig sein, daß das Hörspiel, das an Ausdrucksmöglichkeiten vorläufig hinter dem Film zurücksteht, zunächst auf eine entsprechende technische Höhe gebracht wird, ehe es sich an die tiefen geistigen Probleme macht, die ihm innewohnen. Dann wird es in einer Weise "materialgerecht" geworden sein, von der wir uns heute noch nichts träumen lassen. Was beim Film die Titel, das sind beim Hörspiel die Zwischen- und Regiebemerkungen des Ansagers. Ein vollkommenes Hörspiel wird nach der Ansage des Titels alles, was der Hörer über die Szene wissen muß, im Dialog der Hörspieler mitzuteilen haben. Das scheint mir so ziemlich die erste und wichtigste Grundbedingung zu sein." Es wäre nach Ansicht des Verfassers verfehlt, wollte man diese Übereinstimmung zwischen Hughes, Mayer und Spak durch bewußte Übernahmen erklären. Vielmehr haben wir es hier mit der gleichen Erscheinung zu tun wie auf technischem Gebiet: daß nämlich eine Entdeckung oder Erfindung gleichsam "in der Luft" liegt und von zwei oder gar mehreren unabhängig voneinander gemacht wird. Für Th.H.Mayer spricht auch der Umstand, daß er sich in vielen seiner Werke mit dem Problem Mensch und Technik auseinandersetzt und es sich hier um ein ihm gleichsam adäquates Thema handelt. Außerdem nehmen Hörspielautoren erfahrungsgemäß von den Produktionen ihrer Kollegen kaum Notiz; Drucke von Hörspielen gab es damals noch nicht. Charakteristisch für diese

Entwicklungsphase des Hörspiels ist jedoch die gewaltsame Ausschaltung des Optischen mit oft primitiven, äußeren Mitteln; sei es nun die Verdunklung durch Stromausfall oder die Abwicklung der Dialoge über Telephonleitungen. - Ein "Schwank für den Rundfunk" in der Art des "Fall Pannicke" war "IST MR. BROWN ZU VERURTEILEN?" von Viktor Heinz Fuchs und Georg Wolf (12.5.1929). Es geht hier um Liebe, Geld und einen Betrug, dessen Besonderheit die Vorspiegelung wahrer Tatsachen ist. Die Handlung, die zahlreiche Verwicklungen aufzuweisen hatte, verlief äußerst turbulent, wobei die Entscheidung über Mr. Browns Verhalten mit einem Augenzwinkern den Hörern anheimgestellt wurde. - Am 4.6.1929 wird das Hörspiel "VIELFACHUMSCHALTER NR. 1001 BIS 1150" von Hoboiken gesendet, in dem, ähnlich wie in "Zwei Bund Schlüssel" von Carl Behr mit Hilfe des Telephons der Versuch einer funkgemäßen Darstellung gemacht wird. Das Hörspiel beginnt mit folgender Ansage: "Verehrte Hörerinnen und Hörer! Die Sendestelle wird Sie mit der Abhörstelle des Vielfachum Schalters Nr. 1001 bis 1150 verbinden. Vielfachumschalter wird der Teilnehmerschrank genannt, der auf dem Fernsprechamt von der Beamtin bedient wird. - Sie werden Ohrenzeuge sein von einem Stück Leben, wie es in den Fernsprechdrähten einer Großstadt widerklingt. Wenn Ihre Ohren gut sind, und Ihre Kombinationsgabe Sie nicht im Stich läßt, dann werden Sie aus dem Gewirr einer alltäglichen Telephonsymphonie vielleicht Zusammenhänge von Einzelschicksalen der unbekanntten, unsichtbaren Sprecher herausfinden. Die Postbehörde hat uns diese einmalige Verbindung nur unter der Bedingung gestattet, daß wir für Sie, verehrte Hörerinnen und Hörer, die Bürgschaft zur unbedingten Schweigepflicht übernehmen. In der Voraussetzung, daß wir uns auf Sie verlassen können, haben wir diese Bedingung angenommen. - Ich verbinde Sie jetzt mit der Abhörzelle." Und nun werden vor den Ohren der Hörer zahlreiche Telephongespräche abgewickelt wie sie ein Berliner Alltag bringt: Arzt und Hysterische, Fetter Mann - Junger Mann, Junger Mann - Junge Dame, Dame - Herr, Sekretärin - Generaldirektor, usw., wobei auf geschickte Weise die Verflechtung aller Wünsche, Interessen und Handlungen der vielen Telephonteilnehmer gezeigt wird. Doch auch diesem Hörspiel fehlte die von Nüchtern angestrebte dichterische Aussage: "Man verwechselte Illusion mit Aufdringlichkeit, akustische

Kulisse mit Geräuschvordergrund und schrieb Stücke, in denen eigentlich alles ein begleitender Text zum Geräusch war. Man suchte womöglich akustische Belange, die von vornherein nur auf Akustik angewiesen waren und glaubte so, einen Weg zum Hörspiel zu finden .. Man baute Stücke aus Telefongesprächen oder in Fernsprechämtern; hatte damit die akustisch billige Kulisse, bündelte Schicksale, wie man sich gehoben ausdrückte und bot Tempo, Zeit, oder glaubte es wenigstens."<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang ist die Meinung eines erfolgreichen Hörspielautors dieser Zeit interessant: Friedrich Porges, dessen Hörspiel "TEMPO" am 22.6.1929 unter der Regie von Nüchtern gesendet wurde, vertritt die Ansicht, daß das Hörspiel in seinem Aufbau "jenen Gesetzen zu folgen hat, die das Wesen der Rundfunkübertragung vorzeichnet. Das gehörte Theater hat keine sichtbaren Schauplätze. Sie müssen in der Fantasie des Hörenden sichtbar werden. Also haben diese Schauplätze, will man nicht bei jedem, also auch beim primitivsten Menschen, üppigste und wahrhaft schöpferische Fantasie voraussetzen, vorstellbar zu sein. Die Dekoration der Schauplätze einer Handlung wird in der Fantasie des Hörenden am natürlichsten und greifbarsten sich aufbauen, wenn dieser die Schauplätze kennt. Gibt das Theater etwa gemalte Südländszenerie, gibt der Film (der es sich leisten kann) die echten landschaftlichen Schönheiten von Plätzen aller Weltteile, so darf, meines Erachtens, das Hörspiel nur solche Schauplätze annehmen, deren effektive Kenntnis beim lokal-gebundenen Hörer (der sich keine Reise zu leisten, keine Luxuslokale und dergleichen kennen zu vermag) vorausgesetzt werden kann. Gewiß darf auch in dieser Hinsicht nicht verallgemeinert werden. Und der Fantasie des Rundfunkdichters sollen keinerlei Grenzen gesetzt sein .. Aber der Alltag mit seinen jedem nur zu geläufigen Dekorationen ist das Schauplätze-Reservoir, aus dem der Dramatiker der Radiobühne schöpfen darf und soll, wenn er auf Verständnis, auf die Rekonstruktion der Szenerie vor dem geistigen Auge des Hörenden rechnen will. Das gleiche wie für die Bühnenbilder gilt auch für die Personen, welche die Handlung des Hörspiels zu beleben haben. Es müssen Menschen sein, wie Du und Ich. Sie müssen die Sprache des Alltags reden, sie müssen jenen Typen entsprechen, denen jeder von uns an jedem Tag begegnen kann .. Mein Hörspiel "Tempo" ist die erlebte, die ge -

hörte Zeitung. Nicht nur, was Funk und Draht der Redaktion einer Tageszeitung an Meldungen aus aller Welt zu übermitteln, ist darin zu Handlungen geformt, sondern vieles von dem, was der Reporter, der Redakteur, der Referent, und sie alle, die tagtäglich unter Einsatz ihrer eigenen Persönlichkeit der Zeitung dienen, dienstlich miterleben. Es hat dramatische Gestalt im Hörspiel "Tempo" angenommen. Der Leser der täglichen Zeitung gewinnt, wenn er "Tempo" hört, Einblick in das Getriebe der Redaktion, er ist Zeuge, wie die Zeitung zustandekommt und was er in Notizen, Berichten und Referaten seiner Zeitung zu lesen pflegt, erlebt er auch als Hörender am Rundfunkgerät mit."<sup>20</sup> - Friedrich Porges, am 14.7.1890 in Wien geboren, war zunächst Dramatiker, wandte sich aber bald dem Film zu. Neben seiner praktischen Tätigkeit entstanden auch Abhandlungen über Filmfragen. Heute ist Porges in Hollywood tätig; als Mitarbeiter der von Radio Klagenfurt bestens betreuten Sendereihe "Das tönende Filmmagazin" ist er gelegentlich in Interviews zu hören. Ähnlich wie Schirokauer, Hoboiken und Behr war auch er ein Vertreter jener Richtung, die vom Äußerlichen her das Problem Hörspiel lösen will. Das Geräusch steht dabei gar nicht so sehr im Vordergrund; jedenfalls weit weniger als z.B. in der "Ballade von der Stadt" des "Dichters" Csokor. Es geht hier vielmehr um einen "akustischen Naturalismus": man sucht das moderne Leben einzufangen, das Leben der Großstadt. Das Geräusch wird, wie wir z.B. bei dem Hörspiel "Fahrt ins All" feststellen können, technisch gekonnt, aber keinesfalls überbewertet eingesetzt; der Dialog ist zum Großteil prägnant, spannend und "filmisch" gestaltet. Man schuf aus dem Alltag für den Alltag, jedoch mit größtem handwerklichen Können; ein Bemühen, das jedenfalls ehrlicher ist und mehr Anerkennung verdient als die Erzeugnisse mancher "Dichter", die im Hörspiel vorzugsweise eine Ablagerungsstätte für unaufgeführte Dramen sah. -

In der Reihe der Radiouraufführungen sei "ABRAHAM LINCOLN" von John Drinkwater (29.6.1929) erwähnt, eine Aufführung, die zu den erfolgreichsten der Radiobühne vor 1938 zählt. "DAS KAKTUSWUNDER", ein "heiteres Hörspiel in Versen aus der Biedermeierzeit" von Carl Georg Zwerenz und Alfred Zamara (7.7.1929) war

ein anspruchsloses Unterhaltungsstück. Zwei Kakteenfreunde entzweien sich, weil der eine wegen eines blühenden Kaktusses geehrt wird. Auch die Verlobung der Kinder wird aufgelöst, bis sich herausstellt, daß der blühende Kaktus ein Geschenk aus Indien ist und kein Grund zum Züchterneid besteht. Mit Happy End und Doppelhochzeit schließt dieses "Hörspiel", das noch völlig in den theatralischen Konventionen befangen ist und reichlich naiv optische Vorgänge durch den Dialog wiederzugeben versucht. - Ein Hörspiel "nicht in einem Auf-, sondern in einem russischen D-Zug" nennt sich eine heitere Szene von Herbert Schoenlank "DER TUNNEL VON GOROJE" (23.10.1929), in der ein mißglückter Raubüberfall während der Durchfahrt durch einen Tunnel geschildert wird; Kampf im Dunkeln, eine Bäuerin, die sich als der Räuber Morowitsch entpuppt und viel Eisenbahnlärm. - "ELMSFEUER AM MAST" von W. Burggraf, Musik von Eugen Codart (1.11.1929) ist zwar als Einakter geschrieben, erfüllt jedoch schon viele Anforderungen, die an ein funkeigenes Hörspiel gestellt werden. Es handelt sich um ein Zweipersonen-Stück: ein alter und ein junger Matrose treiben nach einem Schiffsuntergang in einem Boot auf dem Meer. Der alte läßt sich ins Meer gleiten und stirbt. Der Tod klettert, in der Gestalt des alten Matrosen auf das Boot; im Gespräch mit dem jungen Matrosen geht es um den Sinn des Lebens und die Furcht vor dem Tod. Schließlich überwindet der junge Matrose seine Todesangst und stirbt friedlich, denn "immer ist es nur die Pforte, vor der ihnen bangt." Das Stück ist ganz aufs Wort gestellt; der Tod wird von der Regie Nüchterns durch ein Orgelmotiv auf eine andere Ebene gestellt. - "DER TOD VON MENDA" (16.11.1929) von Kurt Heynicke, einem der ersten Autoren, die sich in Deutschland mit dem Hörspiel befaßten, ist ein Stück, in dem die Bemühungen um die funkeigene Form bereits brauchbare Ergebnisse zeitigen. Die Story ist allerdings konventionell: der historische Hintergrund ist der Einbruch der napoleonischen Truppen in Spanien. Die Spanier beantworteten diesen Einbruch mit einem Kleinkrieg, und das Hörspiel erzählt nun eine Episode aus dieser Zeit. Die Tochter des spanischen Grafen Menda liebt den jungen französischen Kommandanten Marchand. Um ihn zu retten, verrät sie ihm eine Aktion der Spanier gegen die Franzosen. Menda verstößt nun, in seinem Spanierdünkel zutiefst verletzt, seine Tochter, und

auch der französische General will sie zusammen mit der Familie Menda hinrichten lassen, weil sie nur Marchand, nicht aber das Regiment gerettet hat. Durch das Eingreifen des geheimen englischen Gesandten werden jedoch die Liebenden gerettet und reisen nach Amerika, um dort jenseits aller nationaler Borniertheiten als friedliche Menschen leben zu können. - Der Schauplatz ist immer der gleiche, alle optischen Vorgänge sind in den Dialog verlegt; besonders das Auftreten und Abgehen der Personen wird im Dialog angekündigt. Musik und Geräusch sind zur Szenentrennung und Veranschaulichung des Geschehens eingesetzt, wobei es sich um textbezogene, rein naturalistische Effekte handelt. Bemerkenswert und typisch für diese Entwicklungsstufe des Hörspiels ist der Einsatz von Schritten: jeder Auftritt oder Abgang wird durch das Geräusch von Schritten markiert, auch dort, wo sich diese Vorgänge sinngemäß aus dem Dialog ergeben. Alles dient jedoch dem Ziel "bei der Aufnahme durch das Ohr das Entstehen des geistigen Bildes beim Hörer zu erleichtern".

Ein Markstein in der Entwicklung des Hörspiels ist "SCHWESTER HENRIETTE" von Hermann Kesser, das am 28.11.1929 unter der Regie Nüchterns zur Sendung gelangte. Durch die Technik des "inneren Monologes" kommt hier zum erstenmal der epische Charakter des Hörspiels voll zum Durchbruch. Das Hörspiel schildert die Nacht vor einer Gerichtsverhandlung und den Tag, an dem Schwester Henriette als Zeugin vor Gericht erscheint. Der Hörer erlebt die handelnden Personen und ihre Umwelt nicht direkt, sondern durch die Worte der Schwester Henriette, und zwar so, daß er alle ihre seelischen Regungen nicht nur miterlebt, sondern auch alle Vorgänge der Außenwelt mit den Augen von Schwester Henriette zu sehen vermeint! Ein Patient, ein Sonderling, ist knapp nach seiner Entlassung nach dem Spital tot aufgefunden worden. Da man die Uhr des Patienten bei einem Kanalarbeiter gefunden hat, steht nun dieser unter Mordverdacht. In Wirklichkeit hat jedoch der Patient den schon lange geplanten Selbstmord ausgeführt und knapp vorher seine Habseligkeiten an arme Menschen, die ihm begegneten, verschenkt. Schwester Henriette, die den Patienten gepflegt hat und ihn daher genau kennt, soll durch ihre Aussage den Fall aufhellen. Das Hörspiel setzt um fünf Uhr morgens ein.

Die Traumbilder und Gedanken der Schwester Henriette vermitteln ein plastisches Bild von dem Patienten Engelbrecht, von seiner Frau, und von der heimlichen Liebe der Krankenschwester zu Engelbrecht: "Sie sollten doch eigentlich wissen, Frau Doktor Engelbrecht, daß ich Ihrem Mann jedesmal den Kopf halten mußte, wenn Sie wieder draußen waren, weil ihm immer die Schläfenadern springen wollten! Aber vor allem sollten Sie erfahren, was bei Ihrem letzten Besuch gewesen ist. Da hat er nämlich die Hände unter der Decke gehabt. Und während er zu allem Ja sagte, hat er in aller Stille Fetzen abgerissen vom Leintuch, einen nach dem anderen, weil er sonst selber in Stücke gegangen wäre, an seiner Frau mit dem wunderschönen Hut, die zwei Stunden im Zimmer blieb". Engelbrecht hat Schwester Henriette ein blaues Heft geschenkt; gleichsam sein geistiges Testament: "Und das ist mein Geheimnis. Für mich ist es geschehen, nur für meine Augen .. Es geht weder das Gericht noch die Philosophen noch seine Frau an. Freilich, was ich sage, wenn man mich fragt, das weiß ich wirklich nicht" .. Die Angst vor der Aussage wird durch verdrängte Wunschbilder abgelöst, die im Traum aus dem Unterbewußten steigen: "So eng und so dunkel ... Ich bin im Krankenzimmer oder im Badezimmer, räume auf ... Engelbrecht ist auch da, aber die Augen nicht zu mir ... sieht hoch weg ... der Wind weht weit die Vorhänge ... es ist hell ... ich bin an seinem Hals, drücke mich fest zu ihm und sage "So groß und schön (und warm)"<sup>30</sup> --- Dann geschieht noch mehr ... ich habe ihn ganz, fast ganz. Wie das im Traum so ist. Der Traum schämt sich nicht. Ich brauche mich auch nicht zu schämen ... Nur sein Gesicht ist nicht bei mir ... Sein Gesicht ist verschwunden ... Ich möchte ihn auf den Mund küssen und kann ihn nicht küssen ... Die Frau geht im Straßenkleid schräg durchs Zimmer, seine Frau, genau schräg wie auf einem Strich am Boden ... Drei- oder viermal ... Sieht nichts von allem, immerzu gleichgültig an uns vorbei. Behandelt mich wie immer als einen Dienstenboten, der nicht ist ... Ich weiß nicht, was tun ... Möchte nach ihr schlagen ... Unaufhörlich kommt sie und geht sie, jedesmal durch die Türe, läßt die Türe offen ... Plötzlich hüpfte sie näher und lächelt schief, aber nur für mich ... Ich mache die Hand los und schlag ihr ins Gesicht ... Sie spürt es nicht, sie verändert sich gar nicht. Geht höhnisch mit dem roten Strich

im Gesicht auf die Türe zu und winkt hinaus mit der Hand ... Engelbrecht ist fort. Die Frau ist fort ... Draußen muß jemand sein. Ich will suchen ... Die Türe ist angelehnt, geht auf einmal groß auf ... Ich will hinaus und bin kalt und lahm, kann nicht mehr schreien und gehen: eine schwarze maskierte Person steht in der Türe, rührt sich nicht und steht mächtig da, ohne Bewegung, den Kopf zurück. Die Augen, zwei Messer, stechen mich mitten in die Brust. Kein Gespenst, kein Skelett: eine starke Frau in einem glatten Mantel bis zum Boden, den Kragen aufgeschlagen. Der Mantel schwarz und schwarz die Maske über dem Gesicht, aus dem nur die Augen brennen ... Hundert Tote sind nicht so schrecklich, wie ein Mensch, der starr im Weg steht, sich nicht rührt und nur sticht mit den Augen ... Was will die Frau? Wer ist die Frau? Eine Frau war es. Die Frau hat mir die Knochen zerschlagen ---" Die Umwelt kommt nur dort zu Wort, wo dies nicht zu umgehen ist und hat nur die Funktion eines Katalysators, der Empfindungen, so z.B. die drei Männerstimmen in der Bahn, mit der Schwester Henriette in die Stadt fährt, um dort ihre Aussage zu machen: "(Zweite Männerstimme): Psychologisch ist der Fall sehr begreiflich, finden Sie nicht, verehrte Gnädige? (Schwester Henriette): Das war der Herr schräg gegenüber mit dem Ausschlag auf der Stirne. Ich schaue in die Luft. (Dritte Männerstimme): Sozusagen letzter Ausbruch des schönsten aller Gefühle. (Henriette): Das ist gegenüber der widrige Mensch mit dem grünen, schlecht rasierten Gesicht." Sie erfährt aus dem Gespräch der Reisenden, daß Engelbrecht kurz vor dem Selbstmord mit einer Prostituierten zusammengekommen sein soll. Beim Ausgang des Bahnhofes hat sie wieder ein unangenehmes Erlebnis: "(Henriette, im Gedränge gestoßen und gedrückt): Da ist der Ausgang. Da ist mein Fahrschein. Noch immer Leute vor mir, viele Leute, komme nicht von der Stelle, bleiben hängen und erzählen dem Kontrolleur ihre Lebensgeschichte. Schnell! Schneller!! .. Ich habe ja keine Zeit. Schon ist einer hinter mir. Spricht. Spricht mit wem? (Dritte Männerstimme): Schöner Rücken. Wunderbarer Rücken ... (Henriette): Das ist er! Das ist die Stimme! .. Das ist der dicke Atem! Haucht mir in den Nacken hinab, tief, tief hinunter .. Ist denn mein Kleid offen? .. Hinaus aus der Sperre! ... (Die Leute ansprechend): Vorwärts, bitte, bitte! (Gelächter der Menschen

in der Sperre) (Stimmen, nacheinander und gleichzeitig): Ja, bitte, bitte, nicht so drücken, einer nach dem anderen! (Auf-lachen) Die mit dem Schwimmkostüm drückt so! Die mit dem schö-nen Dekolleté. Die hat's eilig! ... Am Morgen ist doch kein Tanzlokal offen! (Henriette): Jetzt weiß ich: Mein Kleid ist offen! ... Ich habe vergessen, das Kleid zu schließen. Ich sinke um ... (Die Leute ansprechend): Bitte, lassen Sie mich durch! ... Ich bin durch ... Hinein in das Damengeschäft! Nie mehr werde ich vergessen, mein Kleid zu schließen ..." Während sie in der Probierkabine auf die Reparatur ihres Kleides wartet, denkt sie immer an das Straßenmädchen, mit dem Engelbrecht zusammengewe-sen sein soll. Sie fühlt sich von Engelbrecht betrogen und zer-reißt das blaue Heft, das er ihr geschenkt hat, auf dem Weg ins Gerichtsgebäude. Auch die Gerichtsverhandlung selbst erlebt der Hörer mit den Sinnen der Schwester Henriette: "Ich steuere auf den Stuhl, einen gewöhnlichen, braunen Stuhl .. Was wird da ge-redet? .. Ich höre alles durch dicke Wellen von glühender Luft. Ich sehe nur auf den Stuhl. Vor mir und hinter mir sind Augen, nichts als Augen. Ich gehe auf den Operationstisch zu. Der Sessel ist nämlich ein Operationstisch. Mir soll der Kopf geöff-net werden. Ich weiß es. Aber ich lasse mich nicht narkotisie-ren." Die Umwelt, die Stimme des Gerichtspräsidenten und des Verteidigers sind auch hier wieder nur auslösende Momente für die Reflexionen der Hauptperson: "(Stimme des Gerichtspräsi-den-ten): Ihr Beruf ist also Krankenpflegerin? (Schwester Henriette): Ja. Schon wieder habe ich deutlich Ja gesagt. Nicht offen in den Saal hinausgeschrien: Krankenschwester aus Verzweiflung gewor-den, weil nichts anderes übriggeblieben war. Weil trotz der guten Figur, dem einzigen Stolz, für eine Schauspielerin zu we-nig Talent da war, weil ich trotz der vielgerühmten Stimme das Leben nicht mit dummem Gesänge und Klavierspielen vertun wollte. Weil noch ein Rest von Ehrgeiz und Willen da war, besser als bei den Familienkusinen, die stumpf und gehorsam in die Ehe hineingekrochen sind..." Die Aussage der Schwester führt schließ-lich zum Freispruch des Angeklagten, was indirekt auch für sie ein Freispruch vor dem eigenen Gewissen ist. - Der Stil des Hör-spiels zeigt - wie auch aus den hier angeführten Textproben zu entnehmen ist - deutlich den Einfluß des Expressionismus. Man-che Wendungen erinnern fast an Gottfried Benn und erreichen eine

suggestive Aussagekraft, die auch heute noch kaum zu überbieten ist. Am ehesten ist Kessers "Schwester Henriette" noch mit dem Hörspiel "Die andere und ich" von Günther Eich<sup>31</sup> zu vergleichen, wo der Hörer gleichfalls die gesamte Handlung mit den Sinnen der Hauptperson erlebt.

"HOCHFLUT AM MISSISSIPPI", ein weiteres Hörspiel von Kurt Heynicke (22.1.1930) schildert einen Dammbau, der einen Distrikt vor der Überflutung schützen soll. Militär erscheint und will den Damm sprengen, da sonst New Orleans überflutet wird. Die Bevölkerung erhebt sich gegen das Militär, doch wird in letzter Minute die Sprengung widerrufen. Die nicht sehr glückliche Mischung von naturalistischem und lyrisch-pathetischem Stil sowie der plumpe Gag, durch einen "Dooley-Horchbewahrer" die Dialoge zu motivieren, sind Mängel, die typisch für das Durchschnittshörspiel dieser Zeit sind. - Am 2.3.1930 sendete Radio Wien ein Stück mit merkwürdigem Titel: "DIE RÜCKWÄRTS-NEBEN-ZWISCHEN-UND VORWÄRTS-WELLE" von Unius: Nüchtern, der unter diesem Pseudonym die heitere Faschingsrevue schrieb, zeigt sich als einfallsreicher Autor spritziger, humorvoller Dialoge, und man kann nur bedauern, daß er sich nicht öfter des heiteren Genres angenommen hat. - Das Hörspiel "HANS SONNENSTÖSSERS HÖLLENFAHRT" von Paul Apel gehört leider zu denjenigen, von denen in Wien kein Manuskript mehr erhalten ist und auch andere Unterlagen fehlen. Geseendet wurde es von der RAVAG am 16.3.1930. - Nach einer Idee von Fritz Binder, eines Regisseurs der RAVAG, schrieb Ludwig Nerz das Hörspiel "WIEN - SALZBURG". Hier werden zur Abwechslung einmal nicht Telefongespräche, sondern Reisegespräche vorgeführt, auch eine entlaufene Fabrikantensgattin und deren Liebhaber sind da, werden jedoch vom eifersüchtigen Fabrikanten, der die Strecke Wien-Salzburg mit dem Flugzeug zurückgelegt hat, sofort nach der Ankunft im Coupé erschossen. Der Hörer kommt dadurch wenigstens teilweise auf seine Rechnung, denn alle Mitfahrenden sind "zum Abschießen": ein ständig essendes Wiener Sattlermeisterhepär mit Schnitzel und Gurkenglasl, ein näselnder Baron, eine Filmdiva mit Zofe, eine Fußballmannschaft, mehrere Verkäuferinnen, die sich als neckische Teenager von 1930 gebärden, usw.; auch die Enthüllung des Girardi-Denkmal wird erwähnt und der Fußballspieler Uridil - kurz alles ist so bunt, so ak -

tuell, daß es nach dreißig Jahren hoffnungslos veraltet wirkt. Bemerkenswert war nur die Inszenierung des Stückes. Nüchtern mietete dazu eine Zuggarnitur auf dem Wiener Westbahnhof, von wo aus das Stück aus dem fahrenden Zug übertragen wurde. Es handelt sich um die erste Außeninszenierung der Wiener Radiobühne. - Der Gedanke der literarischen Mission der Radiobühne zeigt sich wieder bei der "TRAGÖDIE DES MENSCHEN" von Imre Madach, die unter der Regie Nüchterns am 6.4.1930 gesendet wurde. Die Aufführung ebnete dem Stück den Weg ans Wiener Burgtheater, wo es 1934 aufgeführt wurde. - Die erste fremdsprachige Aufführung auf der Wiener Radiobühne war der vierte Akt von Shakespeares "KAUFMANN VON VENEDIG" in englischer Sprache am 15.4.1930. Dieses, allerdings singuläre Experiment wurde von E. Stirling inszeniert. - Von Emma Schiller, die schon beim ersten Hörspiel-Wettbewerb der RAVAG mit einem Stück vertreten war, wurde am 27.5.1930 "DIE WIESE", ein belangloses Hörspiel, gesendet, das mit einer Konversation der Blumen beginnt und mit einer Zirkusvorstellung auf der Wiese endet. Das Rummelplatz- und Zirkusmilieu erfreute sich damals wegen seines dankbaren Lärmbckgrounds besonderer Pflege bei manchen Hörspielautoren (z.B. Kober, "Illusion zieht immer", "Die Nummer läuft"). - Ein altes Anliegen der Radiobühne wurde mit der ersten Inszenierung von Molnars "LILIOM" am 8.6.1930 erfüllt. Im Bericht für den Beirat vom 6.6.1929 heißt es: "Bezüglich 'Liliom' wurde bei Molnar angefragt, ob er mit einer Radiofassung des Werkes, die aus Gründen der vielen optischen Szenen unerlässlich erscheint, einverstanden wäre. Das Werk würde, trotz Wegfall des optischen Elements auf der Radiobühne seine große Wirkung ausüben", was seither immer wieder bewiesen wurde. Aber das Werk erfährt durch eine Funkaufführung nicht nur keinen Wirkungsverlust, sondern es werden seine Schwächen kompensiert, denken wir nur an den etwas naiv transzendenten Schluß, der auf der Schaubühne selten gut wirkt. - Am 22.6.1930 haben wir mit Erich Kästners und Edmund Nicks "LEBEN IN DIESER ZEIT" einen ersten Höhepunkt des dichterischen Hörspiels zu verzeichnen. Auch hier geht es um den Großstadtmenschen, um seine Einsamkeit und seine Probleme, doch verzichtet Kästner hier sowohl auf das lächerliche Pathos Csokors, als auch auf die reißerische Reportageform der übrigen Vorläufer. Der Text wird durch die Musik Edmund Nicks getragen und akzen-

tuiert; Musik und Geräusch sind hier gleichwertig mitspielende Elemente, so daß es gerechtfertigt erscheint, dieses lyrisch-kabarettistische Hörspiel als das erste funkeigene Gesamtkunstwerk zu bezeichnen. Erich Kästner sagte über dieses Hörspiel und seine Entstehung folgendes<sup>21</sup>: "Vor etwa dreißig Jahren, 1929, schrieb mir der damalige, junge Intendant des schlesischen Rundfunks, Friedrich Bischoff, und gab mir den Auftrag, aus meinen Kabarettarbeiten eine etwa zweistündige Sendung zu machen, und der musikalische Leiter des schlesischen Rundfunks, Edmund Nick, wurde beauftragt, die Musik zu schreiben." Und Edmund Nick ergänzte: "Bischoff war nicht nur Funkintendant, er war auch Schriftsteller. Er wollte die Schriftsteller für den Rundfunk heranziehen. Zunächst realisierte er die neuen akustischen Kunstformen nach eigenen Manuskripten, dann erteilte er Aufträge, denn die Schriftsteller nahmen dem Rundfunk gegenüber zunächst eine abwartende, bzw. ablehnende Haltung ein. So kam es, daß er einen Auftrag an Kästner vergeben hat. Das Stück, das wir schrieben, war eine lyrische Suite. Es bekam den Titel "Leben in dieser Zeit" und wurde im Dezember 1929 zur Ursendung gebracht." In Wien wurde das Stück im November 1930 im Konzertsaal aufgeführt, in Leipzig erlebte das Stück seine erste Bühnenaufführung. Über den Inhalt sagt Kästner folgendes: "Die Hauptfigur dieser Suite war der durchschnittliche Großstadtmensch, dem wir den Namen Kurt Schmidt gaben, seine Wünsche, Sehnsüchte, seine Trauer, Selbstironie und sein Selbstmitleid, sein Zorn über die leider bedrohliche Zeit." - Auch die nächste Sendung der Wiener Radiobühne am 26.6.1930 vermittelte einen hörspielgeschichtlichen Höhepunkt: "STRASSENMANN", ein Hördrama von Hermann Kesser. Der Titel ist der Name des Haupthelden, Fritz Straßenmann. Es geht um das Schicksal eines Maklers; sein Untergang hat für die Bewohner der Großstadt symbolische Bedeutung: "(Straßenmann) .. von Ihnen hat es sicher keiner genauer genommen als der hochachtungsvoll Unterfertigte, und es kann Ihnen blühen, daß Sie hier stehen wie ich!" .. "Kann Einer noch so schnell mit dem Auto fahren, am schnellsten fährt doch die Pleite" .. "(Stimme des Autors): Straßenmann! Straßenmann! Ein Nachtreporter bist Du geworden. Ein Journalist, wie die Millionenstadt noch keinen gesehen hat. Auf die Chronik von Betrug, Lüge, Diebstahl und Schlaueit weist Dein leidenschaft-

lich warnender Finger! Die Zeitgeschichte schreibst Du mit Deinem stummen Zeigefinger in die Luft ... ". Wie in Kästners "Leben in dieser Zeit" so steht auch hier die Existenzangst des modernen Menschen im Mittelpunkt. Die Königsberger Hartungsche Zeitung schrieb über das Stück: "Straßenmann ist das Drama des gehetzten Großstadtmenschen, des Straßennmenschen, des ewigen Geldverdieners. Die Straße atmet, lacht, weint, schreit, schweigt; der Mensch ist nur ihre vielfältige Stimme. In dieser Stimme lebt das Grauen vor dem Zu-Spät-Kommen, die Hilflosigkeit, geliebten Menschen nützen zu können. Hier stöhnen die endlosen Straßen, hier schreien alle vernichteten Menschen mit. Straßenmann lebt, leidet und spricht für alle Straßennänner, für uns alle." Dramaturgisch ist besonders der hörspielgerechte Anfang hervorzuheben, der in den ersten zwei Minuten den Hörer bereits an den Apparat fesselt: "(Der Ansager, unmittelbar auf das Motiv aus der Internationale einsetzend, höflich und ironisch ausrufend): Herr Generaldirektor .. Herr Generaldirektor! (Der Generaldirektor, ablehnend): Bin beim Nachtisch! - Bitte, nicht stören! (Ansager): Sie sollten sich "Straßenmann" von Hermann Kesser anhören! (Generaldirektor, unwillig): Wozu? (Ansager): Ein Hörspiel mit sozialen Lichtern ... (Generaldirektor): Hab nichts zu schaffen mit sozialistischen Dichtern! - Fühle mich wohl - gar nicht zu klagen - Was kann mir schon Hermann Kesser sagen?" Und nun erklärt der Generaldirektor, er sei mit Kultur restlos eingedeckt und wolle zum Nachtisch nur lachen und witzeln. "(Ansager, plötzlich ernst, sehr stark; der Dialog bis zum Schluß Schlag auf Schlag; immer schneller werdend): Ich finde, es wird sehr viel gelogen. (Generaldirektor): Kennen wir! Kritik mit dem großen Maul. (Ansager, wie vorher): Ich finde immerhin: manches ist faul! (Generaldirektor): Unser Fahrplan klappt wie noch nie! (Ansager, wie vorher): Und die Pleite? Der Hunger? Der Mogel! Wie? (Generaldirektor): Vorwärts geht es! Pfiff und Hieb! (Ansager, vernichtend): Betrieb nur! immer nur Betrieb! (Generaldirektor, streitend): Zeigen Sie mir erst den, der es besser macht! (Ansager): Herr Generaldirektor, nehmen Sie sich (leise; aber hochsteigend mit der Stimme) in acht! (Generaldirektor): Bitte, mir nicht näherzutreten! Lasse mich nicht verhetzen! (Ansager): Ich will Sie einmal unter Spannung setzen! (Generaldirektor): Dankend abgelehnt! Kenne Ihre Tendenzen!

(Ansager): Die Wahrheit zieht sich keine Grenzen! (Generaldirektor): Ihre Ansichten mache ich mir niemals zu eigen. (Ansager): Am Schluß werden Sie nachdenken - und schweigen!! (Generaldirektor): Ausgeschlossen! - Wir werden uns niemals verstehen! (Ansager): O doch! - Sie werden ja Ihresgleichen sehen! (Generaldirektor): Sie täten gut, sich andere Hörer zu wählen! (Ansager): Aufgepaßt! Hermann Kesser beginnt zu erzählen!". Und nun erzählt der Autor die Geschichte Straßenmanns, gleichsam als "sprechendes Auge"; in diese Erzählung werden dann die Szenen eingeblen- det. Die Ursendung des Stückes wurde von der Berliner Funk- stunde am 26. März 1930 vorgenommen, wobei die Sendung auf die Sendergruppen Leipzig, Breslau und Königsberg übertragen wurde. Der NDR besitzt die Aufnahmen dieser Ursendung. Schwitzkes Ver- mutung<sup>22</sup>, daß das Hörspiel schon einige Jahre vor 1930 insze- niert wurde, scheint nicht zuzutreffen, da das Datum der Ursen- dung auf Seite 1 des dem Verfasser vorliegenden, vom Sekreta- riat Hermann Kesser gezeichneten Manuskriptes angeführt ist. - Unter konventionellen Stücken findet sich erst am 15.1.1931 wieder ein bemerkenswertes Hörspiel. "MAGNET POL", sechs Szenen von Arno Schirokauer, Musik von Hermann Ambrosius. Es handelt sich eigentlich bereits um ein feature: nach Tagebuchstellen, Notizbüchern, Sitzungsprotokollen, Berichten der Heimkehrer, nach Funden und Erzählungen wird hier äußerst plastisch die Geschichte der Nordpolexpeditionen erzählt, wobei der Inhalt aller Szenen (Totenliste, Pearys Hymne, Chor der Elemente, Verwarnung des Weißen Mannes und seine Antwort, Bericht von Greely) den Reiz, die Anziehungskraft des Pols motiviert. Frei- lich ist der Autor dabei nicht frei von der Mentalität der Dreißigerjahre: "Es ist das Vorrecht Weniger, für etwas zu ster- ben. Wie das Phantom heißt, das ist nicht wichtig - es kann auch Pol heißen ... Der Soldat, der für seine Heimat stirbt, ist wie der Nordpolfahrer, der für den Nordpol stirbt". Goebbels wäre zweifellos mit dem Autor zufrieden gewesen, hätte dieser auch noch die "rassischen" Anforderungen des Dritten Reiches erfüllt ... Am 18.3.1931 haben wir die erste Hörfolge der Wiener Radiobühne zu verzeichnen: "DER WEG DES BUCHES" von Prof.Dr. Hans Nüchtern. - Zu den rundfunkeigenen Hörspielen, die aus dem Alltag für den Alltag geschrieben wurden, gehört auch "SCHLAGER" von F. Warschauer und J. Stein (14.5.1931). Hier wird die Entstehung

eines Schlagers in wirkungsvoll-grotesker, indiskreter Weise geschildert, wobei das Geld und sein Einfluß auf das "künstlerische Schaffen" gebührend gewürdigt wird. - "DIE NUMMER LÄUFT" (11.6.1931) von Manfred Georg und A.H. Kober, ein Hörbild aus dem Zirkusleben, zeigte die harten Gesetze dieses Milieus, die Tragik des alternden Artisten. Bemerkenswert ist, wie hier der Anfang nicht nur sofort in Wort und Musik die Zirkusatmosphäre vermittelt, sondern auch das Interesse des Hörers wachruft, eine Forderung, die jedes gut gebaute Hörspiel erfüllen muß. - "KASPAR HAUSER", ein Hörspiel in sechs Bildern von Erich Ebermayer (13.6.1931) schilderte das Schicksal dieses geheimnisvollen Findelkindes. Bemerkenswert ist die für die damaligen Verhältnisse charakteristische Szenenansage durch einen Sprecher, die in den Dialog übergeblendet wird, sowie der Gongschlag und die kurze Pause, die zur Trennung der Bilder und Symbolisierung eines späteren Zeitpunktes eingesetzt sind. - In neuerer Zeit wurde die Geschichte Kaspar Hausers von dem verdienstvollen Klagenfurter Regisseur Gustav Bartelmus im Rahmen seines Hörspiels "Opfer der Macht" interpretiert. "DAS WAPPEN VON HAMBURG", ein "Hansisches" Hörspiel von Robert Walter (8.8.1931), schilderte das Schicksal eines Geleitschiffes und seines Kapitäns. Die Regie Aurel Nowotnys bot alle für die Hörbühne zur Verfügung stehenden Räume auf, um die zahlreichen Massenszenen richtig zur Geltung zu bringen. Neben den vielbeschäftigten Hörspielmusikern unter der Leitung von Kapellmeister Wallner wurde auch bereits der Plattenspieler als Schallquelle herangezogen: das Glockenläuten von Hamburgs Türmen z.B. stammte vom Kloster Beuron in Süddeutschland. - "DAS SCHICKSAL DER EXPEDITION RÜDIGER" (23.8.31), ein Hörspiel von Ernst Hofmann und Walter Bernhard Sachs schildert nach einer wahren Begebenheit das Schicksal einer in den Urwäldern des Amazonas verschollenen Expedition, die von Hindios überfallen wurde. Durch eine Tonfilmapparat, die die Forscher verwendet hatten, wird das Ende der Expedition festgehalten. Den Verfassern kam es vor allem darauf an, Stimmen lebender exotischer Tiere "im Verlauf einer Spielhandlung vor das Mikrophon zu bringen". "DIE GELBE KISTE" (18.11.1931), ein Hörspiel von Hans Hermann, war ein konventioneller Kriminalreißer, bei dem der Mörder in einer gelben Kiste ins Haus geliefert wird. Berliner Jargon und der übliche, vom Tonfilm entlehnte Geräusch-

background kennzeichnen diesen deutschen Import. "AMERIKA SUCHT HELDEN" von Hermann Heinz Ortner (20.6.1931) behandelte das Problem der Selbstaufopferung. Durch einen Flugzeugdefekt ist es notwendig, daß zwei Besatzungsmitglieder abspringen, um drei andere zu retten. Es geht also hier wieder wie bei "Fahrt ins All" oder "Grubenunglück" um den Menschen in einer durch die technische Welt heraufbeschworenen Grenzsituation. - Ein Höhepunkt in der Hörspielentwicklung war "ALLER MÜTTER SOHN" von Geno Ohlischläger (1.11.1931). Das Stück, das nach einer wahren Begebenheit gestaltet wurde, schildert den Gewissenskonflikt des Sergeanten Tom zwischen der Erfüllung militärischer Pflicht und dem Gebot der Menschlichkeit. Tom, der nach kurzem Heimaturlaub auf der Rückreise an die Front ist, wird im Wartesaal eines Bahnhofes von einer alten Frau für ihren Sohn gehalten. Obwohl dieser gefallen ist, glaubt sie nicht an seinen Tod und ist felsenfest davon überzeugt, in Tom ihren Sohn wiedergefunden zu haben. Tom bringt es nicht über sich, der Mutter die Wahrheit zu sagen und bleibt in dem Ort. Der Bürgermeister, an den er sich um Rat wendet, antwortet: "Ob Sie recht oder unrecht gehandelt haben? O doch, es kommt darauf an, und ich will Ihnen sagen, wie ich darüber denke: Jeder Soldat ist aller Mütter Sohn! Alle Mütter, die einen Sohn dabei haben, gehören einer Gemeinschaft an. Wenn einer Mutter ein Sohn stirbt, trifft es sie alle, und alle Mütter dürfen jeden Soldaten ihren Sohn nennen". Der Bürgermeister bittet ihn, wenigstens drei Tage zu bleiben, da die Frau sonst den Schmerz nicht überleben würde. Am dritten Tag erleidet die Frau einen Schwächeanfall und stirbt in dem Glauben, ihren Sohn wiedergefunden zu haben. An der Front wird Tom vor ein Kriegsgericht gestellt, doch spricht ihn dieses frei, denn "wenn wir hier draußen kämpfen, so tun wir damit nur eine Pflicht gegen die in der Heimat; es kann aber auch einmal vorkommen, daß man denen gegenüber eine andere Pflicht hat. Sergeant Tom hat einer solchen Pflicht genügt." Neben dem gut gebauten Dialog ist auch die geschickte Anwendung der Rückblende zu erwähnen; es handelt sich um eines der wenigen Hörspiele, die auch heute noch ohne Vorbehalt gesendet werden könnten. Ab September 1931 bemühte sich die RAVAG in steigendem Maße, auf dem Wege der sogenannten "A u f t r a g s h ö r s p i e l e" brauchbare rundfunkeigene Hörspiele zu bekommen. Die Idee des

Auftragshörspiels stammt aus Breslau, wo sich das Hörspiel stets besonderer Pflege erfreute. Diese Neueinführung bestand darin, daß einem namhaften Autor der Auftrag erteilt wurde, ein Hörspiel zu schreiben und in engstem Kontakt mit der literarischen Leitung der RAVAG rundfunkmäßig auszuarbeiten. Als erstes Werk sollte "DAS RINGTHEATER BRENNT" von Sil-Vara anlässlich des Gedenktages an die tragischen Ereignisse vom 8. Dezember 1881 gesendet werden. In diesem Stück bildete der Brand des Ringtheaters nur die Kulisse für eine recht triviale Handlung: Die Kellnerin Mizzi soll auf Wunsch der Mutter Opernsängerin werden und einen Grafen heiraten. Da sie jedoch einen Kellner liebt, fährt sie statt ins Theater nach Grinzing und bekommt dadurch nicht nur einen Mann, sondern entgeht auch dem Theaterbrand. Es verdient festgehalten zu werden, daß die Sendung dieses an sich belanglosen Stückes wegen eines Protestes des Theaterdirektorenverbandes unterbleiben mußte.<sup>23</sup> Anscheinend waren die Theaterdirektoren von der Qualität des auf ihren Bühnen Gebotenen selbst so wenig überzeugt, daß sie befürchten mußten, es könnten breitere Kreise, angeregt durch das Stück, einen Heurigenbesuch einem Theaterabend vorziehen. Obwohl hier den Hörern zweifellos kein Kunstwerk vorenthalten wurde, so zeigt sich doch rein grundsätzlich eine negative Eigenschaft des Rundfunks, die jeder tief bedauern muß, der den Rundfunk und die Arbeit am Rundfunk liebt: das manchmal geradezu pathologische Streben, nur ja es allen recht zu machen, das Verbänden und Körperschaften gegenüber bis zur ausgesprochenen Servilität getrieben wird und in weiterer Folge zur Verflachung des Programms und Degoutierung der am Rundfunk Tätigen führt. - Die Spielzeit 1931/32 ist jedoch nicht nur durch die oben erwähnte Einführung der Auftragshörspiele sondern auch durch die verstärkte Aufnahme leichter Stücke in den Spielplan gekennzeichnet. Anlaß dazu war das Bestreben "in der heutigen, drückenden Zeit dem Hörer die so notwendige Ablenkung zu bieten."<sup>25</sup> Gleichzeitig war man jedoch auch bemüht, wegen der schwierigen Situation des Theaters der Dichtung im Rundfunk neuen Raum zu geben.<sup>25</sup>

Ein Stück, das Nüchtern nur widerstrebend in das Programm aufgenommen hatte,<sup>24</sup> war "MODELL 500" von Franz Dattner (6.12.31). Es ging hier um ferngelenkte Bombenflugzeuge und den Menschen

als Sklaven der Maschine. - Ein beliebtes Filmsujet liegt dem Hörspiel "NARKOSE" von Friedrich Porges (16.12.1931) zugrunde: eine Diseuse, die einen Selbstmordversuch aus unglücklicher Liebe unternommen hat, träumt auf dem Operationstisch ihr bisheriges Leben. Die Orte der Handlung sind: Wohnung, Kabarett, Rettungswagen, Operationssaal und - der Raum zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein. - "GROSSSTADT" von Walter Lindenbaum (7.1.1932) war ein reichlich mißglückter Versuch, Kästners "Leben in dieser Zeit" nachzuahmen. Die Großstadt ist hier nicht Berlin sondern Wien, ein Kolporteur, ein Schuhputzer, das Schaukelpferd, ein Hofsänger, das Fernweh, ein Würstelstand, eine Dirne und ein Nachtarbeiter sollen eingemacht in Großstadtlärm allgemein gültig wirken. Der Text ist an Banalität kaum mehr zu überbieten. "TEMPO, TEMPO BROADWAYTHEATER", von Heinrich B.Kranz und C. Hooper Trask (20.1.1932) vermittelte dem Hörer in Form eines Dialogs zwischen einem Sprecher und - natürlich - einem Ozeanflieger einen Einblick in das Leben und Treiben des Broadway im allgemeinen und der dortigen Theaterverhältnisse im besonderen. Der Gesamteindruck dieses "Hörspiels" erinnert an eine schlecht gebaute Schulfunksendung. - "DAS KEGELSPIEL DES KÖNIGS" ist der Titel eines Hörspiels von Erich Korningen, das am 10.2.1932 gesendet wurde: ein höchst überflüssiges Charakterporträt des schwedischen Königs Karl; das einzig Positive an diesem Hörspiel ist seine Kürze, etwa dreißig Minuten. - Heftiges Für und Wider löste die "SYMPHONIE AUS ÖSTERREICH" von Nüchtern und Paumgartner (30.1.1932) aus. Auf diese Hörfolge wollen wir im Kapitel IV näher eingehen und wenden uns daher dem interessanten Volksstück für Radio "KÖNIG LEAR" - Berlin NO von Erich Ernst Schwabach zu (20.2.1932). Es handelt sich hier um einen ähnlichen Versuch, wie ihn in neuester Zeit Helmuth Käutner mit seinem Hamlet-Film "Der Rest ist Schweigen" unternommen hat. Der Shakespearsche Stoff wurde der damaligen Zeit angepaßt. Der Kaufmann August Lier (!) übergibt den Männern seiner beiden Töchter Gertrud und Emma sein Taxiunternehmen. Die dritte Tochter wird enterbt. Das Verhalten der mißratenen Töchter treibt den Kaufmann in Wahnsinn und Tod. Das Stück schließt mit den Worten von Franz (dem Mann der verstoßenen Tochter): "... aber wir jungen Leute, denk ich, werden sowas mit unseren Kindern nicht mehr erleben. Wie soll ich mich

da ausdrücken? Weil wir heutzutage nicht mehr Väter sind, sondern Freunde." Das Hörspiel ist bewußt nach Filmtechnik gebaut, das heißt, in möglichst kurze Szenen aufgelöst, die zum Teil ineinander greifen und sich überschneiden. Ein Beispiel: Szene 10 spielt im Büro eines Notars. Lier hat soeben sein Geschäft seinen Schwiegersöhnen übergeben, ohne seine Interessen in einem Vertrag zu sichern. Eine Musikbrücke leitet zu Szene 11 über: Hofakustik; eine Kinderstimme, spricht den Abzählreim: "Eine, zweie, - Zuckermand - König Lear aus Engeland - hat geteilt sein großes Reich - unter seine Töchter gleich. - Sagt die erste ihm, o Graus - eins, zwei, drei, jetzt mußt Du raus. - Sagt die zweite ihm, o Schreck: - eins, zwei, drei, jetzt mußt Du weg. - Die dritte, die war rausgeflogen, - zu der ist er dann gezogen. - Eine, zweie, dreie, vier, - und Du bist der König Lear." Kurze, absolut stille Pause. Dann von verschiedenen Mikrofonen, wie aus verschiedenen Räumen ein zunächst unverständliches Gewisper, das zu den Sätzen der Szene 12 anschließt. Ordinaire Stimme: "Schon wieder hat's Krach gegeben -- Jeden Tag gibt's Krach bei denen ... Keine drei Wochen in der Wohnung und schon ... Der Alte Lier spielt sich ja nu auch großartig auf .. Na, die Tochter ist vielleicht eine Feine? Sie soll ihm knapp satt zu essen geben .. aber einpellen tut sie sich wie eine Kommerzienrätin ... Sie geht noch, die Puschke.. aber ihr Mann .. ein ganz fauler Junge .. Haben Sie schon gehört ..? Nee, was denn ..? er soll doch .. Was Sie nicht sagen ... aber Bewährungsfrist ... geschieht dem Alten recht ... soll er sich seine Leute vorher auch ansehen ...". Und nun erscheint der Briefträger und erkündigt sich nach August Lier. Emil, der Mann Gertruds, öffnet den an Lier adressierten Brief, was dann in den folgenden Szenen zu einem Streit führt, der Lier veranlaßt, zu seiner anderen Tochter zu ziehen. Geschickt wird auch gezeigt, wie dem alten Lier durch ausgesprochene Untermieterschikanen das Leben sauer gemacht wird. - Das Shakespearsche Original wird in Form eines Sendespiels, das sich Emma im Radio anhört, als Wirkungsmittel herangezogen. "(König Lear): ... Euch gab ich Kronen nicht, nannt Euch nicht Töchter - Euch bindet kein Gehorsam. Ja, hier steh ich, - ein armer, schwacher und verstoßner Greis, - Und doch nenn ich Euch knechtsche Helfershelfer - die ihr im Bund mit zwei verruchten Töchtern - des Himmels Schlachtreihn loslaßt

auf ein Haupt - so alt und weiß wie dies. O, o, 's ist schändlich! (Sturm aus, Fanfaren). (Franz): Guten Abend, Emma .. Wieder beim Radio? ... Was gab's denn, einSendespiel? (Emma): Ja, ... von einem Engländer ... er ist aber schon lange tot ... Shakespeare ... ein Stück, wo .. (Franz): Was bist Du denn so aufgeregt ... ? (Emma): Ach, nichts ... in dem Stück ist nämlich ein König ... der hat sein Reich verteilt unter seine Töchter ... aber an zweie nur ... und die Dritte hat er auch rausgesetzt ... und da ... (Franz): Was hörst Du Dir so was an ... Gib mir lieber was zu prepeln, Mädels ..." - Und an anderer Stelle: "(König Lear): ... Nur das bleibt, was hier fühlt - kindlicher Undank: - O Regan Gonril! - Den Vater, dessen offene Hand - Euch alles gab, o auf dem Weg liegt Wahnsinn (Fanfare). (Emma): So ... hier ist das Abendbrot ... Bitte, stell wieder ab ... es packt mich zu sehr ... Was meinst Du, Franz ... Dem Vater wird's doch gut gehen ...? (Franz): Ich hab ihn vorhin gesehen, Deinen Vater ...". - Der Narr ist in Schwabachs Hörspiel der geistesgestörte Boxer Tom, der Lier aus der Kneipe ins Asyl holt; ein ehemaliger Angestellter Liers, der Chauffeur Kennte (!) berichtet Emma Liers Schicksal, und diese holt den Vater aus der Irrenanstalt in ihre Wohnung, wo er stirbt. Das Stück würde, etwa im Rahmen einer Sendereihe für Kenner und Liebhaber des Hörspiels, eine Neuinszenierung rechtfertigen. - Ein Drama für den Rundfunk war "INDIZIEN" von Ernst Toller (7.5.1932). Hier zeigte der Revolutionär Toller die Fragwürdigkeit der Indizienurteile auf: die Frau eines Arztes ist eines natürlichen Todes gestorben, doch wollen die Gerüchte nicht verstummen, daß der Arzt und seine Geliebte schuld am Tod der Frau hätten. Durch eine Gerichtsverhandlung, durch Verhöre und Augenblicksbilder aus der Vergangenheit werden die Menschen angeprangert, die immer einen sensationellen Gesprächsstoff zur Entladung der eigenen schlechten Instinkte brauchen. Toller zeigt hier, daß er auch die akustischen und rundfunktechnischen Möglichkeiten sicher beherrschte. Auf der Bühne wurde das Stück unter dem Titel "Die blinde Göttin" aufgeführt. - In der Reihe der Auftragshörspiele wurde am 4.6.1932 "JOHN LAW" von Paul Frischauer gesendet. Es handelt sich um Aufstieg und Niedergang des schottischen Finanzmannes John Law (1671 - 1729) und die Geschichte des Papiergeldes. Zwischenrufe verdichten

sich zu Sprechchören, werden von anderen kontrapunktiert und lösen sich wieder in ein Gewirr von Zwischenrufen auf. Um ein Auftragshörspiel handelte es sich auch bei dem Stück "DAS ANDERE LAND" von Fritz Zoreff, das am 3.7.1932 gesendet wurde. Dieses "Drama für den Rundfunk" hat folgenden Inhalt: Hanna, die Tochter eines Industriellen, ist mit Robert, einem Betriebsingenieur ihres Vaters, verlobt. Kurz vor der Hochzeit verliert Hanna durch eine Explosion im Werk das Augenlicht. Obwohl Hanna unter diesen Umständen die Verlobung lösen will, da sie Robert nicht an sich binden möchte, bekennt er sich freimütig zu ihr und zu einer geläuterten innigeren Liebe. Einen schönen Bogen weist besonders die Rolle der Hanna auf, die sich von der Oberflächlichkeit der Achtzehnjährigen zu seelischer Größe durchringt. Auch der satirische Chronist der k.u.k. Monarchie, Roda Roda, war durch das "HÖRSPIEL AUS RODA RODAS LEBEN" im Spielplan der Wiener Radiobühne vertreten (4.8.1932). Es handelt sich keineswegs um eine dramatisierte Biographie Roda Rodas (eigentlich Sandor Friedrich Rosenfeld), sondern um die Dialogisierung einiger seiner bekannten Späße und Anekdoten. Die Rahmenhandlung ist zum größten Teil einer seiner Kurzgeschichten "Die fixe Interviewerin"<sup>26</sup> entnommen. Das Stück wurde von dem Breslauer Funkregisseur Dr. Franz Josef Engel verfaßt, was aus den dem Verfasser vorliegenden Unterlagen zu entnehmen ist.<sup>27</sup> Ein Autor, der durch seine Arbeiten die Entwicklung des Hörspiels seit 1928 beeinflusste, ist Fred von Hoerschelmann, dessen Hörspiel "URWALD" am 3.9.1932 aufgeführt wurde. Es zeigt den Kampf des Farmers mit dem Urwald und die Auswirkungen dieses ständigen Kampfes auf die Menschen, entbehrt jedoch jeglicher Spannung und ist daher keine Empfehlung für den Autor. "MAGIE IM HINTERHAUS", ein heiteres Hörspiel von Hans Reimann und B. Manuel (9.9.1932), schilderte das Come-back des Verlobten einer Hinterhausschönheit, der als vermögender Varietékünstler den Leuten alle Dinge ins Haus zaubert, die sie sich wünschen. Das anspruchlose Spiel schließt mit der Feststellung: "Es müßte auf Erden mehr gezaubert werden." - "DER LETZTE AKT" von Hans Kyser (24.9.1932) war eine Hörspieltrilogie, die die berühmten "Hundert Tage" Napoleons zum Gegenstand hatte. - "DIE GROSSE MORITAT VON LIEBE UND VERBRECHEN", ein Hörspiel von Paul Schaaf (15.10.32) war ein Versuch, eine Parodie auf Moritaten zu bringen: ein

Humor von so umwerfender Langeweile, daß selbst dilettierende Gesellenvereine von einer Aufführung Abstand nehmen dürften. "DAS ASCHENSEIL", ein Hörspiel nach einer japanischen Sage von Walter Bauer (25.10.1932) behandelt das Problem der Überwindung des Gesetzes durch die Menschlichkeit: "Wem soll man treu sein - der Stimme im Herzen oder der Stimme des Gesetzes. Einst kam es vom Menschen. Je älter es wurde, umso mehr entfernte es sich vom Menschen, zuletzt hat es mit ihm nur wenig gemein." Der Fürst hat ein Gesetz erlassen, nachdem alle Leute über 70 Jahre zu töten sind. Ein Mann versteckt seine Mutter, um sie der Tötung zu entziehen. Als nun der Fürst eine neue Forderung an das Land stellt und ein Seil aus Asche begehrt, gibt die Mutter dem Sohn den Rat, ein Seil aus Stroh zu flechten, es auf den Boden zu legen und anzuzünden, denn "die Torheit des Gesetzes kann nicht besser gezeigt werden, als wenn es erfüllt wird, wenn es unmöglich schien." - Regietechnisch ist wieder der Gongschlag zur Szenentrennung und der Einsatz der Pause als künstlerisches Wirkungsmittel zu erwähnen. -

Ein interessanter Versuch, den Hörer als Kritiker zweier Hörspiele aufzurufen, wurde am 29.10.1932 durchgeführt. Es handelt sich um "UNRECHT IN KALIFORNIEN" von Wolfram Brockmeier und "WEM GEHÖRT CALIFORNIEN?" von Fränze Brückel-Behrendt. Beiden Hörspielen lag das gleiche Thema zugrunde: das Schicksal Johann August Suters (1805-1880), eines Schweizers, der wegen finanzieller Schwierigkeiten auswanderte und mit großer Zähigkeit und Rücksichtslosigkeit Kalifornien kolonisierte. Goldfunde auf seinen Besitzungen lockten Abenteurer an, die ihrerseits ohne Rücksicht Suters Besitzungen verheerten. Der Goldrun vernichtete das gesamte Eigentum Suters; durch einen Brand wurden die Schenkungsurkunden vernichtet. Suter führte - ein Michael Kohlhaas des 19. Jahrhunderts - Prozesse zur Wiedererlangung seiner Rechte. 1885 gewann er einen Prozess, doch wurde das Urteil wegen eines Formfehlers vom Obersten Gerichtshof der USA aufgehoben. Als Bettler starb Suter in Washington. - Der Stoff wurde 1929 von dem Schweizer Dramatiker Cäsar von Arx in dem Schauspiel "August Suter" gestaltet, und auch Eberhard Wolfgang Moeller, ein Propagandaschriftsteller des Dritten Reiches, verfaßte 1935 eine "Kalifornische Tragödie". - An den beiden

Kalifornien-Hörspielen zeigt sich besonders deutlich, wie das Hörspiel gleichsam als "Seismograph" der aktuellen geistigen Strömungen reagiert: zwei verschiedene Schriftsteller behandeln beinahe gleichzeitig dasselbe Thema, was wohl auf die damals aktuellen Volk-ohne-Raum-Tendenzen zurückzuführen ist. Das soll natürlich nicht heißen, daß Brockmeier oder Brückel-Behrendt hier nationalsozialistische Tendenzen unterschoben werden sollen; beide Arbeiten behandeln vielmehr das Schicksal Suters in allgemein-menschlicher Sicht; doch das auslösende Moment ist zweifellos im damaligen Zeitklima zu suchen. - Brockmeier setzt in seinem Spiel bei der Flucht Suters aus der Schweiz ein. Besonders geschickt ist die komprimierte Exposition angelegt, die in vier Minuten den Hörer "ins Bild" setzt und Suter charakterisiert. Brockmeier erreicht dies durch die das Schicksal Suters kommentierende Leier-Bessy, einen Chronisten und die auf drei Stimmen verteilten Haftbefehle. Der Wechsel von Prosa und Versen wird durch Striche und zahlreiche, differenzierte musikalische Akzente der Regie Nüchterns in seiner Wirkung gesteigert: "(Suter, verhalten): Was ist das, Marshal? Das Silber löst sich, und der gelbe Brocken ist unverändert? (Marshal): Der Ring verschwindet, Mr. Suter! Bloß mein Klumpen ist noch da! (Suter, sehr leise): Sie haben recht, Marshal! ... Was Sie gefunden haben ... ist ... (rhythmisches Klirren von Münzen - auf hohen Instrumenten - gleichzeitig damit einsetzend: Stimmen): Gold! Gold! Gold! (Der Chronist): Nachrichten gehen ab, Depeschen kommen, und dann - halten die großen Städte der Welt plötzlich den Atem an. - In London, Stockholm und Madrid, in Paris, Rom, Berlin und Athen - hört man nur noch den stürmischen Schlag menschlicher Herzen gehen. Einen Tag später breitet sich Schweigen auch über das Land, - weil in Kalifornien ein Mann Goldklumpen fand. - Doch dann gellt - ein Schrei über die Welt: - (Stimmen, hart und scharf): Gold! (Der Chronist): Und wer blind war, wird jetzt sehend, und wer lahm war, der rennt. - Anhebt die Jagd aller Völker nach dem Gold-Kontinent. - Und wer fort kann, bleibt nicht stehen, - und wer abreist, sieht nicht zurück, - Immer nach Westen sehen! (Stimmen): Im Westen wartet das Glück! (Stimme): Wer geht mit? (Stimmen): Wir alle! (Stimme): Vorwärts denn, Goldsucher aus Deutschland, aus Frankreich, aus England und allen Ländern Europas, vorwärts! (Stimmen): Vorwärts, Jungens! -

Allons, mes enfants! - Go on, boys! (Die Rufe wiederholen sich und verklängen dann im Song der Goldsucher)." Ein plastisches Bild wird durch effektsichere Wortgestaltung erreicht: "(Stimme 1): 1700 Männer aus allerlei Orten des Hinterlandes warten im Hafen von Glasgow (Stimme 2): 3000 Männer aus allerlei Orten des Hinterlandes warten im Hafen von Rotterdam (Stimme 3): 5000 Männer aus allerlei Orten des Hinterlandes warten im Hafen von Le Havre. (Stimme 1): Ein Volk von Männern wartet in den Häfen Europas auf die Fahrt nach Westen. (Stimme 2): Ein Volk von Männern landet in New York und zieht nach Westen. (Stimme 3): Ein Volk von Männern überschwemmt Kalifornien!". Zehn Paukenschläge sind an dieser Stelle als Geräusch mit Symbolfunktion eingesetzt: eine naturalistische Geräuschuntermalung, die diese eindrucksvolle Stelle um ihre ganze Wirkung bringen könnte, wird dadurch umgangen und gleichzeitig auf indirektem Weg rein assoziativ eine Wirkungssteigerung erreicht, da das Symbolgeräusch gleichsam einen Katalysator für die Fantasie des Hörers darstellt. Und die Fantasie des Hörers ist ja die eigentliche Radiobühne. - Brückel-Behrendt setzt mit seinem Hörspiel reichlich ungeschickt erst bei Suters Weg nach Vancouver ein. Jede Motivierung fehlt; Suter wird nur als brutaler Erfolgsmensch in aneinandergereihten Episoden gezeichnet. Freilich werden dadurch - unterstützt durch die straffende Regie Dr. Werner Riemerschmids - oft filmisch anschauliche Wirkungen erzielt: "(Mabel): James Marshall hat Gold gefunden! Nun hat alle Not ein Ende, ich werde reich sein und vornehm. Komm, Alice, Sarah, Tom, David, wir wollen zum Herrn gehn, ihn bitten, er soll uns nach Coloma lassen Gold suchen. (Tom): Was Herr? Das hat aufgehört. Der Boden gehört uns allen. Ich gehe hin, auf nach Coloma, wer geht mit? (Alle): Ich gehe auch - ich auch - auch ich (Becken- und Paukenwirbel, Rufe): Gold, Gold gefunden in Coloma. (In das Hallo: Suter): Was ist hier los? Marsch an eure Arbeit. Es ist noch lange nicht Feierabend, nun, wird's bald? (Tom): Es hat sich ausgearbeitet, Herr. (Dick): Jetzt beginnt eine andere Wirtschaft, Mr. Suter. Nicht mehr mit der Knute. (Mabel): Ihr habt uns nichts mehr zu sagen. (Tom): Schert Euch zum Teufel, Suter. (Dick): Wir haben genug für Euch geschuftet. (Suter): Was ist das? Aufbegehren wollt Ihr, Pack? Ihr Hunde, die ich aus dem Dreck gerissen habe? Ich zähle

bis drei. Wer da nicht vom Hof an seine Arbeit gegangen ist, bekommt eins mit der Peitsche. Eins, - (Tumult) zwei - (Schuß) - verflucht, das hat gesessen. Gerade ins Bein hat mich der Lump geschossen. Na, warte! (Stöhnt) (Tom): Da habt Ihr ein Andenken, jetzt auf nach Coloma! (Lachen, Schreien, Johlen). - Im Rahmen eines Preisausschreibens hatten die Hörer Gelegenheit zu urteilen, welches Hörspiel ihnen besser gefallen habe und warum, welche Darstellung und welche Auffassung sie interessanter und funktischer gefunden hätten. Das Preisausschreiben erfreute sich einer großen Beteiligung. Unter den Einsendungen fanden sich viele eingehende und sachliche Kritiken: 3/5 der Hörer entschieden sich für die Brockmeiersche Fassung, 2/5 für die von Brückel-Behrendt und 50 Urteile waren neutral. Die Mehrzahl der Einsender sprach sich für die dichterisch gehaltvollere Fassung aus, in der Thema und Problem innerlicher gestaltet und durch den funktischen Aufbau auch der Darstellung größere Verwertungsmöglichkeiten geboten wurden. Den Anhängern der Fassung von Brückel-Behrendt gefiel vorzugsweise der geradlinige Aufbau, der die Tatsachen übersichtlich aneinanderreichte. Diese Einsender bemängelten an der Brockmeierschen Fassung vorzugsweise die Figur der Leier-Bessy und lehnten diese häufig mit dem Hinweis auf die Dreigroschenoper ab. Am Brockmeierschen Hörspiel lobten die Einsender die Anschaulichkeit der Handlung, die Folgerichtigkeit der Tragik, die aus dem Charakter Suters resultiert, die prägnanten Episoden, die schlaglichtartig den Charakter Suters erhellt. Diese Einsender fanden die zweite Fassung zu sprunghaft und wenig überzeugend, da sie an einer zu späten Stelle von Suters Leben einsetzt. Außerdem wirkte die übergrelle Zeichnung Suters als verbrecherischen und brutalen Charakter antipathisch, so daß sein Schicksal wenig Teilnahme auslöste.<sup>28</sup> - In der Reihe der Auftragshörspiele ist "DER HEILIGE KÖNIG" von Otto Emmerich Groh (16.11.1932) zu erwähnen. Dieses Hörspiel wurde anlässlich der 300. Wiederkehr des Jahrestages der Schlacht bei Lützen (16.11.1632) gesendet und schildert in der Art eines konventionellen Bühnenstückes Gustav Adolfs Ende.

Am 7.12.1932 wurde die Hörspielstudie "WALDEMAR URAK SUCHT SEINE FRAU" von Norbert Schiller in der Funkbearbeitung von



Ludwig Unger gesendet. Es handelt sich gleichsam um einen in funkische Form gebrachten Alptraum: Dr. Urak, der mit seiner Frau in einer (damals modern gewordenen) Kameradschaftsehe lebte, wurde von seiner Frau verlassen. Obwohl sie vorher ausgemacht hatten, daß sie sich trennen würden, wenn einer vom anderen genug hätte, findet er plötzlich, daß er ohne diese Frau nicht leben könne und rast ihr durch Warenhaus, Bars und Absteigequartiere nach. Und wieder geht es hier um den Großstadtmenschen und seine Einsamkeit, um die Gefühlskälte seiner Umwelt: "(Urak): Meine liebe kleine Frau! In einer Bar! (Pause) (Heidt): Hat der Mann nicht eben geweint. (Tschinelle) (Stimme): Weiß ich nicht, interessiert mich nicht, ist auch egal. (Tschinelle). (Stimme): Der Mann ist ein Einzelfall, kein Kollektiv. Für die Welt aber ist heute nicht mehr das Individuum, sondern die Gemeinschaft von Bedeutung. Nur was die Gemeinschaft tut, interessiert." Hier finden wir mit besonderer Deutlichkeit bestätigt, was wir schon bei anderen Hörspielen feststellen konnten: die Sensibilität des Hörspiels gegenüber den geistigen Strömungen der Zeit, die Stellungnahmen zu den aktuellen Problemen des Gegenwartsmenschen. Das Wesen des Rundfunks ist die Nachricht, daher muß der Rundfunk in den funkeigenen Kunstformen aktuell sein, will er nicht wesensfremde und geklitterte, sondern adäquate und ganzheitliche Werke vermitteln. Die Inszenierung der "klassischen" Lesebuchdramatik überlasse man ruhig den Theatern; Atriden-Tragik im Rundfunk ist kein Verdienst, sondern Unfug. Gewiß ist es auch Aufgabe des Rundfunks, Vermittler zu sein; das gilt besonders für hochwertige, doch theaterfremde Werke, "aber die große Legitimation für das Original-Hörspiel, daß in ihm ein heutiger Autor zu heutigen Menschen über heutige Probleme spricht, schätze niemand gering ein."<sup>29</sup> - Bemerkenswert bei diesem Hörspiel ist die bereits durchaus moderne Rundfunk-einrichtung Ludwig Ungers, der in der Bearbeitung dieses als "Exposé für einen Funkregisseur" geschriebenen Stückes expressionistische Wirkungen zu erzielen bestrebt war. Das Originalgeräusch wird weitgehend durch musikalische Effekte ersetzt, so daß sich die bereits bei der Besprechung von "Unrecht in Kalifornien" erwähnte Symbolfunktion ergibt. Wir kommen auf dieses Stück noch im Abschnitt I/4 zu sprechen. - "ILLUSION ZIEHT IMMER" von A.H. Kober (8.1.1933) war ein aus Deutschland impor-

tiertes Durchschnittshörspiel, das in recht unglaublicher Art einen Bruderzwist unter Schaustellern auf dem Rummelplatz behandelte. Durch eingestreute Songs wurde versucht, dieser Hörspielkonfektion pseudotiefe Bedeutung zu verleihen. - Die Reihe der Auftragshörspiele wurde am 14.1.1933 mit "GIFTMORDEPROZESS EBERGENYI" von Dr. Wilhelm Tayenthal fortgesetzt. Es handelt sich um ein Hörspiel nach Akten eines Prozesses, der 1867 in Wien stattgefunden hat und, da die Beteiligten Adelige waren, großes Aufsehen erregte. Der Autor sagt im Vorwort über sein Stück: "Es hat sich gezeigt, daß eine Wiedergabe alter Prozesse auf der Bühne irgendwie etwas Panoptikumhaftes hat. Visuell sind eben große menschliche Erscheinungen, die in der Fantasie des Volkes irgendwie Gestalt angenommen haben, nicht befriedigend wiederzugeben. Hören wir aber heute das, was einst dem Kopfe solcher Menschen entsprang, wenn auch gekürzt, wieder, all das, was Menschen in der Verzweiflung, im Kampfe um ihre Freiheit gesprochen haben, dann ist der Fantasiebildung Tür und Tor offengelassen. Wir wollen an dieser Möglichkeit nicht vorbeigehen!" Man war sich also bereits damals sowohl der illusionstörenden Mängel der Schaubühne als auch der fantasiefördernden Funktion der Radiobühne voll bewußt. Der Autor war auch bemüht, die Einheit der Handlung zu wahren: "Das .. Hörspiel nimmt sich die dichterische Freiheit, verschiedene Zeugnisaussagen .. in die Hauptverhandlung zu verlegen. Ebenso wird ein Teil von Aussagen und Ereignisse, die sich vor dem Wiener Polizeikommissär .. abspielten, in die Hauptverhandlung verlegt, um das ganze Prozessverfahren auf das Dreieck Richter, Staatsanwalt und Verteidiger zu konzentrieren, auf welchem sich das Schicksal der Angeklagten bewegt."

Eine der bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiet der literarischen Mission der Radiobühne war die Aufführung der "FAUST" - Dichtung von Nikolaus Lenau am 28.1.1933. Franz Herterich führte Regie; die Funkbearbeitung besorgte Dr. Friedrich Schreyvogel, der damals als Dozent für Literatur an der Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst wirkte. In einem ausführlichen Vorwort zu dieser Bearbeitung legt Schreyvogel die Gründe für die Rundfunkaufführung dar, die er in der literarischen Bedeutung des Werkes, in der Gegenüberstellung der Goetheschen und

Lenauschen Faustdichtung, durch die sich ein "großartiger Beitrag zur Psychologie der deutschen Vielfalt in den Stämmen und ihren widerstreitenden Charakteranlagen" ergibt und in den Möglichkeiten der Hörbühne sieht. Schreyvogel hatte 1926 in den Wiener Kammerspielen eine Theaterbearbeitung des Werkes zur Uraufführung gebracht, doch mit geringem Erfolg. "Es scheint fast," sagt Schreyvogel in seinem Vorwort, "als sei, so paradox sich das anhört, die Lenausche Dichtung erst mit der Hörbühne und ihren ganz neuen Möglichkeiten, das Erlebnis einer Dichtung zu vermitteln, zu jener Darstellungsform gelangt, die ihr endlich naturgemäß ist! Hier, im Rundfunk, stellt sich die dramaturgische Mischform gar nicht mehr als ein Mangel dar. Es mußte bloß zum Träger der epischen Schilderung ein "Prologus" dem Personenregister Lenaus hinzugefügt werden und das Werk bot sich in einer Gestalt, die sich gar nicht mehr als "Mischform" ansprechen läßt, sondern durchaus der allgemeinen Hörspieltechnik entspricht. Die gleichsam als "Reportage" über Person und Schauplatz eingeschaltete Epik gliedert jetzt richtig die dramatische Handlung, statt sie wie beim leibhaftigen Theater zu stören und zu spalten. Allein vor das Ohr gestellt, verschwinden die Widersprüche, die einer Darstellung des Werkes vor allen Dingen anhaftet, und auf das Hörerlebnis gestellt, kommt erst die grandiose Wortmalerei dieses sonderbaren Dramas, das ja immer erst laut gelesen seine Schönheit erkennen ließ, zu ihrer vollen Wirkung. Die Fantasie des die dichterische Sprache Lenaus voll miterlebenden Hörers ist zugleich die ideale Kulisse für das Werk. Die Dichtung mußte so nicht dem Rundfunk angepaßt werden, sondern die Rundfunktechnik öffnete endlich dem Bearbeiter den Weg, der zum Ziele voller Wirkung führt." -

"HELDISCHE FLUCHT", ein aus Deutschland importiertes Stück für die Hörbühne von Robert Walter (5.2.1933), spielt zur Zeit der napoleonischen Kriege und schildert die Flucht einer Spionin, die durch einen edelmuttriefenden Italiener ermöglicht wird. Das seltsame Paar, eine Art Romeo und Julia mit Fehlzündung, benimmt sich so unwahrscheinlich, daß heute selbst der gutmütigste Zuhörer speziell dem Italiener die Konsultation eines Psychotherapeuten dringend empfehlen würde. - "DER TANZENDE

STERN", ein Hörspiel von Ernst Decsey mit Musik von Eugen Zador (2.2.1933), war ein Stück in der Art von "Erzherzog Johanns große Liebe" und behandelte die Liebe des alternden Gentz zu der Tänzerin Fanny Elssler. Motivierungen wie "(Fanny): Ich hab Dich gern, Tschaperl, weils Du so g'scheit bist" und elegante Wendungen wie "(Fanny): Bist ein dummer Bub, Fritzerl", schließlich (Wien)-filmische Zärtlichkeiten: "Aber Fritzerl, Gentzerl (tatschelt ihn)" erfreuen sich auch heute noch großer Beliebtheit, besonders bei jenem Teil des Publikums, das auch im Kino und Theater seinen "Kaiser-Schmarrn" nicht missen möchte. - "BERRYL STELLT DIE ZAHLUNGEN EIN" von Franz Carl Serte (12.3.1933) ist wieder ein Hörspiel, dessen Manuskript mit ziegelrotem Karton broschiert ist, wie es beim Berliner Sender bis 1932 üblich war. Es handelt sich um die Geschichte eines gewissenlosen Bankiers der Nachkriegszeit, der sich durch üble kommerzielle Praktiken - wohl inszenierte Zahlungseinstellungen - auf Kosten seiner Geschäftsfreunde bereichert. Das Stück ist eigentlich gar kein Hörspiel, sondern eine auf Stimmen verteilte Erzählung. Es kommen daher keine Personen vor, sondern die Sprecher sind durch Buchstaben (A - Qu) gekennzeichnet. Die Anhäufung von viel zu komplizierten kommerziellen Details macht das Stück für Nicht-Kaufleute zwar schwer verständlich, dürfte aber damals, als die Konkurse an der Tagesordnung waren, einen interessierten Zuhörerkreis gefunden haben. Die Inszenierung besorgte der Stuttgarter Regisseur Elwenspöck.

"ZUR STRECKE GEBRACHT", ein Hörspiel von Hans Reimann (16.4.33) war eine reichlich alberne Parodie auf einen Kriminalroman, mit Mittelschülerspäßen gewürzt. "GOLDGRÄBER", ein Hörspiel in zwei Akten von Dr. Hedwig Rossi (15.3.1933), schilderte die Abenteuer zweier Männer im Wilden Westen, die das gleiche Mädchen lieben. Durch gemeinsam gemeisterte Gefahren werden aus den zwei Strolchen Freunde; der Ältere überläßt dem Jüngeren das Mädchen. Die Autorin des stellenweise recht spannenden Hörspiels war im Spielplan der Wiener Radiobühne u.a. 1958 mit der "Legende am Donaukanal" vertreten. - In der Reihe der Auftrags Hörspiele ist auch "DAS THÜRINGER SPIEL VON DEN ZEHN JUNG-FRAUEN" (9.4.1933) zu nennen, das in Zusammenarbeit mit der literarischen Leitung der RAVAG von F.Th. Csokor erneuert und er-

weitert wurde. Der Rahmenhandlung liegt das Schicksal des Landgrafen Friedrich zugrunde, der bei der Aufführung des Spieles an einem Schlaganfall starb. Geschickt wird die Person des Landgrafen zur Umsetzung der optischen Vorgänge ins Akustische verwendet. Durch seine Proteste während des Spieles, durch seine Diskussionen mit dem Dominikanerpater, ist er gleichsam die Stimme des verstockten Sünders unter den Hörern. - "PASSION", ein Werk des österreichischen Dichters Georg Rendl, wurde am 14.4.1933 gesendet. Die Erstsending erfolgte zu Ostern 1932 in Breslau. Es handelt sich um eine naturalistische Dramatisierung des Leidensweges Christi. - Zu den Hörspielen, die ihre Entstehung der Zusammenarbeit zwischen dem Autor und der literarischen Abteilung der RAVAG zu verdanken haben, gehört "DER SCHATZ VON CUZCO" von Friedrich Porges. Das Eindringen Pizarros in Peru und der Raub der Schätze des Landes 40 Jahre nach der Entdeckung Amerikas finden in kleinerem Rahmen eine Wiederholung. Porges sagt hierüber: "Zeitungsmeldungen haben .. davon Kunde gegeben, daß französische Gelehrte die Absicht hätten, eine Expedition nach Peru zu unternehmen, um im Umkreis von Cozco nach dem dort vermutlich noch immer verborgenen Inka-Schätzen, die von den Untertanen des letzten Inka-Reiches in Sicherheit gebracht worden waren, damit Pizarro ihrer nicht habhaft werde, zu forschen und sie zu heben. Von neuem bricht die "Zivilisation" auf, um in die Kultur einer Vergangenheit einzudringen. Diese somit neuerlich registrierte Wiederholung des Geschehens ist der freilich vertiefte und erweiterte Grundgedanke meines neuen Hörspiels. Der Produktionsleiter einer großen amerikanischen Filmgesellschaft rüstet eine Expedition aus, die im Inneren von Peru Filmaufnahmen machen, gleichzeitig aber auch nach den vergrabenen Inka-Schätzen fahnden soll. Die Expedition stößt tatsächlich auf eine alte Inka-Siedlung, die von Inka-Nachfahren als Heiligtum behütet wird. Es ist, als wäre das Zeitrad zurückgeschaltet: ein moderner Pizarro steht an der Schwelle des kleinen symbolischen Inka-Reiches, das von Menschen bevölkert ist, die sich in die Vergangenheit geflüchtet haben. Im Namen der modernen Technik, der Zivilisation, der Wissenschaft pochen die neuen Eroberer an das Tor der Kulturstätte. Und wieder sind es Haß und Habgier der Eroberer, die

Hörspiel-Produktionen, die die RAVAG während des Jubiläums

den Untergang schuldlosen Volkes und seiner Kultur verschulden." -

"EIN MANN ERKLÄRT EINER FLIEGE DEN KRIEG" von Wilhelm Schmidt-bonn (28.7.1933) behandelte die Gründung Lambarenes durch Albert Schweitzer. Der Autor will durch sein Hörspiel zu wahrer Humanität aufrufen: "Einer muß anfangen! Vielleicht rettet dieses Wort unsere ganze Zeit. Machen Sie die erste Fahrt dieses seltenen Mannes mit! Hören Sie sein Herz in diesem Spiel schlagen!" Es werden Episoden aus dem Leben Albert Schweitzers aneinandergereiht, deren Wirkung durch leider allzu pathetische Lyrik (z.B. ruft die Stimme Afrikas nach Albert Schweitzer) keineswegs gefördert wird. -

Von Fred Hernfeld stammt "DER RUF DER STERNE", ein Hörspiel nach dem gleichnamigen Roman von Erich Dolezal. Es handelt sich wieder um ein Stück, das die Raumschiffahrt zum Gegenstand hat. Die Nachricht vom Start einer japanischen Mondrakete löst ein Wettrennen ins All aus mit Abenteuern auf dem Mond und der Entdeckung einer geheimnisvollen Kultur auf dem Mars. Für die Regie ergab sich wieder einmal die Gelegenheit, alles, was Krach macht, auf den Hörer loszulassen. -

Anlässlich des Katholikentages wurde ein Hörspielauftrag an den österreichischen Staatspreisträger Heinrich Suso Waldeck (eigentlich Augustin Popp) vergeben: "DER STEPHANSTURM IM TÜRKENSTURM" (8.9.1933). Nach einem Orgelpräludium beginnt das Spiel mit einem Prolog in den Wolken. Ein "Ansager" verkündet den Zweck des Spieles: Gottesdienst und Lobgesang. Die Schutzpatrone des christlichen Wien Stephanus, Leopold und der Erzengel Michael setzen den Prolog fort. Von der Vollendung der Stephanskirche (1433) an werden geschichtliche Ereignisse demonstriert: Die Zeit vor der Türkenbelagerung, die Belagerung Wiens und sein Entsatz. Zahlreiche Prozessions- und Bittgesänge sowie die Vermeidung von Kriegsszenen verleihen dem Spiel, das mit Ausnahme des Satanas-Textes in Versen geschrieben ist, religiös-festlichen Charakter und erfüllte somit alle Ansprüche des Hörerkreises, für den es gesendet wurde. - "DAS BEFREITE WIEN" von Ernst Decsey und Karl Hans Strobl entstand durch ein Hörspiel-Preisausschreiben, das die RAVAG anlässlich des Jubiläums

des Türkensturmes veranstaltet hatte und wurde am 12.9.1933 gesendet. In zahlreichen Episoden wird eine zeitgetreue Wiedergabe der Ereignisse geboten. -

Ende 1933 treten - wie schon an anderer Stelle erwähnt - die Hörfolgen im Spielplan stärker hervor und nehmen einen immer größeren Raum ein. Das Hörspiel hingegen ist nur noch spärlich vertreten und ist auch vielfach nicht mehr das Spiel vom und für den modernen Menschen, sondern hat infolge der politischen Ereignisse vaterländisch-provinziellen Charakter. Nüchtern mußte bekümmert feststellen: " .. deutsche Hörspiele sind durch die Ungunst der Verhältnisse sehr in Wegfall gekommen, und leider ist in unserer österreichischen Produktion das wirklich gute Hörspiel österreichischer Autoren noch viel zu selten."<sup>32</sup> Der erste Vertreter dieses vaterländischen "New Look" ist "EUGEN VON BELGRAD" von Robert Michel (14.10.1933). Der Autor, ein ehemaliger Offizier der k.u.k. Armee, gibt hier ein branchenkundiges Bild der Schlacht vor Belgrad (1717). Da es sich um ein vaterländisches Hörspiel handelt, wird viel "trutz'ger Krach" erzeugt; Sporengeklirr, Säbelgerassel, Hurrah-, Allah il Allah-Rufe: der Feind flieht! Ihm nach! und dazu das unvermeidliche Prinz Eugen-Lied. - Die äußerst milde Feststellung Nüchterns, daß das gute Hörspiel österreichischer Autoren noch viel zu selten sei, gilt ganz besonders für "HILFE IN NOT" von Heinrich Rienössl (16.1.1934), einem Autor, über den nichts zu berichten ist, als daß er in Wien XVIII., Hameaustraße 37, gewohnt hat. Das Stück will in einem Prolog und drei Bildern zu tätiger Nächstenliebe aufrufen, das Gewissen der Reichen wecken. Es werden Menschen gezeigt, die unverschuldet in Not geraten sind - ein Schicksal, das in den Jahren des Ständestaates leider nur allzu häufig war. Der Anfang des Stückes ist ein erschütterndes Zeitdokument; die Stimmen der Armen, mit denen der Autor sein Hörspiel einleitet, gehörten zum Alltagsbild: "(Eine Stimme): Ich bitt' schön, gnä Herr! ... Ein paar Groschen! (Eine andere Stimme): Gnä Frau, ein armer Ausgesteuerter! (Eine jugendliche Stimme): Ich tät recht schön bitten, ich bin so hungrig! (Geige): (Eine weibliche Stimme): Schaun'S, gnä Herr, die Kinder frieren! (Tiefe männliche Stimme): Ein alter Mann bitt' um eine kleine Unterstützung! (Männliche Stimme):

Ein abgebauter Beamter mit drei Kindern bittet um ein Almosen! (Musik, Bettlerorgel)". - Interessant ist der Einsatz des Sprechers als Stimme des Gewissens, die den Hörer durch die einzelnen Episoden geleitet. Leider verflacht das Stück nach dem vielversprechenden Anfang immer mehr, bis es geradezu lächerlich wirkt. Sogar Christus wird in Gestalt eines Fremden bemüht, um eine alleinstehende Frau vom Selbstmord abzuhalten. Als allein seßligmachende Lösung wird in dem ebenso pastoralen wie schlecht gebauten Schluß das Spenden von Almosen vom Autor empfohlen, was man ihm aber nicht übel nehmen sollte, da ja auch die damalige Regierung die Arbeitslosenfrage durch Josefistische und Almosen gelöst zu haben glaubte. -

Neben der Hörfolge gewinnt auch die Rundfunkaufführung an Bedeutung, wobei durch die Bevorzugung österreichischer Autoren auch hier dem die gesamte Programmgestaltung beherrschenden österreichischen Gedanken Rechnung getragen wird. In diesem Zusammenhang ist am 4.5.1934 das "MOSES-FRAGMENT" von Anton Wildgans, ein vitales Charakterbild, "ALKESDIS", ein Werk des österreichischen Dramatikers Robert Prechtl (eig. Robert Friedländer) am 24.5.1934 und das "SALZBURGER WEIHNACHTSSPIEL" von Max Mell am 22.12.1934 zu erwähnen.

Die literarische Abteilung der RAVAG war aber auch in diesen Jahren um das ö s t e r r e i c h i s c h e H ö r s p i e l bemüht: durch Preisausschreiben sollten geeignete Werke für den Funk gewonnen werden. 1934 wurde ein solches Preisausschreiben unter dem Motto "Es ruft eine Melodie" abgehalten, wobei kein bestimmtes Thema als Rahmen gegeben war, sondern eine zur Sendung gebrachte Zigeunerweise die Fantasie der Autoren anregen sollte. Leider sind mit einer Ausnahme alle Manuskripte, die preisgekrönt wurden, verschollen. Es handelte sich um vier Hörspiele: "DER RUHELOSE KÖNIG" von Ottokar Wanecek, "ZIGEUNERWEISE" von Carl von Zeska, "STROMABWÄRTS" von Hermann Reichhart und "LIED IM LAGER" von Karl Jantsch. Das zuletzt genannte Stück spielt in einem Gefangenenlager in Rußland 1927. Ein Neuankömmling, dessen ganzer Lebensinhalt der Sexualverkehr gewesen ist, ergeht sich in einschlägigen Prahlereien. Ein Häftling, der ihm zugehört hat, erfährt dadurch, daß ihm seine Frau untreu gewor-

den ist. Er stürzt sich mit gezogenem Messer auf den Mann, wird jedoch von den Umstehenden zurückgerissen. Durch die Untreue der Frau ist jedoch sein Lebenswille, der ihm die Kraft gab, die Leiden der Gefangenschaft zu ertragen, gebrochen: absichtlich entfernt er sich vor den Augen der Posten aus dem Lager und wird, da er auf ihren Anruf nicht reagiert, erschossen. Das Lied, eine Zigeunerweise, ist das Lieblingslied des Ehemannes und bewirkt, daß der Verdacht, den er während der Erzählung des anderen geschöpft hat, für ihn zur Gewißheit wird. - Das Stück, das der Autor sichtlich aus eigenen Erlebnissen während des ersten Weltkriegs gestaltet hat, ist indirekt eine bittere Anklage gegen den Krieg und seine Verheerungen auch auf ethischem Gebiet.

1935 ist das Autorenpreisausschreiben "Gute Rundfunklustspiele gesucht" zu erwähnen. Die Aufführungsdauer der eingereichten Stücke durfte 1 Stunde 45 Minuten nicht überschreiten; teilnahmeberechtigt waren nur österreichische Staatsbürger. Als Preis waren S 700,- ausgesetzt. Preisgekrönt wurde "DOPPELT VERLOBT" von Maria Peteani, ein banales Stück über und für den Wiener Mittelstand. Da gibt es eine kipferlvertilgende Hofratswitwe, die sich so gerne ihr Speiszimmer frisch beziehen lassen möchte, und deswegen muß die Lori, ihr Töchterl, eine "gute Partie" machen. Zuerst ist ein etwas schüchterner Richteramtsanwärter "mit solider Position" auserkoren, doch als plötzlich ein devissenschwerer Kammersänger auftaucht, verliebt sich Lori in diesen. Der Kammersänger wird bei Guglhupf und Kaffee mit dem "süßen Wiener Mädel" verlobt und die Hofrätin kann sich ihre Speiszimmermöbel endlich frisch beziehen lassen ... Dieses in Akten (!) und Szenen (!) geschriebene "Rundfunklustspiel" weist jenen feinsinnigen Humor auf, der namentlich vom Josefstädter Beamtenpublikum so geschätzt wird: "(Professor): Lori, Du schaust aus wie ein echauffierter Flederwisch, der in ein Mehlsackl gefallen ist!". Auch sonst wird mit damenhaftem Gemütsschmalz nicht gespart, und es läßt sich leicht denken, wie es um die Qualität der übrigen eingereichten Stücke bestellt war, wenn dieses preisgekrönt wurde.

"EIN JAHRZEHT RADIOBÜHNE" war der Titel einer Festaufführung

am 29.9.1934. An drei typischen Beispielen wurde hier die Entwicklung der Radiobühne demonstriert: Ausschnitte aus "DER ACKERMANN UND DER TOD" erinnerten an den vorsichtigen Beginn der Radiobühne 1924. Der schlichte und technisch einfache Dialog und die Bemühungen um das dichterische Wort sind hierfür charakteristisch. - Die Hörfolge kennzeichnet die Entwicklung der Dreißigerjahre. "ROT-WEISS-ROT, LIED EINER FAHNE" diente in diesem Zusammenhang als Beispiel <sup>und wurde</sup> in einer gekürzten Fassung von Schallplatten wiedergegeben. Alle technischen Möglichkeiten der letzten Jahre, Neuerungen und Verbesserungen zur Erzielung intensiver und ausgeglichener Wirkungen wurden dem Hörer vorgeführt. Die literarische Mission der Hörbühne wurde durch eine Uraufführung demonstriert: "MARIA STUART IN SCHOTTLAND" von Marie von Ebner-Eschenbach, wobei der subtile Ausbau der Hörkulisse, die Technik des Überblendens und Überleitens einer Hörscene in die andere die wirkungsvolle Aufführung eines zu Unrecht vergessenen literarischen Werkes ermöglichte. -

Der erste Versuch einer optisch-akustischen Aufführung, das heißt einer Inszenierung, die den Forderungen des Rundfunks und der Schaubühne gleichzeitig gerecht wurde, war "DER STOCK IM EISEN" von Johannes Ilg (20.10.1934), die Dramatisierung der bekannten Wiener Sage um den Teufelsschlosser. Diese Aufführung fand als Saalveranstaltung vor Publikum im Gebäude des heutigen Messepalastes statt. Es sei hier auf eine zweite Aufführung dieser Art verwiesen, nämlich auf das "SPIEL VON DEN VIER RITTERN UND DER JUNGFRAU" von Dr. Hans Nüchtern, die am 30.6.1935 vor der Grazer Leekirche stattfand und von dort übertragen wurde.

Der letzte große Erfolg der Radiobühne vor 1938 war der schon an anderer Stelle erwähnte Zyklus von "SHAKESPEARES KÖNIGSDRAMEN" (1936), während das nur noch spärlich vertretene rundfunkeigene Hörspiel keinerlei Höhepunkte mehr aufzuweisen hatte. "SÜDÖSTLICH DER NEUFUNDLANDBANK" von Rudolf Stern (12.12.1935) schildert den Gewissenskonflikt eines alten Kapitäns zwischen seinen Pflichten als Vater und als Kapitän. Durch das Eingreifen seines Freundes löst sich jedoch alles in Wohlgefallen auf. - "FREITAG FRÜH" von Val Gielgud (21.1.1936) schilderte einen Flug-

zeugabsturz mit Happy-End; "JEDEN MORGEN FRISCHE BLUMEN" von Hans Herrmann (30.1.1936) war ein recht durchsichtiges Lustspiel, das einen Ehezwist bei Doktors behandelt. "DIE HEILIGE LÜGE", ein Hörspiel von Heinrich Rienössl (13.2.1936) behandelte das Problem der Notlüge. Einer Mutter wird der Tod des Sohnes verheimlicht, da sie die Nachricht töten würde. Erwähnen wir noch das Legendenspiel "DER HEILIGE LEOPOLD" (15.11.1936) von Theodor Heinrich Mayer, das zum 800. Todestag des Landesheiligen gesendet wurde. Für dieses Stück gilt das gleiche, was wir über Waldecks "Stephansturm im Türkensturm" gesagt haben. -

Das rundfunkeigene Hörspiel verschwindet nun fast vollkommen aus dem Spielplan der Radiobühne und wird durch die Hörfolge ersetzt, wobei die zunehmende Verbauerung des kulturellen Lebens in Österreich nach 1934 auch in allen Programmformen des Rundfunks zutage trat. Die Aufführungen literarisch bedeutender Werke, so z.B. der Shakespearschen Königsdramen boten zwar künstlerische Höhepunkte, doch mit dem Hörspiel als f u n k e i g e n e Kunstform oder gar als u n m i t t e l b a r e S t e l l u n g n a h m e z u d e n P r o b l e m e n d e r G e g e n w a r t war es für eine lange Zeit vorbei.

Damit können wir die Erläuterungen zum Spielplan abschließen und wenden uns nun der Entwicklung der Regie zu.

#### 4. R e g i e

Es gibt kaum ein Gebiet innerhalb der Theaterwissenschaft, das sich der wissenschaftlichen Betrachtung so hartnäckig entzieht wie die Regie. Die Literatur hierüber ist äußerst spärlich, und meistens wird die Regie mit einigen gutgemeinten, aber unverbindlichen Phrasen abgetan wie dies z.B. Kutscher bei der Besprechung der Funkregie macht.<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang sei auch festgehalten, daß beispielsweise in den Dissertationsverzeichnissen der Universität Wien seit 1937 das Stichwort Regie nur einmal vorkommt: es handelt sich um eine Arbeit des RWR-Regisseurs Daniel Brier, ein künstlerisches Selbstporträt, auf das wir noch an anderer Stelle näher eingehen werden.

Die Ursache für die Vernachlässigung der Regie durch die Wissenschaft ist in der Unzugänglichkeit der Materie zu suchen. Das trifft ganz besonders für die Funkregie zu, die erst durch die vor einigen Jahren erfolgte Umstellung des Rundfunkbetriebes auf Tonträger die Möglichkeit hat, bleibende Zeugnisse zu hinterlassen. - Es ist verhältnismäßig leicht, sich über eine etwa in den Dreißigerjahren stattgefundene Theaterinszenierung zu informieren: Aufführungszahl, Kritiken, Bildmaterial und eventuell erhaltene Regiemanuskripte geben ein anschauliches Bild. Auch wenn in manchen Fällen der Historiker nur auf die Kritiken angewiesen ist, machen diese doch in ihrer Gesamtheit eine Beurteilung der betreffenden Inszenierung möglich, da ja jeder der prominenten Theaterkritiker *seinen* "Stil" hat, der dem Fachmann bekannt ist: die Zustimmung durch den einen und die Ablehnung durch den anderen erhält dadurch spezielle Bedeutung. Alle diese Quellen fallen auf dem Gebiete der Funkregie weg oder sind in der Mehrzahl der Fälle unbrauchbar. Das gilt ganz besonders für die Funkkritik in der *P r e s s e*, die mit wenigen Ausnahmen ohne Sachkenntnis und unsystematisch von obskuren Dilettanten betrieben wurde und wird. Meistens werden von seiten der Journaille Ausreden gebraucht wie der Rundfunk wäre in seiner Struktur noch zu wenig umrissen und fest gefügt oder die Kritik am Rundfunk geschehe immer nur "post festum", wäre daher nur eine Kritik für die Produzierenden, da das Publikum die Resultate nie aus eigener Anschauung kennenlernen könne.<sup>2</sup> Dem ist entgegenzuhalten, daß der österreichische Rundfunk mehrfach *P r e s s e p r e m i e r e n* veranstaltete, das heißt, auf Band aufgenommene Hörspiele wurden einige Tage bevor sie zur Sendung gelangten, im Funkhaus der Presse vorgeführt. Die Zeitungen entsandten meistens die schlechteste Garnitur von Kritikern, so daß diese Experimente wieder eingestellt werden mußten. Trotzdem werden in neuerer Zeit die Pressestimmen zum Programm vom österreichischen Rundfunk gewissenhaft gesammelt, wodurch zwar keineswegs brauchbare Hinweise für die Rundfunkforschung, wohl aber aufschlußreiche Einblicke in die Arbeitsweise der Journaille gewonnen werden, da sich oft Kritiken von Sendungen finden, die gar nicht stattgefunden haben!<sup>3</sup> Findet man jedoch einmal eine Kritik, von der anzunehmen ist, daß sie der Schreiber auch wirklich *n a c h* *d e r* *g e h ö r t e n*

Sendung verfaßt hat, dann handelt es sich meist um eine Inhaltsangabe, an deren Schluß die Namen der ohnehin im Programm angeführten Mitwirkenden stehen. Erst in neuester Zeit sind bei einigen Zeitungen Ansätze zu einer seriösen Rundfunkkritik zu finden; leider handelt es sich hierbei vorzugsweise um Wochenreferate in der Länge eines Feuilletons, so daß die Einzelsendung trotz dem guten Willen des Kritikers aus Platzmangel zu kurz kommt.

Eine weitere Erschwerung der Arbeit ist der Umstand, daß wir es beim Rundfunk mit einer Vielzahl von Inszenierungen mit extrem kurzer Wirkungszeit zu tun haben. Dadurch bleibt die Einzelsendung den Mitwirkenden nicht so im Gedächtnis wie dies bei einer Theaterinszenierung der Fall ist, die durch längere Probenzeit und viele Aufführungen nachhaltigere Eindrücke hinterläßt. So mußte der Verfasser feststellen, daß sich ein Regisseur selbst bei der Durchsicht des Manuskriptes an das von ihm für den Rundfunk inszenierte Stück nicht mehr erinnern konnte. Auch die Textbücher sind nur mit Vorbehalt brauchbar, denn für eine wirklich genaue Analyse einer Inszenierung müßte man das Buch des Regisseurs, des Technikers, des Regieassistenten und des Musikleiters heranziehen. Nun wird jedoch meistens nur jeweils ein Exemplar im Archiv aufbewahrt, so daß sich daher viele interessante Einzelheiten nicht mehr feststellen lassen. Die Manuskripte mancher Autoren aus der Zeit vor 1938 wurden zum Verdruß des Chronisten im Archiv vollkommen ausgerottet. Durch diese Umstände und auch durch die schwere Krankheit Prof. Nüchterns und den damit verbundenen Ausfall der wichtigsten Primärquelle ergaben sich daher bei den Vorarbeiten zu diesem Kapitel große Schwierigkeiten, die nur durch mühevollen Kleinarbeit - zur Ermittlung mancher Details war eine mehrwöchige Arbeit erforderlich - überwunden werden konnten. Es soll nun im folgenden ein guter Überblick über die **Gesamtentwicklung** der Regie vor 1938 gegeben werden.

Bis zum Mai 1925 leitete Nüchtern alle Inszenierungen selbst, da ja die erste Zeit - wie wir schon bei der Besprechung des Spielplanes feststellten - dem Versuch und internen Aufbau diente und geeignete Kräfte erst für die Radiobühne gewonnen werden

mußten. Der erste Gastregisseur war der Burgschauspieler Georg REIMERS - der Vater des bekannten Burgschauspielers Emmerich Reimers und des Funkregisseurs Dr. Fritz Reimers, der am 15. Mai 1925 "Wenn wir altern" von Oskar Blumenthal inszenierte. Von den Kammerspielen holte sich Nüchtern Aurel NOVOTNY, der am 14.6.1925 mit der "Goldnen Eva" von Koppel-Ellfeld debutierte. In den ersten zehn Jahren inszenierte er auf der Wiener Radiobühne einhundertvierunddreißig Stücke, war also nach Nüchtern (372 Inszenierungen) der meistbeschäftigte Regisseur, der sich durch eine gute Hand für das Funkische auszeichnete. Der Volksschauspieler Karl KNEIDINGER kam gleichfalls früh zur Radiobühne: am 9. August 1925 inszenierte er " 's Nullerl" von Karl Morré und erlangte nicht nur als Regisseur ~~von~~ Volksstücken, sondern auch als Mitwirkender Popularität. Nüchtern war bestrebt, auch für das Volksstück die besten Kräfte zu gewinnen: am 14.10.1925 inszenierte Eduard KÖCK von der Exl-Bühne "Stahl und Stein" von Anzengruber. Wie Georg Reimers versuchte sich auch Hugo THIMIG noch im gleichen Jahr als Funkregisseur, u.zw. am 29.11.1925 mit "Klein Dorrit" von Schönthan. Zu einem routinisierten Funkregisseur-namentlich von Volksstücken-entwickelte sich Viktor KUTSCHERA, der am 5.12.1925 "Ein Spiel vom Krampus" von Nüchtern inszeniert hatte. Am 13.12.1925 inszenierte zum erstenmal ein Dichter sein eigenes Werk auf der Wiener Radiobühne, u.zw. Karl SCHÖNHERR seinen "Maitanz".

Das erste Jahr läßt bereits in personeller Hinsicht Tendenzen erkennen, die auch später beibehalten und vielfach ausgebaut wurden. Nüchtern trachtete, prominente Theaterleute zu gewinnen, um gleichsam durch "funkbegeisterte Apostel" in den Reihen der Schauspieler für die Radiobühne zu werben und geeignete Kräfte für eine mikrophongeschulte "Radiogarde" zu erhalten. Viele, die zuerst nur aus persönlicher Freundschaft Nüchtern zuliebe gekommen waren, wurden begeisterte Anhänger des neuen Mediums. Seit Beginn der Radiobühne war Nüchtern auch bestrebt, Autoren als Gastregisseure zu gewinnen. Man erhoffte sich dadurch nicht nur eine authentische Wortinterpretation des zur Aufführung gelangenden Werkes, sondern vor allem neue, funkgerechte Stücke, die aus dem engen Kontakt zwischen Autor und Rundfunkpraxis her-

vorgehen sollten. "Und es kann mit Genugtuung von seiten der Radiobühne konstatiert werden, daß bei fast allen diesen Unterhandlungen das hohe Niveau und der gute Ruf, den sich gerade die Wiener Hörbühne in ernst zu nehmenden Kreisen durch ihr erstes Spieljahr erwarb, betont wurde" stellte Nüchtern 1925 fest.<sup>4</sup> Zu den namhaften Autoren, die trotz anfänglicher Abneigung für die Hörbühne gewonnen wurden, gehört Anton Wildgans. "Interessanterweise mag hier erwähnt werden, daß Anton Wildgans sich der Radioregie und Radiodichtung nicht von einer fruchtlosen ästhetischen Seite genähert hat, sondern daß er für das Problem als hörender Radioamateur gewonnen wurde. Obwohl er selbst anfänglich dem Gedanken einer dramatischen Radiokunst ferner stand, hat ihn eine Krankheit mit dem Radio vertraut gemacht, und begreiflicherweise sind es die dramatischen Aufführungen am Wiener Sender, die den Dramatiker Wildgans lockten. Nach seiner Mitteilung war es besonders die künstlerische Leistung und die von ihm als Dichter begrüßte Ehrlichkeit der Arbeit, die hier am dichterischen Gemeingut geleistet wurde, die ihm den Gedanken einer Mitarbeit an der Radiobühne sympathisch erscheinen ließ.<sup>4</sup> Wildgans war auch während der Proben zu "Armut" anwesend und erklärte sich bereit, "Kain" für den Funk zu bearbeiten. Das Stück wurde am 19.12.1926 unter der Regie <sup>des Autors</sup> gesendet. Aber auch prominente Theaterleute stellten sich bereits 1926/27 dem Rundfunk zur Verfügung: Albert HEINE inszenierte "Iphigenie auf Tauris" (28.3.1926), Hofrat Franz HERTERICH "Fenster" von Galsworthy und Hans MARR Gerhard Hauptmanns "Armen Heinrich" (5.11.1927). - Vor allem aber sind hier zwei Burgschauspieler zu nennen, die sich begeistert dem Rundfunk zur Verfügung stellten: Hermann WAWRA (Anzengruber, "Der Doppelselbstmord", 10.10.26) und Paul PRANGER (L'Aronge, "Dr. Klaus", 2.1.1927). Beide brachten zwei Dinge mit, die sich nicht erlernen lassen und ohne die erfolgreiche Rundfunkarbeit nicht möglich ist: viel Liebe zur Sache und die so wichtige Einfühlungsgabe in die Eigengesetzlichkeit des Rundfunks. Hermann Wawra leitete während der ersten zehn Jahre 105 Inszenierungen, vorzugsweise auf dem Gebiet des Volksstücks, während sich Paul Pranger mehr dem Lustspiel (60 Inszenierungen) widmete. Als Mitwirkende bei unzähligen Aufführungen der Radiobühne wurden sie wahre "Radioliebliche" der Hörer. -

1928 versuchte sich neben verschiedenen Schauspielern wie Ferdinand ONNO, Karl ZESKA, Leopold KRAMER und Dr. Heinz SCHULBAUR auch der aus Deutschland stammende Carl BEHR, den wir von den Hörspielen "Fahrt ins All" und "Zwei Bund Schlüssel" kennen, als Gastregisseur. - 1929 inszenierte Raoul ASLAN Hoffmannsthals "Der Tor und der Tod" und GSOKOR seine berühmte "Ballade von der Stadt"; 1930 sind als Gastregisseure Josef JARNO mit Strindbergs "Ostern" und Curt GOETZ mit seinem "Märchen" zu erwähnen. Nüchtern war in diesen Jahren jedoch auch bestrebt, prominente Regisseure deutscher Sender für eine Gastregie in Wien zu gewinnen: am 26.4.1930 inszenierte Dr. Carl HAGEMANN "Bunbury" von Oscar Wilde, am 5.7.1930 Manfred MARLO vom Südwestdeutschen Rundfunk, Frankfurt/M., "Die andere Seite" von Sheriff, und am 11.6.1931 war zum erstenmal Dr. Franz Josef ENGEL von der Schlesi- sischen Funkstunde Breslau mit "Die Nummer läuft" von Manfred Georg zu Gast, während Artur Georg RICHTER vom Südfunk am 9.9.1932 Reimanns "Magie im Hinterhaus" inszenierte. Am 11.7.31 debütierte Ludwig UNGER, der schon seit 1928 zu den markantesten Mitwirkenden der Radiobühne zählte, mit Lothar Rings "In der Sommerfrische" als Regisseur (11.7.1931). Auch Karl KRAUS ist in der Reihe der Gastregisseure mit Nestroys "Das Notwendige und das Überflüssige" (4.10.1931) vertreten, während der bekannte Funkregisseur Dr. Werner RIEMERSCHMID - damals Sprecher der RAVAG - zum erstenmal am 28.10.1931 eine Inszenierung leitete, (Dunsany "Der goldene Richtspruch"). Der leider bereits Anfang 1934 verstorbene Fritz BINDER, der in der alten RAVAG vor allem auf dem Gebiet der Hörfolge als Regisseur erfolgreich war, leitete am 30.4.1932 zum erstenmal eine Inszenierung. Die bekannten Regisseure Artur DUNIECKI und Otto LÖWE waren am 15.5.1932 (Jo Hanns Rösler, "Falschspieler") bzw. am 30.12.1933 (Wollmann, "Sylvesterspuk im Märchenwalde") auf dem Gebiet der Regie erstmalig tätig. Als Gastregisseure seien noch genannt Viktor LEON mit seinem Stück "Wiener Volkssänger" (20.12.1931); Heinrich SCHNITZLER (Schnitzler, "Der einfache Weg") 15.5.1932 sowie Max BING, der am 3.9.1932 Fred von Hoerschelmans "Urwald" insze- nierte und der deutsche Funkregisseur Dr. Curt ELWENSPOECK (Franz C. Sette, "Berryl stellt die Zahlungen ein") 12.3.1933. -

Der größte Teil aller Inszenierungen wurde von Nüchtern, Aurel

Nowotny, Hermann Wawra und Paul Pranger besorgt, doch zeigt die vorhin angeführte Übersicht, daß Nüchtern stets bestrebt war, neben den bewährten "Hausregisseuren" auch Gastregisseure heranzuziehen, um dadurch neue Impulse für die Radiobühne zu gewinnen. Wie wir bereits bei der Besprechung der Spielplangestaltung feststellen konnten, waren die Gastregien deutscher Regisseure für die Wiener Radiobühne von besonderem Vorteil. Sie brachten vorzugsweise rundfunkeigene Hörspiele aus Deutschland mit, und namentlich aus Breslau, wosich unter der Leitung des ambitionierten Intendanten F.W. Bischoff ein Zentrum des Hörspiels gebildet hatte, kam manch wertvolle Anregung. Freilich hatten deutsche Regisseure in Wien nicht immer Erfolg: Hagemann entfesselte z.B. einen Sturm der Empörung mit einer der damals in Deutschland gebräuchlichen Kurzfassungen (65 Minuten) von "Kabale und Liebe" (23.4.1932). Die gewaltsamen Eingriffe in das Werk, die Streichung des Kammerdieners und der alten Millerin erregten das Mißfallen des an theatertreue Aufführungen gewöhnten Wiener Publikums. Trotzdem ließ sich auch aus den Mißerfolgen lernen, und in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle waren die Gastregien ein für alle Beteiligten wertvoller künstlerischer Ideenaustausch, der erst durch die politische Entwicklung 1933 abgebrochen wurde. Auch Nüchtern war als Gastregisseur bei ausländischen Sendern tätig, u.zw. leitete er bei Radio München 1931 eine Aufführung der "Tragödie des Menschen" von Madach und bei Radio Budapest 1930 den "Verschwender" in ungarischer Sprache. Die Aufführung wurde zweimal von Tonträgern wiederholt; Nüchtern sah darin den "Beweis, daß es im Rundfunk möglich ist, auch auf dem spröderen Gebiet der Sprache .. verbindende Arbeit zwischen den Völkern zu leisten."<sup>5</sup> Zu den Gastregien von Autoren ist noch zu sagen, daß diese in der Regel nur der Öffentlichkeit gegenüber als Regisseure genannt wurden; ihre Funktion bei der Inszenierung war mehr eine beratende in Dingen der Wortinterpretation, während die Schauspielerführung einem erfahrenen Funkregisseur anvertraut war. An dieser Stelle sei auch erwähnt, daß Nüchtern vor 1938 in vielen Fällen selbst Regie führte, jedoch im Programm als Regisseur einen seiner engeren Mitarbeiter nennen ließ, was als besondere Auszeichnung galt. Nüchtern wollte dadurch ein allzu häufiges Aufscheinen seines Namens im Programm vermeiden.

Wir kommen nun zur Besprechung der **a l l g e m e i n e n**  
**R e g i e p r a x i s.**

Zu Beginn jedes Monats wurde eine sogenannte **R e g i e -**  
**k o n f e r e n z** abgehalten, in deren Verlauf die zur Auffüh-  
 rung gelangenden Stücke bestimmt wurden. Obwohl im allgemeinen  
 Nüchtern allein den Spielplan gestaltete, hatten hier auch die  
 zum engeren Mitarbeiterkreis zählenden Regisseure Gelegenheit,  
 Vorschläge zur Diskussion zu stellen. Nüchtern gestaltete den  
 Spielplan keineswegs autoritär, er zeigte sich Anregungen gegen-  
 über sehr aufgeschlossen und hatte Mut zum Experiment. Die Zu-  
 sammenarbeit zwischen ihm und den Regisseuren hatte gleichsam  
 den Charakter eines friedlichen Wettstreites. Nüchtern gab seine  
 Wünsche bekannt (Lustspiel des Monats, Volksstück, Hörspiel,  
 etc) und nun war es Aufgabe der Regisseure, geeignete Vorschläge  
 zu unterbreiten. Regisseure, die über eine besondere Belesenheit  
 und ein Gefühl für funkgeeignete Stücke verfügten, hatten mit  
 ihren Vorschlägen natürlich öfter Erfolg und wurden mit der  
 Regiearbeit betraut. Auf diese Weise wurden die Regisseure von  
 Nüchtern zu eifrigen Lektoren erzogen; sie waren auch nicht fix  
 angestellt. Das Honorar für eine Regie bewegte sich zwischen  
 S 160,- bis 200,-; das gleiche wurde in der Regel für eine Haupt-  
 rolle gezahlt. Das Honorarminimum lag bei S 50 bis S 60,-.<sup>6</sup> Ein  
 schwieriges Problem bildete stets die **B e s e t z u n g**. Nüchtern  
 war stets bestrebt, für die Radiobühne die besten Kräfte von  
 allen Theatern Wiens zu gewinnen, doch ergaben sich wegen der  
 Abendverpflichtung der Schauspieler Schwierigkeiten. So heißt  
 es z.B. im literarischen Bericht vom 6. September 1929: "An  
 Prominentengastspielen wurden bereits im Vorjahr Verhandlungen  
 mit Waldau und Edthofer getätigt; es hängt da nur viel von den  
 gleichzeitigen Engagements der Theaterkünstler ab, die oft fort-  
 laufend Abend für Abend verpflichtet sind und sich daher für  
 Radio Wien nur schwer freimachen können." Auch im literarischen  
 Bericht vom 10.12.1931 wurden Besetzungsschwierigkeiten erwähnt,  
 die mit der en suite-Aufführung des "Großen Welttheaters" im  
 Burgtheater zusammenhingen. Es war in diesen Jahren keine Sel-  
 tenheit, daß Schauspieler im Kostüm von der Bühne in die Johannes-  
 gasse fahren, dort ihre Hörspielrolle sprachen und dann rasch  
 ins Theater zurückkehrten, um dort ihr Spiel fortzusetzen. Es

war daher ein genauer Zeitplan erforderlich, um die Theater- und Rundfunkverpflichtungen der Schauspieler zu koordinieren. Als einmal Werner Kraus bei einer Burgtheateraufführung sich ungeahnt schnell seiner Aufgabe entledigte, mußten seine Partner telephonisch ins Burgtheater beordert werden, so daß sich der Regisseur der Radiobühne während der Sendung seiner wichtigsten Darsteller beraubt sah. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als mit verstellter Stimme die Rollen selbst zu sprechen. Um solche Zwischenfälle zu vermeiden, war daher bei größeren Inszenierungen eine dreifache Besetzung üblich. -

Neben den eben erwähnten Schwierigkeiten traten bei dem Bemühen, geeignete Kräfte für den Rundfunk zu gewinnen, auch solche auf, die ihre Ursache in der Unsicherheit und dem Mißtrauen vieler Bühnenkünstler dem neuen Medium gegenüber hatten: "Die Mikrofonfurcht war die Kinderkrankheit des Rundfunksprechers und des Rundfunkdarstellers", stellte Friedrich Porges fest.<sup>7</sup> "Es bestand anfangs wenig Relation zwischen dem Stimmauffänger und dem seine Stimme dem Mikrophon Überantwortenden. Wie einen Fremdkörper empfand man den weißen Würfel, der einem im runden, schmalen Metallrahmen vor der Nase hing. Es brauchte lange Zeit .. bis es soweit kam, daß die Gewohntheit das Vorhandensein eines Mittlers zwischen Sprecher und Verstärker, bzw. Aufnahmeapparat vergessen machte". Doch bald lernten die feinsinnigen, subtilen Charaktere, Menschen, die sich trotz ihren Erfolgen beim Theater der vielen Unzulänglichkeiten der Bühne bewusst waren, die Vorzüge des Funks kennen und lieben. Das ist z.B. einer Äußerung von Burgschauspielerin Maria Mayen<sup>7</sup> zu entnehmen: "Als ich meine erste Rolle, die Amalia in den 'Räubern' im Radio spielte, war meine Aufregung größer als je auf der Bühne. Hat man doch das Gefühl, daß jedes falsche Wort, jeder unrichtige Laut einen unwiderruflich draußen in der Welt brandmarkt. Aber je öfter man spielt, desto vertrauter wird man mit dem kleinen Ungetüm Mikrophon, das anfangs wie ein lauerndes Auge erscheint, das nur auf etwaige Fehler wartet. Schließlich aber lebt man nur mehr in seiner Rolle. Und das ist der ungeheure Vorteil des Radios der Bühne gegenüber, daß man eben ganz seiner Rolle angehören kann. Es lenkt kein Rampenlicht, kein Husten der Zuschauer, kein Lärmen hinter der Szene ab. Vielleicht

entstehen dadurch auch jene in sich abgeschlossenen Leistungen, die den Zuhörer zum Miterleben zwingen." Und Elisabeth Ortner-Kallina bestätigt dies aus ihrer Erfahrung: "Es ist ein seltsames Gefühl, allein, im Raum des Studios in der RAVAG, vor dem Mikrofon zu sitzen und alle die ungezählten Gesichter der Zuhörenden im Geiste vor sich zu sehen. Die tiefe Stille des Raumes läßt bald den Kontakt mit dem Unsichtbaren schaffen. Es ist dann wie die Stille im Gebirge, wenn man mutterseelenallein über einsame Halden und Waldhänge streift. Durch nichts gestört, ist man gesammelt und vorbereitet und empfindet und erlebt die künstlerische Aufgabe. Und das Schöne ist das Gefühl - über Weiten hinweg - mit einer ganzen Welt unsichtbarer Zuhörer verbunden sein.<sup>zu</sup>" Und Else Wohlgemuth meint: "Ich liebe den Rundfunk: er gibt dem Künstler die Möglichkeit, seinen Hörerkreis ungeahnt zu vervielfachen. Der Gedanke, so viele Tausende mit seinen Worten erfassen zu können, Ungezählten aus fern und nah etwas zu geben, all den vielen Einsamen, Armen, Unglücklichen ein wenig Freude und Trost bringen zu können, ist erhebend und beglückend. "Für Ewald Balsler bietet das Mikrofon "eine Schönheit, die dem Sprecher auf der Bühne versagt ist: wenn er dicht vor dem viereckigen Marmorblock steht, welcher der Mittler zwischen ihm und Hunderttausenden ist, der jeden Laut aufnimmt und weitergibt, der sein einziges sichtbares Publikum ist, dann kann er so leise sprechen wie er will, jeder Hauch, jeder Atemzug, das zarteste Wort schwingt auf geheimnisvolle, unsichtbare Art durch den Äther, hin zum Hörer. Einem Hauch, einem Seufzer innewohnt oft eine Kraft oder eine Dramatik, die auf der Bühne kaum vermittelt werden kann, und wenn, dann mit ungleich derberen Mitteln." Diese suggestive Gewalt des Wortes, die Magie des Rundfunks muß sich jeder Künstler erst erringen. So berichtet Arthur Duniecki: "Die Magie des Rundfunks kam mir nie unheimlicher zum Bewußtsein als damals, als ich "Probe sprach". Die völlige Ahnungslosigkeit, was denn eigentlich mit der eigenen Stimme, mit der in den Worten zum Ausdruck gebrachten Empfindung geschieht, bis sie der Hörer empfängt, die Unmöglichkeit, die eigene Stimme abzuhorchen und eventuell zu 'korrigieren', nehmen dem Sprecher jede Urteilskraft über die eigene Leistung, und vertrauensvoll muß er die Entscheidung über seine Eignung den Prüfenden über-

antworten. Für einen erfahrenen Schauspieler ein unheimliches Gefühl restloser künstlerischer Entwaffnung." Für den erfahrenen Schauspieler ist die Rundfunkarbeit jedoch keineswegs "künstlerische Entwaffnung", sondern Verwesentlichung seiner Ausdrucksmittel wie Alfred Neugebauer bestätigt: "Lehrreich ist für uns diese Form künstlerischer Arbeit, weil sie das Gehör für den lebendigen Ton überaus schärft und uns zwingt, Sprache und Stimme aufs höchste zu kultivieren. Beglückend ist sie, weil sie uns Aufgaben schenkt, auf die wir im augenblicklichen Theaterbetrieb, der aus geschäftlichen Gründen vielfach auf Aktualität eingestellt ist, schmerzlichst verzichten müssen." Für Paul Pranger schließlich bedeutete die Rundfunkarbeit "Befreiung von allem nur 'Schau'spielerischen, ungestörte Konzentration auf das rein Geistige, Arbeiten mit den schönsten und saubersten Mitteln: Wort und Ton. Das Radio hat auch den Kunstgenuß verfeinert. Es verwandelte mit einem Schlage die kompakte Masse des Publikums in eine große Zahl Einzelner, von denen jeder - wie jener kunstsinnige Bayernkönig - gewissermaßen allein in seinem Theater sitzt und nur sich ganz persönlich etwas vorspielen läßt .. Darum wende ich mich, wenn ich vor dem Mikrophon stehe, in Gedanken nie an irgendein Publikum, sondern ich habe das Gefühl, einem guten Freunde (oder einer lieben Freundin) eine nette Geschichte zu erzählen oder ihn die Feinheiten eines hübschen Gedichtes mitgenießen zu lassen .. Was endlich den berühmten "Kontakt" betrifft, den es im Radio angeblich nicht gibt, so ist auch das nicht so schlimm. Daß uns kein Aplaus, kein lautes Lachen zu Übertreibungen verleiten kann, ist doch nur ein Vorteil! Und das Echo, das jede gute Rundfunkdarbietung in der Hörerschaft weckt, ist so stark, daß man dann sehr bald - mit einiger Fantasie und Selbstkritik - schon allein dahinterkommt, ob etwas gelungen ist oder nicht .. Heinrich Laube hat einmal geschrieben: 'Das einfache Wort, das intime Schauspiel, die keusche Klassizität, welche jedem sinnigen Menschen verständlich - sie sind die Grundelemente des Burgtheaters.' Ich glaube, sie sind auch die Grundlagen aller gesunden Radiokunst." -

Was die **B e s e t z u n g s p r a x i s** anlangt, so wurden in dieser Hinsicht im allgemeinen zwei Wege beschritten: die Heranziehung von Menschen, die stimmlich und künstlerisch etwas

zu sagen hätten und die sogenannte "Namensbesetzung" mit Künstlern, die der Hörer von der Bühne her kannte und deren Popularität bereits einen bestimmten Interessentenkreis garantierte. Die Namensbesetzung wurde besonders bei der Sendereihe "Klassiker im Rundfunk" angewandt; in allen Fällen war und ist jedoch die Forderung nach einer gut abgestimmten "Stimmpalette" am wichtigsten, um die Differenzierung der dargestellten Rollen zu gewährleisten.

In diesem Zusammenhang sei auch auf den Begriff der "Mikrophonstimme" näher eingegangen. Man versteht darunter eine Stimme, deren Klangcharakter den Eigenschaften der Übertragungsapparatur weitgehend entgegenkommt. Erfahrungsgemäß werden im Rundfunk "kleine", kultivierte und dunkle Stimmen (z.B. die Sprecher Othmar Biegler und Elisabeth Kloiber oder der Schauspieler Ernst Meister) angenehm empfunden, während harte und helle Stimmen oft unvorteilhaft wirken. Dies hängt einerseits mit der Frequenzkurve des menschlichen Gehörs zusammen, das Frequenzen um etwa 1000 Hz besonders laut empfindet, während tiefe und hohe Frequenzen weniger laut wahrgenommen werden, andererseits mit der Frequenzkurve der Lautsprecher, die ja bekanntlich das schwächste Glied der gesamten Übertragungskette darstellen. - Das Leise, Verinnerlichte, die Individualität wurden durch das Mikrofon neu entdeckt: "Mikrophonstimme" - das ist ein Begriff. Eines Sprechers oder Sängers Organ kann im Konzertsaal oder auf der Bühne noch so prachtvoll zur Geltung kommen, vom Mikrofon her verbreitet klingt seine Stimme nicht recht, ist sie matt und glanzlos. Dagegen kann eine nicht umfangreiche, zarte, ja sogar mit einem leichten Schleier umförmte Stimme, die für weiten Raum nicht ausreicht, vom Mikrofon her ausgestrahlt, prächtig wirken,"<sup>7</sup> denken wir beispielsweise an Josef Schmidt. - Heute ist der Begriff der Mikrophonstimme im Sinne akustischer Schönheit für das Hörspiel von geringer Bedeutung; die moderne Besetzungspraxis sucht auch die spröden, rauhen Stimmen heranzuziehen, um differenzierte Wirkungen zu erreichen. -

Der Gewinnung rundfunkgeeigneter Kräfte aus den Reihen der jungen Schauspieler wurde besondere Aufmerksamkeit ge-

schenkt. Bereits 1926 wurde zunächst am Wiener Konservatorium, dann am Schauspiel- und Regieseminar Schönbrunn ein Kurs für Rundfunksprechen unter der Leitung Prof. Nüchterns eingeführt<sup>9</sup>, und auch im Rahmen von Sendereihen wie "Das Experiment", "Junge Truppe" usw. wurden junge Kräfte zur Mitwirkung herangezogen. Die Arbeit mit der Mehrzahl dieser jungen "Talente" war kein reines Vergnügen für die Regisseure, da die meisten Debutanten wenig Voraussetzungen für die Rundfunkarbeit mitbrachten und das Jungsein an sich damals noch nicht als Verdienst gewertet wurde. Junge, funkgeeignete Kräfte waren damals beinahe genau so selten wie brauchbare Hörspielfdichter, und es war "auch hier der Wille des Suchens größer als die Tatsache wirklichen Vorhandenseins."<sup>10</sup>

Ab 1931 war bei den Besetzungen auch das Problem der **e n - g a g e m e n t l o s e n S c h a u s p i e l e r** immer mehr zu berücksichtigen. Vom 1. Jänner bis zum 1. Oktober 1931 wurden 494 an Bühnen engagierte und 881 Schauspieler ohne Engagement beschäftigt; das Operettenensemble der RAVAG bestand fast ausschließlich aus Kräften, die ohne festes Engagement waren, da dadurch die Schwierigkeiten, die sich aus den abendlichen Theaterverpflichtungen ergaben, wegfielen. 1932 entfielen von 1900 Schauspielerengagements 1500 auf arbeitslose Schauspieler. Für den Rundfunk ergab sich aus dieser sozialen Aufgabe der Vorteil eines größeren Kräfte-reservoirs und der Nachteil, daß es sich meist um Schauspieler handelte, die den Anforderungen des Rundfunks nur bedingt entsprachen. -

Im allgemeinen wurden für eine Aufführung der Radiobühne vier **P r o b e n** abgehalten, bei größeren Unternehmungen waren etwa 8 Proben erforderlich. Zuerst fand die übliche Leseprobe statt, die in den ersten Jahren auch "Einstreichprobe" genannt wurde, da hier der Text nicht nur gelesen, sondern "radiomäßig eingerichtet" wurde. Später wurde die Leseprobe nach dem vom Regisseur bereits eingerichteten Text abgehalten. Es folgten die Studioproben und schließlich die Generalprobe, die meistens am Tag der Aufführung vormittag stattfand. Eine Probe dauerte etwa 3-4 Stunden, wobei zu erwähnen ist, daß bei größeren Aufführungen (z.B. "Aequinoctium", "Ragusianische Trilogie") auch Nachtproben

üblich waren, da die Schauspieler abends im Theater und dann vormittag bei den Theaterproben anwesend sein mußten.

Eine im Vergleich zur modernen Regiepraxis bedeutende Rolle spielten die akustischen Hilfsmittel. Bereits in der ersten Zeit wurde die vom Theater her bekannte Windmaschine zur Förderung der Illusion angewendet. Das Windgeräusch entsteht dadurch, daß eine Walze aus Holzstäben, über die ein Stück Leinwand gespannt ist, in Rotation versetzt wird. Durch die Reibung zwischen den rotierenden Stäben und dem darübergespannten Stoff entsteht bei geschickter Handhabung ein Geräusch, das dem des Windes sehr ähnlich ist. Die erste Anwendung dieses Hilfsmittels dürfte bei der Aufführung von Hoffmannsthal's "Der Tor und der Tod" vom 2. Februar 1925 unter der Regie Nüchterns stattgefunden haben, wo ein vom Text her optischer Vorgang auf eine für die damalige Zeit charakteristische Weise in akustische Illusion umgesetzt wurde. Es heißt an dieser Stelle: "Und Unbehagen kam an Schmerzes statt. (Aufschreckend) Es dunkelt schon. Ich fall in Grübeleien." Zwischen den Worten "statt" und "Es" war ein kurzer Windstoß eingesetzt, wodurch die vom Dichter beabsichtigte Wirkung auch auf der Hörbühne erreicht wurde.<sup>11</sup> Auch das Geräusch des Regens wurde durch eine eigene Maschine im Studio erzeugt. Sie bestand aus einer großen Gittertrommel, die Erbsen oder kleine Kiesel enthielt und bei Bewegung das Surrogatgeräusch des Regens lieferte. Für das Meeressrauschen wurde ein Wasserschaff vor das Mikrophon gestellt; das Geräusch der Brandung wurde dadurch erzielt, daß ein Tuch in regelmäßigen Bewegungen durch das Wasser im Bottich gezogen wurde. Pferdegetrappel wurde ebenfalls im Studio erzeugt, u.zw. durch die bekannten Holzklappern, die heute noch angewendet werden. Anfang Februar 1934 war Graf Gaetano CUTELLI, ein Geräuschfachmann aus Hollywood, bei der RAVAG zu Gast und verfertigte für die Hörbühne zahlreiche Geräuschmaschinen, die 1945 durch einen Volltreffer in die Hörspielstudios des Reichssenders Wien zerstört wurden.

Neben den im Studio erzeugten Surrogatgeräuschen wurden auch Originalgeräusche von außen übertragen, so z.B. das Wasserrauschen von der Donau wie wir es an anderer Stelle bereits ausführlich

beschrieben haben.

Für Geräuschzwecke wurde auch die Schallplatte in den Dreißigerjahren immer mehr herangezogen. Glockengeläute, Vogelgezwitscher, Fahrzeuge, Tierstimmen wurden von Schallplatten zugespielt. Der Schallplattenabspieltisch befand sich damals bekanntlich nicht im Abhörraum, sondern im Studio und wurde vom Regieassistenten bedient. Es erforderte damals viel Geschick, die mit Fettkreide bezeichneten Stellen der Schallplatte richtig einzublenden, so daß sich auch auf diesem Gebiet eigene Abspielspezialisten qualifizierten.

Für die musikalische Untermalung wurde schon damals vorzugsweise Originalmusik, d.h. speziell für die betreffende Inszenierung komponierte Musik verwendet. Die Musiker befanden sich meist im großen Vorraum,<sup>12</sup> wo sie - wie es heute beim Theater üblich ist - jeweils auf ein Lichtzeichen zu spielen begannen. Musik von Schallplatten wurde meist nur für Unterhaltungsstücke herangezogen, etwa um die Atmosphäre eines Konzertkaffees wiederzugeben, u.a.m. - Musikalische Effekte wurden nicht nur als illusionsförderndes Element und als dramaturgisches Hilfsmittel (Musikbrücke) zur Trennung von "Schau"plätzen und Zeitabschnitten verwendet, sondern auch zur Darstellung des Irrealen. - Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang das Hörspiel "Waldemar Urak sucht seine Frau" von Norbert Schiller, das wir schon an anderer Stelle erwähnten. Ludwig Unger setzte hier die Musik als ein dem Wort adäquates Wirkungsmittel ein und nahm damit eine Technik vorweg, die heute im modernen Hörspiel angewandt wird, denken wir z.B. an die Inszenierung von Alfred Andersch's "Fahrerflucht" durch Herbert Spalke. Es heißt dort: "(Tankwart): Ich stand auf dem Beton vor der Tankstelle, sechs Uhr morgens, es war schon heiß, Juli, die weiße Stuttgarter Hitzebrühe kroch an mir hoch, ich sah die faden Hügel voller Grünzeug in der Ferne, und auf einmal wußte ich, warum mir das zugestoßen war. Ich brauchte mich ja nur zu erinnern." Hier setzt eine Jazzcombo ein, die nach wenigen Sekunden zurückgenommen wird und den background für die Sprechergruppe bildet: "(Sprechergruppe): Autostrada Genua-Rom - genannt Via Aurelia - bei Abzweigung Piombino. Fade Hügel, mit Grünzeug beworfen, - Juli -

76

Grünzeug - sommerlich - fünf Uhr morgens - schon heiß - Piombino heiß - weißes toskanisches Sonnenfeuer - Gehöft in fadem Grün - zeug - schon zerstört - also kein Ziel mehr -" u.s.w. - In Norbert Schillers Hörspiel kam es darauf an, das Bedrohliche, die feindselige Umwelt Uraks akustisch zu veranschaulichen: "(Drei verschiedene Stimmen): Straße ! Straße! Straße!" Hier setzen als "Straßenmotiv" stilisierte Rhythmen ein. (Trommel, Banjo und Tschinelle, die den background für die Stimmen der Straße liefern: "Extraausgabe! - Extraausgabe! - Extraausgabe! - Abendblatt! - Sportbericht! - Die Börse! - Die Großstadt! - Das Leben! - Die Welt! - " Auch das Warenhaus wird nur sehr sparsam durch naturalistische Effekte angedeutet und ebenfalls durch ein eigenes Motiv charakterisiert, das auf musikalischem Wege das Stimmengewirr im Warenhaus symbolisiert. - Diese Tendenz zur "V e r f r e m d u n g" d e s G e r ä u s c h e s finden wir bereits bei Kessers "Straßenmann". Der Autor empfiehlt im Vorwort zu diesem Hörspiel "stilisierte Nachahmungen der natürlichen Klänge" und lehnt Aufnahmen naturalistischer Geräusche für sein Hörspiel ab. Für die Szene beispielsweise, in der mit den Worten "in jedem Schädel ist eingebrochen" das an Straßenmann begangene Unrecht symbolische Bedeutung für die Gemeinschaft bekommt, wünscht sich der Autor einen "starken, sehr langsam verzitternden Gongschlag. Kesser begründet seine Abneigung gegen das naturalistische Geräusch mit den "falschen Hör-Resultaten von den echten Geräusch-Aufnahmen in den Tobis-Filmen." Die Erkenntnis der technischen Unzulänglichkeit der damaligen elektroakustischen Einrichtungen führte in diesem Fall zu einer Lösung, die als durchaus modern anzusehen ist. Geräusche, die zu Handlungsteilen gehören, die sich in der Fantasie abspielen, werden heute durchwegs durch musikalische, "verfremdete", nicht-realistische Effekte symbolisiert. Ein typisches Beispiel hierfür ist Franz Hiesels Hörspiel "L'onore", das am 8.12.1958 unter der Regie von Julius Filip gesendet wurde. L'onore ist die ideale Frau, die nur in der Fantasie von Karl existiert. Auf dem Weg zum Arbeitsplatz **be**schließt er, einen Tag mit ihr zu verleben. Alles, was sich nun in der Fantasie des Hauptdarstellers abspielt, - also die Traumwelt - und der Weg von und zur Arbeit, die Familie - also die Realität - ist Inhalt des Hörspiels. Es war nun Aufgabe der Regie, die beiden Ebenen Realität und Fantasie sinnfällig

zu trennen. Dies geschah vorzugsweise durch die Differenzierung des Geräuschhintergrundes auf dem Weg zum Arbeitsplatz: während sich Karl mit einem Kollegen unterhält, ist der Straßenlärm naturalistisch und begleitet das Gespräch ständig. Wenn das Fantasierlebnis mit L'onore beginnt, wird das Straßengeräusch hingegen durch stilisierte Autohupen angedeutet. Der Dialog ist hier auch vorzugsweise auf akustisch neutralem Hintergrund ohne Geräusch zu hören; das Geräusch tritt nur dort und selbstverständlich in stilisierter Form in Erscheinung, wo dies nicht zu umgehen ist.

Die Ansätze für diese Handhabung des Geräusches und der Musik als dramaturgische Wirkungsmittel sind zweifellos bereits im frühen Hörspiel vorhanden, doch muß mit Nachdruck festgehalten werden, daß es sich hierbei um Einzelercheinungen handelt; das Geräusch mit Symbolfunktion, wie wir es z.B. bei der Besprechung vom Brockmeiers "Unrecht in Kalifornien" erwähnten, sowie das "verfremdete" Geräusch sind für das moderne Hörspiel charakteristisch. Die Nüchternsche Schule vor 1938 handhabte Musik und Geräusch "geradlinig", das heißt, sie setzte diese Wirkungsmittel wohl zur Unterstützung des Wortes in subtiler Weise ein, suchte jedoch nicht, diese Mittel mit dem Ziel einer funkischen Wirkungssteigerung selbständig einzusetzen oder sie aus den konventionellen Formen einer auf den Funk übertragenen Bühnenmusik zu lösen.

Was das Spiel vor dem Mikrophon anlangt, so haben wir bereits eingangs die psychologischen Wirkungen dieses technischen Gerätes auf die Schauspieler eingehend behandelt und wenden uns daher nun der Betrachtung der allgemeinen Praxis dieser Jahre zu.

Das Reisz-Mikrophon, das bekanntlich in den ersten Jahren verwendet wurde, kam durch seine technischen Eigenschaften der Theatergebundenheit der Schauspieler sehr entgegen: da ein Abstand von mehreren Metern einzuhalten war, hatten die Schauspieler mehr Bewegungsfreiheit; außerdem waren die Reisz-Mikrophone schreieunempfindlicher, so daß auch dadurch das "Theaterspielen" vor dem Mikrophon nicht so unangenehm auffiel.<sup>13</sup> Es gab jedoch damals schon Schauspieler, die durch "intime" Mikrophonbehand-

lung große Wirkungen erzielten, so z.B. die Darstellerin Wiener und bäuerlicher Typen Gisa Wurm oder Arnold Korff, der im Rundfunk fast nur Rollen spielte, die er auswendig konnte. Tyrolt beispielsweise saß in einem Lehnstuhl vor dem Mikrofon, gestikuliert mit dem Textbuch und sprach seine Rolle auswendig, wobei er die Gebärde ins Wort umsetzte. Hermann Wawra zum Beispiel vertrat stets den Standpunkt, daß auch im Rundfunk der Schauspieler seine Rolle auswendig sprechen sollte, um eine Intensivierung des Spieles vor dem Mikrofon zu erreichen, eine Forderung, die auch von dem bekannten Hörspieltheoretiker E. Kurt Fischer<sup>14</sup> erhoben wird, deren Realisierung jedoch am finanziellen Moment immer scheitern wird. -

Die Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Techniker war damals bei weitem nicht so harmonisch wie heute. Die Kluft zwischen Technik und Kunst war groß, da das gegenseitige Verständnis erst ein Ergebnis langjähriger praktischer Erfahrung ist. Die Debatten zwischen Regisseur und Techniker hatten nicht so wie heute die optimale funkische Gesamtwirkung zum Gegenstand, sondern erschöpften sich in Meinungsverschiedenheiten über die Dynamikbegrenzung. Diese auch bei den modernsten elektroakustischen Anlagen nicht zu umgehende Maßnahme löste damals heftigen Unwillen namentlich bei jenen Mitwirkenden aus, die auch auf der Bühne mehr durch Lautstärke als durch überzeugende, subtile und gehaltvolle Wortgestaltung auffielen. Der "Kammerspielton", der dem Wesen des Rundfunks adäquate Spielstil, hat also eigentlich technische Ursachen: die Begrenzung der äußeren Mittel zwang die Rundfunkschaffenden zu einer Intensivierung und Verwesentlichung ihrer Gestaltungskraft. Schlecht durchdachte Textstellen, nicht oder falsch verstandene Aussagegehalte, Mängel der Sprachkultur können auf der Bühne durch das sichtbare Spiel, durch das Kostüm verwischt werden. "Vor dem Mikrofon heißt es Farbe bekennen: Wieviel Herz hast Du, wieviel Verstand, wieviel Seele. Der kleinste Mangel wächst ins Riesengroße .."<sup>15</sup> - Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß all diese ästhetischen Forderungen, die heute zur täglichen Praxis des Funkschaffenden gehören, erst nach der Überwindung der funkfremden Theaterusancen verwirklicht werden konnten. Die ersten Aufführungen hatten etwa den Charakter heutiger Leseproben: der meistens vollständige, dra-

79

maturgisch unzulänglich oder gar nicht bearbeitete Text wurde mit verteilten Rollen verlesen, wobei man sich keineswegs scheute, auch die Regiebemerkungen in die Verlesung einzubeziehen. Während diese ersten Aufführungen teilweise noch ohne jede akustische Regie abliefen, wurde sehr bald die Umsetzung optischer Vorgänge ins Akustische eifrig betrieben: alles mußte rascheln und knistern; knarrende Schritte und quietschende Türen (auch in feudalen Räumlichkeiten) waren bei Auftritten und Abgängen unvermeidlich, wie wir ja auch bei der Besprechung des frühen Hörspiels mehrfach feststellen konnten.<sup>16</sup> Allmählich wurde die ermüdende Länge der Aufführungen (bis zu drei Stunden) auf ein der akustischen Aufnahmefähigkeit des Durchschnittshörers entsprechendes Maß herabgesetzt und auch der funkischen Eignung der Stücke eine größere Beachtung geschenkt. So heißt es im Sitzungsbericht des Beirates vom 15.3.1928: "Es wurde darauf hingewiesen, daß häufig Stücke zur Aufführung gelangten, die sich für die Radioübertragung nicht besonders eignen. Es sollen solche Stücke bevorzugt werden, bei denen der Dialog im Vordergrund steht und nicht zu viele Personen gleichzeitig auf der Szene verwendet werden, um das Verständnis des Stückes zu erleichtern."<sup>17</sup> Von diesem Zeitpunkt an (1928) kamen die Gesetze der Funkregie immer mehr zum Durchbruch, wobei der gute Kontakt mit der damals äußerst schreibfreudigen Hörerschaft sehr von Vorteil war. -

Zum Abschluß wollen wir die Grundsätze Nüchterns als Funkregisseur einer zusammenfassenden Betrachtung unterziehen.

In der "Zusammenkettung von ziselierem Wort und phantastischer Untermalung der akustisch-musikalischen Kulisse"<sup>18</sup> sah Nüchtern "die Grundwurzeln der Radioregie, der Möglichkeit, als Regisseur nicht nur das Ohr und das Gehirn des unsichtbaren und darum dreifach kritischen Hörers zu fassen, sondern auch die Seele des Hörers zu fangen .. Wer mit seinem Handwerkzeug von Behandlung des Wortes und akustischer Kulisse nicht auch im Radio ein Rattenfänger der Seele ist, der soll eigentlich von diesem Metier .. lieber die Hände lassen."<sup>18</sup> Die wichtigsten künstlerischen Wirkungsmittel der Radiobühne waren für Nüchtern Wort, Stimmung

und Illusion, wobei für ihn das Wort Inhalt, Maske, Rolle und Mensch bedeutete. - Auch der Begriff der "akustischen Kulisse" wurde von Nüchtern geprägt. Er verstand darunter "Geräusch, Musik oder unirdische Mischung von beiden."<sup>18</sup> Zweck der akustischen Kulisse war, die "Phantasie des Hörers in ihren Bannkreis zu ziehen."<sup>18</sup> - Der Beseelung, dem Dichterischen auf dem Weg der Hörbühne neue Gebiete zu erschließen, war stets das oberste Ziel Nüchterns, das er nicht nur in der Spielplangestaltung, sondern auch in seinen Inszenierungen zu verwirklichen trachtete. Die akustischen Spielereien des frühen Hörspiels machte Nüchtern nur insofern mit, als sie Experimente der Regie darstellten, aus denen sich eventuell brauchbare Ergebnisse für die Inszenierung jener Werke gewinnen ließen, deren wirksame Verbreitung Nüchtern am Herzen lag. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Stellungnahme Nüchterns zur Überblendungstechnik<sup>18</sup>: "Der Film hatte ein längst erprobtes Mittel zur Verfügung gestellt, man blendete eine Szene in die andere über. Trauernde Frau am Molo wird zum entgleitenden Schiff, Verlassener in der Wüste blendet über in das Heranziehen der Retter. Und so blendete man .. Geräusch 1 in Musik 2 und Musik 2 in Geräusch 3 über und glaubte, man hätte es wunderweit gebracht. Es war gewiß ein Weg zur Routine und zu einem Sport in raschem Szenenwechsel, der oft ganz amüsant wirken konnte, aber der Kunstform eines Hörspiels oder einer Hörbühne blieb dadurch kein entscheidender Dienst erwiesen. Vor allem mußte diese Überblendtechnik früher oder später, und zwar bald trotz ihrer Vielfarbigkeit zur eintönigen Wander- und Kulissenschablone werden, wenn es nicht möglich war, Äußerlichkeit der Kulisse und des Regiehandwerks innerlich mit lebendigem Wort, dramatischem Geschehen und geistigem Ausdruck zu erfüllen."<sup>18</sup> Die Technik der Überblendung übernahm Nüchtern von den - inhaltlich ihm nicht genehmen - Hörspielen und schätzte an ihr vor allem ".. die Tatsache, daß man vollkommen über Zeit und Raum hinweg ein großes künstlerisches Thema erfassen konnte und eine Einheit entstand, die nur vom Gedanken und der Idee des dichterischen Vorwurfs auszugehen brauchte."<sup>19</sup> Dieses Ausgehen vom Dichterischen kennzeichnet ganz besonders die Einstellung Nüchterns zum Thema "Klassiker im Rundfunk". Nüchtern war stets bestrebt, auch im Rundfunk "Burgtheateraufführungen" zu bringen, wobei das Vorbild "Theater"

nicht immer zu günstigen Ergebnissen führte. Sein Grundsatz "Keine ehrfurchtslosen Komprimierungen und Zusammenraffungen wie seinerzeit und anderswo"<sup>20</sup> ist typisch für jene konservative Richtung, die den Klassiker - nicht immer zu seinem Vorteil - über das Medium stellt. Während moderne Regisseure auch bei den dem Funk inadäquaten Klassikern durch subtile Bearbeitung zur Erreichung der optimalen funktischen Wirkung berechnete Eingriffe in das Werk vornehmen, hielt Nüchtern bis zuletzt an seinem Wort-Kult fest, wobei er jedoch stets um "eine wirkliche Umsetzung ins Akustische, und, was noch wichtiger ist, ins Geistige des aufzuführenden Werkes"<sup>20</sup> bemüht war. Der wesentlichste Unterschied zwischen der konservativen und der modernen Klassikerbearbeitung besteht jedoch darin, daß es den einen um das **W o r t**, den anderen aber um die **A u s s a g e** geht.

Für Nüchtern war jedoch vor allem die "Durchseelung des Wortes, die Herausarbeitung sprachlichen Vordergrundes"<sup>21</sup>, der subtile Einsatz von Musik und Geräusch im Dienst des Wortes wichtig. Nüchtern wußte um die Wirkung des Wortes im Rundfunk; er sah daher die vornehmste Aufgabe der Hörbühne in der Übermittlung positiver Inhalte und Gedankengänge, die auf diesem Weg den Einzelnen in der Masse erreichen sollte: "Es hat Menschen gegeben, die den Traum hatten, ein großes Werk der Dichtung und der Tonkunst allein für sich, nur für den einen gespielt, in sonst leerem Hause in freudigster Einsamkeit zu erleben. Dieser Königstraum der Menschheit ist durch den Rundfunk erfüllt, ihm hat auch die Hörbühne, wie sie uns vorschwebt, zu dienen."<sup>22</sup>

## II. DIE RADIOBÜHNE IN DEN JAHREN 1938 - 1945

### 1. Allgemeine Rundfunkverhältnisse (mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung nach 1945)

Die Nacht vom 12. auf den 13. März 1938 bedeutete nicht nur für die RAVAG sondern auch für einen großen Teil der Rundfunkschaffenden das Ende ihrer bisherigen Tätigkeit. Wie in der großen Politik war auch auf dem Gebiet des Rundfunks der Umbruch von langer Hand vorbereitet worden. Die Polizeibeamten, die an diesem Tag in dem vor kurzem dem Betrieb übergebenen Funkhaus Dienst versahen, hatten schon die Hakenkreuzbinde in der Tasche. Direktor Czeija und seinen Direktoren blieb nichts anderes übrig als der Gewalt zu weichen und sich zurückzuziehen.<sup>1</sup> Marschmusik wurde gesendet, dazwischen Nachrichten und Lieder der Bewegung; um 23 Uhr wurde die Regierungsliste verkündet, und der Sprecher Ehrenberg gab vom Balkon des Bundeskanzleramtes aus die ersten Berichte.<sup>2</sup> Die RAVAG wurde noch im März 1938 auch de jure liquidiert; ihre Funktionen übernahm der Reichssender Wien der Reichsrundfunkgesellschaft.<sup>3</sup>

Der Sender Wien war nun - wie alle Sender des Reichsrundfunks - ein Bestandteil der Propagandamaschinerie des Dritten Reiches, denn "Göbbels schätzte den Propagandawert des Rundfunks höher ein als den der Presse, und er unternahm von Anfang an alles, um seine Möglichkeiten restlos für die NS-Massenführung zu mobilisieren."<sup>4</sup> Schon 1933 hatte Göbbels anlässlich der Eröffnung der Berliner Funkausstellung erklärt: "Was die Presse für das 19. Jahrhundert war, das wird der Rundfunk für das 20. Jahrhundert sein. Man könnte, das Wort Napoleons variierend, den Rundfunk die achte Großmacht nennen."<sup>4</sup> Eine der ersten Maßnahmen Göbbels war daher die Zentralisierung des Rundfunks, die in Deutschland seit 1933 mit größter Rücksichtslosigkeit durchgeführt worden war. Die politische Beeinflussung stand bei allen Belangen der Programmgestaltung im Mittelpunkt. Die aktuellen Sendungen nahmen immer mehr Zeit in Anspruch, und auch alle übrigen Programmformen mußten eine innere Beziehung zur Zeit haben. Die Kunst - soweit sie nicht unmittelbar in den Dienst der Propaganda gestellt war - war nur eben geduldet; aber "an sogenannten großen Tagen gab es kein Halten mehr, da wurden die aktuellen Meldungen und Berichte in jedes Konzert und jedes Unterhaltungs-

programm eingeblendet." <sup>5</sup>

Nicht nur für die großen politischen Veranstaltungen, die für den Rundfunk bis in das letzte Detail festgelegte Großinszenierungen darstellten, sondern auch für den Rundfunkalltag galt der aus den Goebbelschen Forderungen abgeleitete Begriff "Dramaturgie der Wirklichkeit." <sup>6</sup> Alles, was der Rundfunk vermittelte, sollte mehr oder weniger rein gespiegelte Wirklichkeit sein; die Programmgestaltung sollte vorzugsweise der Wirklichkeitsspiegelung und -deutung sowie der Steigerung des Lebensgefühls durch Musik und dichterisches Wort dienen. <sup>6</sup>

Während sich die einzelnen Reichssender anfangs einer gewissen Selbständigkeit in der Programmgestaltung auf kulturellem Gebiet erfreuten, änderte sich dies ab 1939 grundlegend. Die "Programmskelette" wurden zentral aufgestellt und größtenteils von Berlin erfüllt; die Reichssender wurden zunächst in zwei Hauptgruppen zusammengefaßt. In der "Ostmark" wurden die Stationen Innsbruck und Salzburg vom Wiener Sender getrennt und an München angeschlossen (Juli 1939); Wien hatte nur noch Linz, Graz und Klagenfurt als Nebenstationen; Vorarlberg wurde von Stuttgart aus versorgt.

Diese Maßnahmen, die der Vereinfachung der vorzugsweise zentralistischen Programmversorgung dienten, verloren ihre Bedeutung nach außen hin mit der Einführung des "Reichsprogramms" im Juni 1940. Dieses Einheitsprogramm wurde vorzugsweise in Berlin produziert und über alle Reichssender ausgestrahlt. Außer Berlin waren noch die Sender Wien, Breslau, Hamburg, Leipzig, München und Stuttgart an der Programmproduktion in nahezu gleichem Ausmaß beteiligt. Die Sendungen gingen alle über Berlin, bevor sie auf den eigenen Sender gegeben wurden, um das sofortige Einschalten von Nachrichten jederzeit zu gewährleisten. Außerdem erleichterte dieses "Berieselungsprogramm" die Überwachung des Abhörverbotes, das im Februar 1940 erlassen worden war. Es durften nur noch Sender abgehört werden, die ihren Standort innerhalb des Reichsgebietes hatten; nicht einmal das Abhören der Soldatensender der Deutschen Wehrmacht war den zivilen Volksgenossen gestattet.

Für die einzelnen Sender bedeutete die Einführung des Reichs -  
 programms den Verlust des letzten Restes an Gestaltungsfreiheit,  
 den sie bisher noch gehabt hatten. Wien sendete täglich nur noch  
 eine Stunde Eigenprogramm, u.zw. Volksmusik, Allerlei und Kinder-  
 funk; erst Anfang Dezember 1940 scheinen wieder kurze Hörfolgen  
 im Programm auf.

Das Reichsprogramm hatte auf Grund Goebbelscher Anweisungen den  
 Charakter eines leichten Unterhaltungsprogrammes, während der  
 Deutschlandsender als "Zweites Programm" der gehobenen Unterhal-  
 tung dienen sollte. Während des Krieges wurden die Wortsendun-  
 gen - selbstverständlich mit Ausnahme der aktuellen - immer mehr  
 in den Hintergrund gedrängt: 1943 betrug das Verhältnis zwischen  
 Musik und Wort 85:15.<sup>7</sup>

Die Bedeutung des Senders Wien als Produktionsstätte lag in die-  
 sen Jahren auf dem Gebiet der Oper und Operette. Wien galt als  
 "musikalische Hochburg",<sup>8</sup> und es wurden "besonders viele Operet-  
 ten, darunter ein Lehár-Zyklus mit dem Meister selbst als Diri-  
 genten"<sup>8</sup> für den Deutschlandsender produziert (1942). Die Hör -  
 spielproduktionen sowie die zahlreichen Unterhaltungssendungen,  
 die an die Stelle der reinen Wortsendungen traten, wurden hinge-  
 gen fast durchwegs nur für den Wiener Sendebereich produziert.

Trotz der nach außen hin gering erscheinenden Produktion war je-  
 doch das Wiener Funkhaus bis in die Tage des völligen Zusammen-  
 bruches voll ausgelastet: ab 1941 wurden hier für die Propaganda-  
 sender "Donau" (Brünn) und "Alpen" (Graz-Dobl) Programme produ-  
 ziert, die gegen Ende des Krieges, als diese Sender als Soldaten-  
 sender fungierten, weiter ausgebaut wurden. - "Mitte Jänner 1945  
 gab es im Wiener Funkhaus die ersten Bombenschäden. Im Gebäude  
 des Funkhauses gingen etwa 15 Bomben nieder, die zahlreiche Bau-  
 schäden verursachten. Bei einem zweiten Großangriff im Februar  
 wurde der Bühnenkomplex vollständig zerstört, der Aufnahme- und  
 Sendebetrieb in den Musikstudios lahmgelegt."<sup>9</sup> Unter dem Schutt  
 der zerstörten Hörspielstudios wurde von Oberingenieur Dr. Sevcik  
 und den Mitgliedern der im Funkhaus organisiert gewesenen Wider-  
 standsguppe wertvolles technisches Material versteckt und so der  
 Verschleppung und Zerstörung durch die abziehende SS entzogen. Die

SS hatte, als die russischen Verbände im Südosten von Wien standen, im Funkhaus den "Kampfsender Prinz Eugen" eingerichtet. Am Freitag, den 6. April 1945 ging um 17 Uhr die letzte Meldung über den Sender. Dann wurde "Reichsprogramm" gesendet und auf das Stichwort "Rechts der Donau" sollte auch das Funkhaus - wie alle wichtigen Einrichtungen im Raum von Wien - gesprengt werden. Dr. Sevcik und seinen Leuten gelang es, die Durchführung dieses Befehls im Funkhaus zu verhindern; die Strahlungsanlage auf dem Bisamberg wurde jedoch von der abziehenden SS vernichtet. Am 7. April war das Funkhaus in russischer Hand, und am 11. April gelang es Sevcik und seinen Mitarbeitern, wieder in das Funkhaus zu kommen. Die folgende Zeit stellte an das Können und das Improvisationstalent der Techniker große Anforderungen:<sup>10</sup> Aus beschädigten Materialresten mußten die notwendigen Anlagen hergestellt werden, doch konnte schon am 29. April 1945 ein schwacher Sender im Funkhaus den ersten Staatsakt der provisorischen österreichischen Regierung übertragen, und am 11. Juni nahmen die beiden Kurzwellensender im 30- und 41 m-Band mit einer Kundgebung der provisorischen Staatsregierung ihren Betrieb auf. Bis zum Jahresschluß wurden die Sendeanlagen immer mehr ausgebaut und verbessert, so daß Anfang Dezember 1945 das erste ständige Doppelprogramm - zunächst allerdings nur an Sonn- und Feiertagen - gesendet werden konnte. -

Mit den Besatzungszonen war auch eine Vierteilung des Rundfunks herbeigeführt worden. Es entstanden so die "Sendergruppe Alpenland" (Graz, Klagenfurt und Relaisstation Wien-Schönbrunn), die "Sendergruppe West" (Innsbruck und Dornbirn) und die "Sendergruppe Rot-Weiß-Rot" (Salzburg, Linz und Wien). Für den Betrieb und den Wiederaufbau des Rundfunks war zwar von der österreichischen Regierung die "öffentliche Verwaltung für das österreichische Rundspruchwesen" bestellt worden; ihr Wirkungsbereich blieb jedoch vorerst auf die sowjetische Zone, also auf "Radio Wien" (Wien I und II sowie vier Kurzwellensender) beschränkt.<sup>10</sup> Bemühungen, die Sendergruppen wieder zu einem einheitlichen Rundfunkinstitut zusammenzuschließen wie es früher in der RAVAG bestanden hatte, blieben wegen der Zonengrenzen und auch wegen gewisser interner Widerstände erfolglos. Der mühsam hergestellte Kontakt zwischen den einzelnen Sendergruppen beschränkte sich nur auf gelegentliche Pro-

Die Programmgestaltung von "R a d i o W i e n" war auf kulturellem Gebiet im wesentlichen frei von Einmischungen der Besatzungsmacht. Die Sendungen propagandistischen Inhalts wurden im Rahmen einer eigenen Sonderabteilung, der "Russischen Stunde" gesendet, die auch über eine eigene literarische Abteilung verfügte. Der Anteil der "Russischen Stunde" am Gesamtprogramm wurde jedoch im Lauf der Zeit ständig erweitert und erreichte in den letzten Jahren etwa 10 %. Am 1. September 1953 wurden von den Besatzungsmächten die Beschränkungen hinsichtlich des Senderbaues aufgehoben, und am 6. September 1953 konnten bereits die ersten UKW-Sender (Kahlenberg und Klagenfurt) den regelmäßigen Programmbetrieb aufnehmen. Der Beginn der UKW-Sendungen bedeutete damals mehr als die Einführung einer technischen Verbesserung: der Bau von Sendern und die Ausstrahlung eines zusätzlichen Programms (heute "Drittes Programm") war nicht zuletzt deshalb in die Wege geleitet worden, um ein von den Besatzungsmächten unabhängiges Programm senden zu können.<sup>12</sup> Kurz nachher gelang es der öffentlichen Verwaltung, die Sendungen der "Russischen Stunde" über den Sender Wien II einzustellen. Gleichzeitig wurde diese Station mit anderen Mittelwellensendern in der Steiermark und in Kärnten zu einem einheitlichen Zweiten Programm zusammengeschlossen und damit das heutige "Nationalprogramm" begründet. Im November 1953 hob die russische Besatzungsmacht die Zensur über den Sender Wien I auf: von diesem Zeitpunkt an wurden die Manuskripte für das Programm des Senders Wien I den sowjetischen Kontrollstellen nicht mehr vorgelegt. - Anfang Jänner 1954 wurde die "Sendergruppe Alpenland" und Mitte März 1954 die "Sendergruppe Rot-Weiß-Rot" der österreichischen Regierung übergeben. Mit dem Abschluß des Staatsvertrages wurde die "Russische Stunde" und die Sendungen der amerikanischen und britischen Besatzungsmacht eingestellt. Zum gleichen Zeitpunkt wurden auch der Sender "Rot-Weiß-Rot Wien" und die Truppenbetreuungssender der Besatzungsmächte (Blue-Danube-Network, British Forces Network) stillgelegt; die Rundfunkversorgung bewerkstelligte nun der neue, einheitliche "Österreichische Rundfunk."<sup>12</sup>

## 2. Studiotechnik (mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung nach 1945)

Kurz vor der Übernahme durch den Reichsrundfunk war das Funkhaus in der Argentinierstraße dem Betrieb übergeben worden. Das Haus, dessen Bau nach den Plänen der Architekten SCHMID und AICHINGER unter Verwendung eines Entwurfes von Prof. HOLZMEISTER im Oktober 1935 begonnen worden war, wurde unter Berücksichtigung der damals modernsten Erkenntnisse fertiggestellt. Neben dem "Großen Sendesaal", der Platz für 350 Zuschauer und 100 Mitwirkende bietet, ist vor allem der im Februar 1945 zerstörte Hörbühnen trakt zu erwähnen. Er umfaßte vier Hörspielstudios und einen schalltoten Raum, der zur Erzielung von "Freiluftakustik" notwendig ist. Die Studios waren zwei Regieplätzen zugeordnet, von denen der eine für alle Studios des Hörbühnentraktes und der zweite für die Studios III und IV vorgesehen waren. Im Hörbühnen trakt befand sich außerdem noch ein spezieller Schallplattenabspielraum mit Vier-Teller-Gerät, da die Schallplatte als Geräuschquelle und für die musikalische Untermalung im Hörspiel eine bedeutende Rolle spielte. Von den Regieplätzen aus konnten als Fremdquellen der "Große Sendesaal" (Orgel) und drei Hallkeller<sup>1</sup> eingeblendet werden. Während des Krieges standen im Funkhaus insgesamt 14 Studios der Produktion zur Verfügung; nach 1945 waren es bloß 8. Als Notlösung wurden an Stelle der Hörspielstudios ein Musikstudio durch bewegliche Dämpfungskulissen den akustischen Anforderungen des Sprechens angepaßt. Diese Dämpfungskulissen sind in einem fahrbaren Rahmen hängende, breite Stoffvorhänge, die hinter den Sprechern aufgestellt werden und so den um das Mikrophon wirksamen akustischen Raum verkleinern.<sup>2</sup> Neben dem genannten Musikstudio (MS 1) wird für Hörspielzwecke hauptsächlich eine nach dem Krieg gebaute Studio-Gruppe (RP 5) herangezogen. Sie weist eine "mehrschalige" Bauweise auf: Wände und Decken bestehen aus zwei oder mehreren voneinander durch einen Luftzwischenraum getrennten "Einzel-schalen". Die genannte Gruppe besteht aus einem Regieplatz, dem zwei Studios im Ausmaß von  $140 \text{ m}^3$  bzw.  $75 \text{ m}^3$  zugeordnet sind. Das größere Studio ist für 15, das kleinere für 5 Personen gedacht. Wände und Decken sind so ausgelegt, daß sich eine möglichst gleiche Nachhallzeit für alle Frequenzen ergibt. Dies wird sowohl durch den trapezförmigen Grundriß der Studios als auch

durch konvexe Schallzerstreuer erreicht. Es handelt sich um gekrümmte Flächen, die den auftreffenden Schall zerstreut reflektieren, wodurch eine gleichmäßige Schallverteilung erreicht wird. Durch die Kombination zwischen den genannten Schallzerstreuern und einem Wandbelag aus perforierten Platten, hinter denen sich Glaswolle befindet, sowie durch die Gliederung der Decke wird die angestrebte gleichmäßige Schallabsorption erzielt. Die Studios betritt man durch schalldichte Spezialtüren, die zusammen eine "Schallschleuse" ergeben. Der Zwischenraum zwischen der auf den Gang und der in das Studio führenden Türe ist z.B. beim MS 1 so groß, daß sich bis zu drei Personen in dieser Schallschleuse aufhalten können. Man nützt die akustischen Eigenschaften dieses engen Raumes gelegentlich für Hörspielzwecke aus, wenn z.B. "Stollenakustik" erforderlich ist.

Um optimale äußere Voraussetzungen für die künstlerische Arbeit in den Studios zu schaffen, wird nicht nur durch eine Klimaanlage die Temperatur und die Luftfeuchtigkeit ständig konstant gehalten, sondern auch der innenarchitektonischen Wirkung im neuzeitlichen Studiobau besondere Beachtung geschenkt: durch die Wahl der Farben sucht man der Stimmungsabhängigkeit der Künstler entgegenzukommen, und es werden daher warme Farbtöne - beim RP 5 gelbbraun und nilgrün - bevorzugt. Das kleinere Studio dieser Gruppe ist mit auf Stoff gemalten Stadtbildern ausgestattet; die Holzteile aus afrikanischer Birke in dunklem Rostbraun und die dazwischen liegenden Flächen, die in Wachsrosa gehalten sind, sollen in ihrer Gesamtwirkung die Ruhe und Konzentration der Mitwirkenden fördern.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu den dumpfen, stickigen Räumen der alten RAVAG bietet das neuzeitliche Studio, diese "Fabrik zur Herstellung von bloßen Fantasieregungen mit akustischen Mitteln"<sup>4</sup> dem Rundfunkschaffenden nicht nur Behaglichkeit, sondern auch vielfältige Möglichkeiten für Bewegungsgeräusche, die durch die Verwendung unterschiedlichen Bodenbelages (Sand-Zement- und Kieswege; Eisentreppen, u.a.m.) realisiert werden.

Schon in den ersten Nachkriegsjahren wurde ein Projekt für den Wiederaufbau der zerstörten Hörspielstudios des Wiener Funkhauses ausgearbeitet; die Realisierung mußte jedoch zurückgestellt werden, da die finanziellen Mittel dafür fehlten.<sup>5</sup> Die neuen Hör -

spielstudios, deren Bau nach der Stabilisierung des Rundfunkwesens endlich in Angriff genommen werden sollte, werden im Gegensatz zu den alten Studios ein dezentrales Schaltungssystem, das einen "autarken" Betrieb ermöglicht, und eine großzügige Ausstattung mit Magnetophonen aufweisen, da ja heute die live-Sendung, die der Planung der alten Studios zugrunde lag, auf dem Hörspielsektor nicht mehr vorkommt. Außerdem ist wieder ein schalltoter Raum vorgesehen, dessen Fehlen gegenwärtig bei der Hörspielinszenierung oft unangenehm empfunden wird, da die relativ geringen Mittel der akustischen Regie dadurch eine Einbuße erleiden, die nur durch einen großen finanziellen Aufwand (Außeninszenierungen) wettgemacht werden kann. -

Für Studienzwecke gelangen im Wiener Funkhaus ausschließlich kapazitive und elektrodynamische M i k r o p h o n e zur Anwendung.

Bei den elektrodynamischen Mikrofonen haben wir es mit sogenannten TAUCHSPULENMIKROPHONEN zu tun. Eine gewölbte Membrane trägt eine leichte Drahtspule, die in ein becherförmiges Gehäuse ein t a u c h t und frei schwingen kann. Die auftreffenden Schallwellen bringen Membrane und Drahtspule zum Schwingen, und dadurch entstehen infolge von Induktion in der Drahtspule elektrische Ströme, die in ihrer Stärke der Schwingungsgeschwindigkeit der Spule entsprechen. Ein kompliziertes System von Luftkammern gleicht die Empfindlichkeit solcher Mikrophone für verschiedene Frequenzen aus.<sup>6</sup> Dynamische Mikrophone weisen außer ihrem robusten Aufbau und ihrer Unempfindlichkeit gegen Feuchtigkeits- und Temperatureinwirkungen noch den Vorteil auf, daß sie wegen ihrer Niederohmigkeit ohne Vorstufe unmittelbar an Leitungen bis zu 200 m Länge angeschlossen werden können. Neuere Ausführungen sind überdies auf Richtcharakteristiken umschaltbar; Studioausführungen dynamischer Mikrophone weisen einen geradlinigen Frequenzgang zwischen 50 - 10.000 Hz auf.<sup>7</sup> Dynamische Mikrophone werden im Funkhaus nur für Sprecherstudios (Nachrichten) in Normalgruppen (Ansage von Bändern, Roundtablediskussionen, etc.), auf Regieplätzen für innerbetriebliche Durchsagen (z.B. Gegenprechverkehr mit dem Studio) und in den Hallkellern (Feuchtigkeitsunempfindlichkeit!) verwendet. Für hochwertige Darbietungen kommen praktisch nur KONDENSATOR MIKROPHONE zur Anwendung,<sup>8</sup>

und es wird dies sowohl durch die bessere Geradlinigkeit der Frequenzkurve<sup>9</sup> als auch damit begründet, "daß das Kondensator - mikrofon gegenüber einem im Frequenzgang gleichwertigen dynamischen Mikrofon subjektiv besser klingt."<sup>10</sup> Das Kondensatormikrofon, das seit 1938 im Funkhaus verwendet wird, arbeitet nach folgendem Prinzip: die Größe der gesammelten Elektrizitätsmenge, die ein aus der Physik her bekannter Kondensator speichern kann, hängt von der Fläche der Kondensatorplatten (Elektroden), von der dazwischen liegenden Isolation und von der Entfernung der Platten voneinander ab. Verändert sich eine dieser Größen, dann ändert sich auch die Menge der angesammelten Elektrizität. Im Kondensatormikrofon schwingt nun eine der beiden Elektroden unter der Einwirkung des Schalles als Membrane, wodurch sich ihr Abstand gegenüber der festen Elektrode ändert. Die dadurch hervorgerufenen Kapazitätsänderungen haben - da ja an den beiden Elektroden Gleichspannung liegt - Spannungsänderungen zur Folge. Sie sind sehr gering und müssen deshalb durch einen eigenen Verstärker, der mit dem Mikrofon zusammen in der sogenannten "Flasche" eingebaut ist, verstärkt werden.<sup>11</sup> Zur Vermeidung von Brummeinstreuungen und Verlusten an hohen Frequenzen ist der Ausgang niederohmig;<sup>12</sup> über ein Kabel wird die Modulation den nachfolgenden Verstärkern bzw. dem Regieplatz zugeleitet.

Ein nach den geschilderten Grundsätzen aufgebautes Mikrofon besitzt für alle Richtungen die gleiche Empfindlichkeit, wenn man von den hohen Frequenzen absieht. Seine R i c h t c h a r a k t e r i s t i k entspricht einer Kugel, und man spricht daher von einem MIKROPHON MIT KUGELCHARAKTERISTIK.

Während dieser Typ des Kondensatormikrophons einen "(Schall-)druckempfänger" darstellt, gibt es auch solche, die als "Gradientenempfänger" arbeiten. Hier weist die feste Elektrode, die der Membranelektrode gegenübersteht, durchgehende Bohrungen auf. Dies hat zur Folge, daß nicht der direkte Schalldruck, sondern die Druckdifferenzen zwischen Vorder- und Rückseite des Mikrophons auf die Membrane einwirken. Da die Schalldruckdifferenzen bei senkrechtem Auftreffen auf die Membrane von vorne und rückwärts maximal groß, bei seitlichem Auftreffen aber fast null sind, zeigt die Richtcharakteristik dieser Kondensatormikrophone die

Form eines Achters; man spricht von einem MIKROPHON MIT ACHTER-CHARAKTERISTIK.<sup>11</sup>

Durch die Verschmelzung der beiden genannten Ausführungsformen zu einem "kombinierten Gradientenempfänger" erhält man eine dritte Form, die sogenannte NIERENCHARAKTERISTIK, bei der die eine Seite nicht wirksam, also "tot" ist und die andere eine Empfindlichkeit aufweist, die an die Form einer Niere erinnert.

Während des Krieges und in den ersten Nachkriegsjahren gelangten Kondensatormikrophone zur Anwendung, bei denen man durch das Aufstecken entsprechender Kapseln die gewünschte Richtcharakteristik erzielen konnte. Seit 1953 werden jedoch kombinierte Gradientenempfänger verwendet, die sich vom Regieplatz aus bequem als Kugel, Achter oder Niere schalten lassen.

Die Anwendung der verschiedenen Charakteristiken bietet dem Techniker und Regisseur zahlreiche Möglichkeiten. Die "Niere" wird häufig bei Übertragungen zur Unterdrückung des Publikumsgeräusches ("tote" Seite zum Publikum, Niere zur Bühne) herangezogen; das Sprechen auf die "toten" Seiten bei Achter und Niere erweckt den Eindruck größerer Entfernung. Immer müssen jedoch auch die räumlichen Komponenten, die Wirksamkeit der direkten und der diffus-verteilten Schallenergie am Aufstellungsort des Mikrophons berücksichtigt werden; eine Aufgabe, die zur Erzielung der optimalen Wirkung den erfahrenen Spezialisten, den Toningenieur, erfordert.

Im Gegensatz zu den amateurmäßigen Geräten in der Johannesgasse verfügte das Funkhaus in allen Regieräumen über Schallplattenabspiel-tische, die allen Anforderungen des Rundfunks bis zur Einführung der Schmalrillenplatten entsprachen. Gewichtige Teller sorgten für die erforderliche Rumpelfreiheit; der Tellerrand wies eine stroboskopische Teilung<sup>13</sup> auf, die die Überwachung der Geschwindigkeit von 78 Umdrehungen pro Minute jederzeit gestattete. Eine relativ lange Achse ermöglichte das Abspielen der 35 mm-starken Wachsplatten; für die handelsüblichen Platten waren eigene "Zentrierschwämmchen" vorgesehen, um ein seitliches Schlagen der Platte möglichst zu vermeiden. Der Ton-

abnehmer mußte nicht mehr von Hand aus aufgesetzt werden, eine Hebe- und Senkvorrichtung, die mit einer Leuchtskala verbunden war, erleichterte das präzise Aufsetzen an den gewünschten Stellen der Platte. Jeder der beiden Tonabnehmer war durch einen horizontal verschiebbaren Flachbahnregler<sup>19</sup> für sich aufblendbar; zwei verschiedene Platten konnten daher - im Gegensatz zu früher - am Gerät selbst bequem gemischt werden. - Die Entzerrung war damals kein Problem, da alle Schallplatten einheitlich einen bei 250 Hz abfallenden und oberhalb 1000 Hz linearen Schneidfrequenzgang aufwiesen. Die obere Grenzfrequenz betrug bei der Schallplattenwiedergabe 6500 Hz; zur Eindämmung des Nadelgeräusches konnte die Grenzfrequenz stufenweise bis 3000 Hz heruntersetzt werden. Eine Synchronisierungseinrichtung für die Wiedergabe rundfunk-eigener Aufnahmen mit Überlappung, wie wir sie am Schluß des Kapitels I/2 beschrieben haben, ergänzte diese Anordnung.

Mit der steigenden Bedeutung der Langspielplatte und den erhöhten Anforderungen des UKW-FM-Funks wurden nach und nach die alten Geräte durch moderne Studioplattenspieler ersetzt. Die Verbesserung des Schallplattenverfahrens macht heute die Aufzeichnung der Frequenzen des gesamten Hörbereiches möglich. Der wesentlichste Unterschied im Vergleich zu den früheren Geräten besteht daher in der Konstruktion der Tonabnehmer. Sie müssen den gesamten Frequenzbereich (30 - 15.000 Hz) verzerrungsfrei wiedergeben und auch den mechanischen Anforderungen moderner Langspielplatten gerecht werden. Bei den modernen Studiotonabnehmern sind daher Trägheit und Richtkraft des Systems auf ein Minimum reduziert. Das ergibt eine bisher unerreichte Schonung der Platten, da durch die winzige Kraft, die zur Auslenkung des Systems benötigt wird, auch bei den lauten Stellen keine Beanspruchung der Rillenwände entstehen kann.<sup>14</sup> Auch die empfindliche Saphirspitze<sup>15</sup> ist durch einen leichten dünnen Metallstreifen mit großer Nachgiebigkeit in senkrechter und großer Steifheit in waagrechter Richtung so befestigt, daß sie gegen Beschädigung durch vertikale Kräfte oder Fallenlassen des Tonarms auf die Platte geschützt ist und überdies Wiedergabeverzerrungen durch die Wirkung des Klemmeffektes<sup>16</sup> vermieden werden. Selbstverständlich ist auch der Tonarm und seine Lagerung mit größter Präzision ausgeführt. - Die vom Tonabnehmer gelieferte Spannung wird einem im Schallplattenabspieltisch einge-

bauten ENTZERRVERSTÄRKER zugeführt. Jede Schallplatte weist aus schneidetechnischen Gründen<sup>17</sup> einen Abfall der Frequenzkurve bei den tiefen Frequenzen auf, das heißt, die tiefen Töne werden auf der Schallplatte leiser aufgezeichnet. Außerdem werden bei modernen Normal- und Langspielplatten die hohen Frequenzen mehr oder weniger stark angehoben. Man kann dadurch bei der Wiedergabe die hohen Frequenzen dämpfen und unterdrückt dadurch wirksam das (bei Langspielplatten ohnehin schwache) Nadelgeräusch, ohne auf die Wiedergabe der hohen Frequenzen verzichten zu müssen. Da nun die verschiedenen Plattenfirmen an unterschiedlichen Punkten der Frequenzkurve absenken bzw. anheben und auch die Intensität der Anhebung und Absenkung verschieden ist, ist es betrieblich sicherer, gewisse Toleranzen zuzulassen: am Entzerrverstärker sind zwei feste Entzerrkurven einstellbar<sup>14</sup>, die die Linearisierung der Höhen und den Ausgleich der Tiefen gestatten. Es ist klar, daß dieses Verfahren einen Kompromiß darstellt, da ja die Wiedergabekurve der tatsächlich verwendeten Aufnahme nicht vollkommen entspricht. Erst in neuester Zeit zeichnet sich eine gewisse Standardisierung der Schneidfrequenzgänge ab.<sup>17</sup> - Der Betriebskomfort der Studioplattenspieler wurde dahingehend erweitert, daß es jetzt möglich ist, die Platte an der gewünschten Stelle präzise "anzufahren": die Gummischeibe zwischen Plattenteller und Platte läßt sich arretieren; beim Loslassen nimmt sie der rotierende Teller mit. In Studios, die der Abwicklung des Tagesprogrammes dienen, sind die Plattenspieler so ausgelegt, daß sie vom Regieplatz aus mit dem Öffnen des Reglers zu rotieren beginnen. Der Techniker am Schallplattenabspieltisch braucht nur den Anfang der Platte mit dem Kopfhörer richtig einzustellen: er dreht dann die Platte je nach Geschwindigkeit (78, 45, 33 1/3 UpM) etwas zurück, und der Toningenieur fährt die Platte nur durch das Öffnen des Reglers am Regietisch an. In den Produktionsstudios ist dies jedoch nicht vorgesehen. -

Die Bedeutung der Schallplatte für das Hörspiel lag vorzugsweise in der Kriegszeit und in den ersten Nachkriegsjahren, wo ein Archiv von 500 Geräuschplatten für die Hörbühne zur Verfügung stand. Mit den steigenden Anforderungen an die Tonqualität ging man auch für Geräuschzwecke immer mehr zu Magnetophonbändern über. Obwohl die moderne Schallplatte den gesamten interessierenden

Hörbereich umfaßt, ist doch bei der Verwendung im Hörspiel infolge der nicht exakten Linearisierung der Frequenzkurve die Gefahr gegeben, daß die von der Schallplatte kommende Musik auf einer anderen akustischen Ebene liegt als die übrige Darbietung, was ein inhomogenes Klangbild zur Folge haben kann.

Die von Mikrophonen, Tonabnehmern und Magnetophonen (als Fremdquelle) gelieferte Modulation gelangt zum **R e g i e t i s c h**. Von rechts (also vom Platz des Toningenieurs) beginnend, sehen wir das sogenannte PROGRAMMWahlGERÄT. Da das Wiener Funkhaus zu einer Zeit erbaut wurde, wo die live-Sendung noch das Tagesprogramm beherrschte, zeigen die technischen Einrichtungen noch die Grundsätze des zentralen Systems: sämtliche Übertragungs- und Mischverstärker sind in einem zentralen Raum, dem Hauptverstärkerraum, untergebracht. Man versprach sich davon eine einfache Wartung und raschere Fehlerbeseitigung bei Störungen. In den Regieräumen sind nur die Bedienungselemente und Regler untergebracht. Die Nachteile dieses Systems liegen darin, daß nicht nur ein großer Aufwand an Leitungen erforderlich ist, sondern daß die gesamte Betriebsweise den Charakter der Unselbständigkeit trägt.<sup>18</sup> Derzeit wird daher an der stetigen Dezentralisierung gearbeitet, die den Erfordernissen des modernen Rundfunkbetriebes entspricht. Doch nun zurück zu unserem Programmwahlgerät: es gestattet die Wahl von drei Sende- und 5 Probestraßen bzw. die Zuordnung der für den Betrieb erforderlichen Verstärker und die Aufschaltung von Fremdquellen (Hallkeller, etc.). Links vom Toningenieur ist der Platz des Regisseurs. Dort sind mehrere Flachbahnregler<sup>19</sup> angeordnet, die die MISCHUNG der verschiedenen Tonquellen gestatten.

Die MISCHEINRICHTUNG, die - wie bereits erwähnt - in ihrer Anordnung auf einen Vorschlag Prof. Nüchterns zurückgeht, läßt den Gedanken erkennen, der bei der Konstruktion der Regietische und in der Praxis der RAVAG vor 1938 maßgebend gewesen ist: der Regisseur sollte auch die Mischung der Tonquellen vornehmen können, während der Toningenieur sich der Überwachung der Aussteuerung widmen sollte. Dieser Zusammenarbeit wurde nach der Übernahme des Wiener Studios durch die RRG ein jähes Ende gesetzt: die strenge Trennung der Befugnisse ist typisch für den unsinnigen, diktatorischen Geist jener Jahre. Leider wurde die Bestimmung, die

dem Regisseur die Bedienung der Mischregler nicht erlaubt, bis heute beibehalten. Diese Vorschrift, die vielleicht von manchen für unwesentlich gehalten wird, gab jedoch Anlaß zur Kritik, u.zw. von seiten erfahrener Regisseure, die Gelegenheit gehabt hatten, in angelsächsischen Ländern zu arbeiten.<sup>20</sup> Die Engstirnigkeit dieses Verbotes, das nichts als ein museumreifes, lächerliches Überbleibsel aus der Nazi-Zeit ist, wird am besten ersichtlich, wenn man ihm die angelsächsische Einstellung zu diesem Problem gegenüberstellt: "The mixing panel is a strange combination of a technical gadget and a musical instrument ... In the production of musical or dramatic programs, however, the control console becomes an artistic entity, an instrument of music and dramatic power which a production director can "play" as a skillful artist would play a violin."<sup>21</sup> Das Mischpult wird also als eine eigenartige Kombination zwischen einer technischen Einrichtung und einem Musikinstrument aufgefaßt; also keineswegs als technisches Gerät schlechthin wie etwa die Klimaanlage oder ein Meßplatz. Im Rahmen der Produktion erhält das Mischpult künstlerische Bedeutung, es ist ein Instrument, dem musikalische und dramatische Kraft eigen ist und das der Spielleiter wie ein Violinvirtuose sein Instrument handhaben kann. Dieser anschauliche Vergleich trifft den Kern der Sache: beim Geigenspiel kommt es ja auch nicht bloß darauf an, durch Verlängerung oder Verkürzung der schwingungsfähigen Saite die richtige Tonhöhe zu erzielen, eine einwandfreie Bogentechnik zu besitzen und ein Vibrato erzeugen zu können, sondern die künstlerische Veranlagung des Spielers und vor allem seine individuelle Auffassung erheben das Geigenspiel in den Bereich der Kunst. Diese individuelle Auffassung kann jedoch niemals restlos auf einen zweiten, technisch gleichwertigen Spieler übertragen werden, da es sich um inkommensurable Werte handelt. Doch auch bei der Funkregie kommt es nicht nur in der Wortgestaltung, sondern auch beim Einsatz von Musik und Geräusch auf Nuancen, auf die individuelle Auffassung des Regisseurs an, die in besonders subtilen Fällen von einer zweiten Person nur unzulänglich realisiert werden kann.

Neben dem Argument vom technischen Gerät, das nur vom Techniker

bedient werden soll, wird von den Gegnern des "regelnden Regisseurs" noch vorgebracht, daß die Aussteuerung durch die Bedienung der Mischregler und des Summenreglers durch zwei verschiedene Personen erschwert würde und daß auch beim Theater der Regisseur keinen direkten Einfluß auf Beleuchtung und Akustik nehmen könne. Außerdem spielt hier noch eine gewisse berufliche Eifersucht mit, die zwar menschlich begreiflich, sachlich jedoch nicht gerechtfertigt erscheint.

Den Einwand, daß ein technisches Gerät in jedem Falle nur von einem Techniker bedient werden soll, haben wir bereits hinlänglich widerlegt. Auch die Behauptung, daß die Erzielung der optimalen Aussteuerung erschwert werde, ist nicht richtig. Der Regisseur nimmt ja nur auf den richtigen Einsatz und die Intensität der zur Mischung gelangenden Tonquellen Einfluß; die Summe aller Tonquellen wird ja nach wie vor vom Toningenieur auf den richtigen Ausgangspegel abgestimmt. Außerdem hat sich ja diese Praxis schon in der alten RAVAG bewährt, obwohl dort die technischen Einrichtungen noch keineswegs die betriebliche Sicherheit boten, wie sie im modernen Studio selbstverständlich ist. Der Einwand, daß es dem Theaterregisseur auch nicht möglich sei, auf Beleuchtung und Akustik direkten Einfluß zu nehmen, ist zwar richtig, die Ursachen sind jedoch in den ganz anders gearteten Gegebenheiten der Bühnentechnik zu suchen. Wer die Probenarbeit des Theaters kennt, wird wissen, wie schwer oft subtile Effekte auch auf einer so modernen Bühne wie der des Burgtheaters zu erreichen sind, weil der Regisseur auf die Intensität der optischen und akustischen Effekte nur indirekt Einfluß nehmen kann. Bei der Inszenierung der "Jungfrau von Orleans" (1959) bemühte sich Lindtberg vergeblich, in der Szene mit Johanna und Montgomery (II, 7) der Erscheinung der Johanna durch einen akustischen Effekt überirdischen Charakter zu verleihen. Dies sollte u.a. durch einen schwebenden Ton, ähnlich wie dies auch auf der Hörbühne gemacht wird, erreicht werden. Trotz wiederholter Proben war die Intensität dieses Tones jedesmal eine andere, jedoch nie die vom Regisseur gewünschte, so daß Lindtberg ihn schließlich ganz wegließ. Auch beim Einsatz der Scheinwerfer war bei dieser Inszenierung deutlich zu sehen, wie viel von den Intentionen des Regisseurs auf dem Weg über die

vielen Zwischenglieder der schwerfälligen Theatermaschinerie verlorengelassen. Lindtberg probte oft stundenlang einzelne Szenen nur wegen der richtigen Scheinwerfereinstellung. Als am nächsten Tag die gleiche Szene geprobt wurde, stimmte die Scheinwerfereinstellung wieder nicht. Solche Betriebsbedingungen sind nicht nur eine unerhörte nervliche Belastung für den Regisseur, sondern hemmen auch die eigentliche künstlerische Arbeit und verärgern die Mitwirkenden. Nun bietet der Rundfunk wie kein anderes Medium die Möglichkeit zu optimaler Gesamtwirkung; warum sollen also hier die Schwächen und Fehlerquellen des Theaters übernommen werden? Und gibt es nicht zu denken, daß ein erfahrener Funkregisseur wie Nüchtern, für den immer das Wort und seine Interpretation das Wichtigste war, dem direkten Einfluß auf den Einsatz der übrigen Wirkungsmittel so große Bedeutung zuschrieb, daß er ihn p e r s ö n l i c h vornahm?

Aus all dem ergibt sich im Sinne einer optimalen Gesamtwirkung folgende Forderung: es darf dem Funkregisseur nicht verwehrt werden, in besonders subtilen Fällen selbst die Bedienung der Mischeinrichtung vorzunehmen, wenn seine Intentionen von einer zweiten Person nicht restlos erfaßt werden können.<sup>22</sup> Der Regisseur wird ohnehin nur in wirklich notwendigen Fällen auf die Mischung direkten Einfluß nehmen wollen, da er ja durch die Schauspielerführung so in Anspruch genommen ist, daß es für ihn nur eine Arbeitserleichterung bedeutet, wenn ihm der Toningenieur behilflich ist. Gute Studioarbeit ist weitgehend von dem Geist abhängig, der alle Beteiligten erfüllt, sie ist team-work: gerade jene Regisseure, die ihr Metier souverän beherrschen, nehmen gerne einen Vorschlag ihres Technikers an, und auch unter den Technikern gibt es Hörspielspezialisten, mit denen die Regisseure besonders gern zusammenarbeiten. Sie stehen oft der Aufführung viel kritischer gegenüber als der Regisseur und sehen andererseits manche Dinge objektiver, so daß die über die berufsmäßige Verpflichtung hinausgehende Anteilnahme am Werk ein Faktor ist, der nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Nach Ansicht des Verfassers ist im allgemeinen die Liebe zum Werk bei den Technikern größer als bei den Schauspielern, da sich unter diesen leider oft bloße Gagenbezieher finden, die ohne innere Be-

ziehung zum Werk ins Studio kommen und sich möglichst rasch ihrer Aufgabe entledigen wollen. -

Die Einrichtungen des Regieplatzes gestatten jedoch nicht nur die Mischung verschiedener Tonquellen, sondern auch die BEEIN - FLUSSUNG DES KLANGCHARAKTERS. Diese kann sowohl in Änderungen der Raumakustik als auch des Frequenzganges durch Unterdrückung oder Hervorhebung bestimmter Tonbereiche bestehen. Zur Beein - flussung der Raumakustik stehen im Funkhaus drei Hallkeller zur Verfügung, die je nach Größe eine fixe Hallzeit von 4-8 Sekunden besitzen. Der Hallraum weist glatte Betonwände auf und enthält einen Lautsprecherschrank, ein Tauchspulenmikrophon und ein elektrisches Heizgerät zum Schutz des Mikrophons vor der Kellerfeuchtigkeit. Der im Studio produzierte Schall wird vom Regieplatz aus auf den Lautsprecher im Hallraum gegeben. Der so "verhallte" Schall wird von dem Mikrophon im Hallraum aufgenommen und kann über einen der Regler am Regietisch mehr oder weniger stark dem Original beigemischt werden. Die Hallkeller haben den Nachteil, daß durch ihre Größe die Nachhallzeit fixiert ist und daher nicht verändert werden kann. Um auch die Nachhallzeit variieren zu können, wurde 1957 im Hauptverstärkerraum ein Nachhallgerät in Betrieb genommen. Es besteht aus zwei etwa 3 m<sup>2</sup> großen Metallplatten, die einander in einer Entfernung von wenigen Zentimetern gegenüberstehen. Eine dieser Platten, die lose aufgehängt ist und frei schwingen kann, wird durch eine Art Lautsprecher, der statt der Membrane einen Bolzen hat, an einer Stelle im Rhythmus des Klages zum Schwingen gebracht. An einer anderen Stelle dieser Platte nimmt ein Kontaktmikrophon die Schwingung ab. Durch die benachbarte Platte wird der Klang mit einem Nachhall versehen.<sup>23</sup> - Nachhall kann auch durch speziell ausgelegte Magnetophone auf künstlichem Weg erzeugt werden;<sup>24</sup> dieses Verfahren wird jedoch im Wiener Funkhaus nicht angewendet. -

Die Beeinflussung des Klangcharakters durch Eingriffe in den Frequenzgang ist mit Hilfe des sogenannten Effektfilters oder Hörspielverzerrers möglich. Diese Einrichtung des Regieplatzes ist meist mit der Einstellung für die Richtcharakteristik der Mikrophone kombiniert und gestattet die Nachbildung besonderer Toneffekte, wie sie oft für Hörspiele gefordert werden.<sup>25</sup> Mei-

stens handelt es sich um die Nachahmung der Tonqualität eines Telefongesprächs oder um die Erzeugung von Geisterstimmen bzw. um die Verlegung einzelner Dialogpartien auf eine andere akustische Ebene. Der Unwirklichkeitseffekt wird z.B. durch Beschneidung der tieferen Frequenzen erzielt; bei Telefongesprächen darf nur ein kleines Frequenzband (ca. 270 - 3000 Hz) den Effektfiler passieren. - Die Einrichtung des Effektfilters gibt es im Funkhaus seit 1938; seit Kriegsende wurde sie jedoch erst in größerem Umfang für die Hörbühne herangezogen. Die Vielfalt der Anwendungsmöglichkeiten des Effektfilters erfordert jedoch eine umfangreiche Sachkenntnis und kann daher nur vom erfahrenen Toningenieur voll ausgeschöpft werden.

Die Summe aller Spannungen muß vom Toningenieur mit Hilfe des "Summenreglers", eines Flachbahnreglers, der sich ganz rechts am Regietisch befindet, angesteuert werden, um die natürliche Dynamik (3000:1 - 6000:1) dem Pegelumfang, den das elektrische Übertragungssystem verarbeiten kann (100:1) anzugleichen. Zur Kontrolle dient ein in der Mitte des Regietisches angeordnetes Instrument, der AUSSTEUERUNGSMESSER. Um eine möglichst trägheitslose Anzeige zu ermöglichen, verwendet man Lichtzeigerinstrumente, das sind Drehspulsysteme, die an Stelle eines Zeigers einen kleinen Spiegel tragen, der einen starken Lichtstrahl ablenkt und als leuchtender Zeigerstrich auf die Mattscheibe der Skala wirft.<sup>26</sup> Der Übersteuerungsbereich der Skala ist rot ausgelegt. Das Instrument zeigt Spitzenspannungen bis zu 10 Mikrosekunden Dauer noch mit genügender Genauigkeit an; der Zeiger kehrt langsam zu seinem Ausgangspunkt zurück, um eine bequemere Ablesung zu ermöglichen und die Ermüdung des Auges durch zu starke Pendelungen zu vermeiden. Zur Vergrößerung des Anzeigebereiches und zur Erzielung einer dem Gehöreindruck adäquaten Anzeige weist die Skala eine logarithmische Teilung auf, die in der dem rot ausgelegten Feld benachbarten Hälfte stärker gedehnt ist, damit die Übersteuerungsgrenze im Betrieb besser erkennbar wird. Zur Teilung der Skalen des Meßinstrumentes und der Flachbahnregler wird das logarithmische Verhältnismaß Dezibel (db, bei neueren Anlagen) oder Neper (Np, bei älteren Anlagen) verwendet, wobei es sich bei db-Teilung um dekadische, bei Np-Teilung um natürliche Logarithmen handelt, was jedoch für den praktischen Betrieb ohne

Bedeutung ist.<sup>27</sup>

Bei allen Schallaufnahmen im Rundfunk muß man sich bewußt sein, daß man im Regieraum über optimale ABHÖREINRICHTUNGEN verfügt. Der Abhörverstärker, eine 7-Waß-Gegentaktendstufe, ist in dem Baßreflexgehäuse untergebracht, das auch die Lautsprecher enthält. Zwei hochwertige Lautsprechersysteme, die sorgfältig auf die gleiche Eigenfrequenz festgelegt wurden, gewährleisten eine einwandfreie Wiedergabe des gesamten interessierenden Hörbereiches. Darum empfiehlt es sich, extreme akustische Effekte zu unterlassen, auch wenn sie im Studiolautsprecher sehr eindrucksvoll klingen, da die Heimgeräte sie unter Umständen nicht wiedergeben können. Andererseits werden Fehler und Mängel technischer und künstlerischer Art im Studiolautsprecher besonders deutlich. Abschließend sei noch die GEGENSPRECHEREINRICHTUNG erwähnt. Der Regisseur hat durch sie die Möglichkeit, vom Regieraum aus über einen Lautsprecher im Studio Anweisungen zu erteilen; zur Vermeidung akustischer Rückkopplung ist dann das Mikrophon im Studio ausgeschaltet, weshalb immer nur eine Verständigung vom Regieraum ins Studio oder umgekehrt, jedoch niemals gleichzeitig, möglich ist. - Durch ein breites, dreifaches Glasfenster (akustische Isolation) hat der Regisseur Sicht auf die im Studio Anwesenden und kann sich durch Handzeichen verständlich machen.

Wenden wir uns nun der S c h a l l a u f z e i c h n u n g zu. Für diesen Zweck wurden im Rundfunkbetrieb bis 1940 vorzugsweise Wachsplatten und Schallfolien herangezogen. Die WACHS - PLATTEN waren 35 mm dick und konnten, nachdem sie abgeschliffen worden waren, für neue Aufnahmen verwendet werden. Eine Wachsplatte, die bis zu einer Stärke von 23 mm abgeschliffen werden kann, ermöglicht 100 - 120 Aufnahmen. Das Verfahren war jedoch sehr umständlich, da die Platten vor dem Schnitt vorgewärmt werden mußten; große Bruchgefahr, Rillenüberschneidungen und die geringe Zahl brauchbarer Wiedergaben (2) waren weitere Nachteile. Die Aufnahmemaschinen befanden sich nicht wie dies heute bei den Magnetophonen der Fall ist, im Regieraum, sondern in eigenen Wachsplattenaufnahmeräumen. Auf ein Aviso hin begann der Techniker mit dem Schnitt, wobei die Sendung so ablaufen

mußte, als würde sie über den Äther gehen. Wollte man etwa bei Aufführungen der Hörbühne Korrekturen durchführen, dann mußte ein ganzer Akt wiederholt werden. Die meisten Aufführungen der Radiobühne wurden daher in diesen Jahren noch live gesendet (1938-39).

1939 wurden die ersten MAGNETOPHONE im Funkhaus für aktuelle Wortsendungen herangezogen; 1940 wendete man das Gerät nicht bloß wie die Wachsplatte zur "Verzögerung der Gegenwart" an, sondern führte schon planmäßig Schnitte durch. 1941 gelang es von Braunmühl und Weber durch die Anwendung des hochfrequenten Vormagnetisierungsstromes an Stelle des bis dahin verwendeten Gleichstromes das Grundgeräusch des Bandes zu beseitigen und eine erhebliche Steigerung der Aufzeichnungsdynamik zu erreichen.<sup>28</sup> Von da an wurde das Magnetophon im Rundfunk allgemein eingesetzt, konnte jedoch aus kriegsbedingten Gründen die Wachsplatte nicht völlig verdrängen. 1945 gab es im Wiener Funkhaus nur zwei Magnetophone; man ging deshalb wieder zu live-Sendungen und Wachs-aufnahmen über. Erst ab etwa 1950 war der Nachholbedarf gedeckt, und in den folgenden Jahren verschwand die Originalsendung immer mehr aus dem Tagesprogramm. Heute werden praktisch nur noch der Nachrichtendienst, Verlautbarungen und Ansagen von Sendungen sowie gelegentlich roundtable-Gespräche original gesendet.

Die magnetische Schallaufzeichnung geht grundsätzlich folgendermaßen vor sich: das Band läuft zunächst über den Löschkopf, wo es - ohne Rücksicht darauf, ob es bespielt war oder nicht - durch ein Hochfrequenz-Wechselfeld gelöscht wird.<sup>29</sup> Für die im Band enthaltenen, magnetisierbaren Eisenoxydteilchen bedeutet dies ungefähr das gleiche wie für eine Kompaßnadel, die man einem starken elektromagnetischen Wechselfeld aussetzt: durch den raschen Wechsel zwischen "Nord"- und "Südpol" wird auch sie neutralisiert und pendelt dann, entmagnetisiert, zwischen allen Richtungen der Windrose. - Das Band läuft jetzt über den Sprechkopf, dem der niederfrequente Aufsprechstrom und ein relativ geringer Hochfrequenzstrom als "Vormagnetisierung" (zur Vermeidung von Verzerrungen bei der Schallaufzeichnung) zugeführt werden.<sup>30</sup> Jedes "Elementarmagnetchen", das das Band enthält, wird durch das

aus dem Sprechkopf austretende magnetische Kraftlinienfeld magnetisiert und besitzt daher nach Verlassen des Sprechkopfes eine magnetische Remanenz. - Nun läuft das Band über den Hörkopf und induziert infolge seiner Magnetisierung in dessen Wicklung eine Spannung.<sup>31</sup> Diese geringe Spannung wird dem Wiedergabeverstärker zugeführt und gelangt von dort zum Abhörverstärker des Studios. - Im Gegensatz zu den Heimeräten werden bei Studiogeräten ausschließlich sogenannte "Ringköpfe" verwendet, die nicht nur einen besseren Frequenzgang aufweisen, sondern auch das Band viel intensiver "durchmagnetisieren." Dadurch läßt sich ein im Vergleich zu den Heimeräten viel günstigeres Verhältnis zwischen Nutz- und Störspannung (Rauschen, Brummen) erzielen, das auch durch die Anordnung der Verstärker begünstigt wird und etwa 65 db (bei Heimeräten 40 db) beträgt. Bei den Studiomaschinen sind die Abweichungen der Schallaufzeichnung vom Original so geringfügig, daß sie nur noch meßtechnisch zu erfassen sind. Dies wird durch besonders strenge mechanische und elektrische Toleranzen sowie durch die Standardisierung der Studiomaschinen erreicht. Die Bandwiedergabe ist daher technisch der Originalsendung durchaus gleichwertig.

Es wurde hier bewußt darauf verzichtet, auf die zahlreichen, ungemein komplizierten Probleme der magnetischen Schallaufzeichnung näher einzugehen, um den technischen Laien nicht zu verwirren, sondern eine allgemein verständliche, aber trotzdem richtige Darstellung zu geben, was bei Daniel Brier z.B. nicht der Fall ist.<sup>32</sup>

Von besonderer Wichtigkeit für den praktischen Betrieb ist die Bandsorte. Während des Krieges verwendete man sogenannte C-Bänder, die von der IG-Farben hergestellt wurden. Sie ermöglichten bei einer Bandgeschwindigkeit von 77 cm/sec eine für die damaligen Ansprüche des Rundfunks ausreichende Qualität, konnten geschnitten und geklebt werden, waren jedoch noch sehr brüchig und rissen leicht. Nach dem Krieg trat im Funkhaus nicht nur der Gerätemangel, sondern auch das Fehlen geeigneter Bänder unangenehm in Erscheinung. Es wurden noch 1949 Papiertonbänder verwendet, die außer einer sehr geringen Reißfestigkeit noch den Nachteil hatten, daß der sogenannte Kopiereffekt bei ihnen stark auftrat. Er be -

steht darin, daß besonders bei lauten Stellen nach längerer Lagerung durch die aus dem Band austretenden Kraftlinien eine Magnetisierung der benachbarten Windungen des aufgespulten Tonträgers entsteht,<sup>33</sup> wodurch beim Abspielen unangenehme Vor- und Nachechos hörbar werden. Dies ist mit ein Grund, weshalb bedeutende Inszenierungen aus dieser Zeit, denken wir beispielsweise an die "Götz" Inszenierung Nüchterns, nicht mehr gesendet werden können. - Geradezu ideal für Hörspielzwecke waren die Massebänder neuerer Produktion, die unter der Bezeichnung "Genoton-EN" im Rundfunk- und Studiobetrieb bis vor kurzem gebräuchlich waren. Bei den Massebändern ist die Magnetischicht in den Tonträger eingearbeitet;<sup>34</sup> magnetisierbares Material und Träger bilden also eine "Masse". Bei diesen Bändern ist es daher gleichgültig, ob sie auf der beschrifteten oder unbeschrifteten Seite bespielt werden; sie sind homogen und können nach dem Schnitt durch ein Spezialklebemittel leicht, schnell und sicher geklebt werden, was besonders bei der Hörspielproduktion von großem Vorteil ist. Da die Produktion dieser Bandsorte 1956 eingestellt wurde,<sup>34</sup> ging man zu Schichtbändern (Agfa-FR) über. Bei den Schichtbändern ist die wirksame Magnetischicht auf einen neutralen Träger aus Kunststoff aufgegossen, die Bänder sind daher nur dann bespielbar, wenn sie mit der Schichtseite über den Sprechkopf laufen. Der Vorteil dieser modernen Bänder liegt darin, daß sie vor allem einen besseren Frequenzgang als die Massebänder aufweisen, wodurch eine Reduzierung der Bandgeschwindigkeit<sup>35</sup> (38,1 statt 76,2 cm/sec) und eine damit verbundene Kostensenkung möglich wurde. Ein Bandwickel (ca. 1000 m) hat nun bei der Verwendung von 10 cm-Bobbies eine Aufnahmekapazität von etwa 40 Minuten. Für den praktischen Gebrauch erwächst aus der Verwendung dieser Bandsorte der Nachteil einer geringeren Reißfestigkeit gegenüber den Massebändern und eines umständlicheren Schnittes: die Bandenden können nicht naß geklebt werden, sondern durch Klebestreifen, wie sie vom Heimgerät her bekannt sind. Man bemüht sich daher in letzter Zeit, bei der Aufnahme von Hörspielen den Schnitt möglichst zu umgehen.

Für die praktische Arbeit bieten die Studiogeräte eine Reihe von Vorteilen, auf die wir nun näher eingehen wollen. Alle Studiomagnetophone sind mit einem Aufnahmekopf und einem Wiedergabekopf ausgestattet, wodurch eine sofortige Kontrolle der Aufnahme mit

einer Verzögerung von  $1/8$  bzw.  $1/16$  -sec möglich ist. Bei der Produktion wird die Aufnahme grundsätzlich "über Band" abgehört, so daß dem Regisseur und dem Techniker sofort jeder Mangel (schlechte Löschung, ungleichmäßiger Bandvorschub, Verschmutzung des Aufnahmekopfes, u.a.m.) auffällt. In einem Magnetophontisch sind stets zwei getrennte Maschinen eingebaut. Es wird dadurch sowohl eine pausenlose Aufnahme oder Wiedergabe als auch die Zuspieldung eines zweiten Bandes (z.B. mit Geräuschen) ermöglicht. Im MS 1 befindet sich noch ein drittes Magnetophon ("Truhe"), wodurch jedem praktisch auftretenden Bedarf Rechnung getragen wird. Bei der Aufnahme von Hörspielen werden heute von Magnetophonen nicht nur Musik-, sondern auch aus der Wirklichkeit stammende Geräuschaufnahmen zugespielt, da die mit Geräuschrequisiten im Studio selbst erzeugten Surrogatgeräusche seit der Einführung des UKW-FM-Funks eine immer geringere Rolle spielen und nur noch für untergeordnete Zwecke herangezogen werden. Da überdies die Reporter auch angewiesen sind, im Rahmen ihrer Tätigkeit interessante Geräusche auf Band festzuhalten, wird das Geräuscharchiv des Funkhauses immer reichhaltiger.

Nachdem die Aufnahme des Hörspiels abgeschlossen ist, beginnt der Schnitt, der auf einer sogenannten "Platte" (das ist ein Raum, in dem früher die Wachsplatten aufgenommen wurden) durchgeführt wird. Infolge der beim Rundfunk üblichen Bandgeschwindigkeit und des Vollspurverfahrens<sup>36</sup> ist der Schnitt, der meist von angelerntem Hilfspersonal nach den Wünschen des Regisseurs durchgeführt wird, völlig unkritisch. Das Band wird mit einer scharfen, unmagnetischen Schere schräg durchgeschnitten und nach Entfernung der unerwünschten Stelle so zusammengeklebt, daß es einwandfrei über die Köpfe gleiten kann und die Übergänge gleichsam "geschluckt" werden. Durch die hohe Bandgeschwindigkeit ist es möglich, sogar einzelne Silben und Buchstaben nachträglich einwandfrei zu entfernen, was schon oft eine ganze Aufnahme gerettet hat. Künstlerisch bedeutet der Schnitt die Schaffung eines homogenen Ganzen aus einzelnen Aufnahmeblöcken, doch werden wir darauf noch an anderer Stelle näher eingehen.

Die Einführung des UKW-FM-Funks und die damit verbundene Erweiterung des Übertragungsbereiches von

10000 auf 15000 Hz hatte für die Radiobühne außer der steigenden Verdrängung des Surrogatgeräusches keine wesentlichen Auswirkungen. Die Vorteile liegen hier nicht so sehr auf der Seite der Produzierenden als vielmehr beim Hörer, der nun, durch keinen störenden Ätherhintergrund abgelenkt, sich intensiver in das Fantasieerlebnis versenken kann. In der ersten Zeit wirkte das gesprochene Wort neu, da man den Eindruck hatte, als stehe der Sprechende tatsächlich im Zimmer; nun ist auch das schon zur Gewohnheit geworden. Allerdings muß man nun mit einem weitaus kritischeren Hörer insofern rechnen, als jede Inhomogenität der akustischen Bühne sofort auffällt und illusionsstörend wirkt. Ein echter Fortschritt wäre für die Hörbühne die **S t e r e o - p h o n i e**, da ja das Hörerlebnis nach wie vor unter der "Punktförmigkeit" der Hörquelle leidet. Durch die gleichzeitige Übertragung zweier Kanäle, durch stereophones Hören, wird eine verblüffende Plastik erzielt: die Darbietung wird plötzlich "durchsichtig", und man kann sich, wenn zwei Stimmen gleichzeitig sprechen, wahlweise auf die eine oder die andere konzentrieren. Der räumliche Eindruck würde jedoch nicht nur zu einer leichten Unterscheidbarkeit der Stimmen sondern auch zu einer wirkungsvollen Bewegungsregie führen, da die Schauspieler vor den Mikrofonen unter Einbeziehung des gesamten Raumes agieren könnten. Dies würde jedoch eine Verdopplung des Aufwandes sowohl auf der Sender- als auch auf der Empfängerseite erfordern, weshalb in naher Zukunft nicht mit der Einführung der stereophonen Rundfunkübertragung gerechnet werden kann. -

### 3. Spielplangestaltung

Die Zäsur, die die Rundfunkentwicklung durch die politischen Ereignisse im allgemeinen erlitten hatte, betrifft auch die Programmform der Hörbühne im speziellen. Nüchtern, der für den NS-Rundfunk als untragbar galt, war so wie Czeija entlassen worden, und obwohl sein unmittelbarer Nachfolger, Karl Goritschan, bestrebt war, nach Möglichkeit die Nüchternschen Traditionen fortzusetzen, scheiterte dies daran, daß der Rundfunk nun in erster Linie Propagandamittel und politische Waffe war. Diese Funktion wurde während des Krieges immer weiter ausgebaut, so daß die künstlerischen Darbietungen zuletzt nur noch Pausenfüllung

zwischen den Nachrichten und Berichten zur Lage waren. Es gab auch keine literarische Abteilung mehr wie vor 1938; zu den Aufgaben der Abteilung "Wort" gehörte u n t e r a n d e r e m das Hörspiel, das während des Krieges immer mehr von Unterhaltungssendungen, KDF-Veranstaltungen und Wehrmachtswunschkonzerten verdrängt wurde. - Nach dem Rückschlag im Osten ordnete Goebbels für Presse, Film und Rundfunk eine "ernste Grundhaltung" an<sup>1</sup>, weshalb die Unterhaltungssendungen stark eingeschränkt wurden (1943).

Allmählich verschwanden die nicht unmittelbar politischen Wortsendungen immer mehr aus dem Programm und wurden durch musikalische Sendungen abgelöst, wobei besonders das Reichsprogramm durch eine indifferente, farblose Berieselungsmusik gekennzeichnet war, die für Sonder- und Luftlagemeldungen leichter unterbrochen werden konnte als die Wortsendungen. Die wenigen Wortsendungen (vormittags 30 Minuten) waren meist "Sammelmagazine", in die von der Ehrung heimischer Dichter über den Bahnhofsdienst der NSV bis zur Marmeladeerzeugung im deutschen Haushalt alle Belange "verwurstet" wurden, ähnlich wie dies auf musikalischem Gebiet Alfred Schröter in seiner Montagsendung "Für jeden etwas" mit großem Erfolg durchführte. -

Anfang 1945 wurden unter der Bezeichnung "Bühne im Rundfunk" wieder Theaterstücke gesendet, um den Ausfall der Theater, die im Zuge des "totalen Krieges" geschlossen worden waren, zu kompensieren.

Wir können nun auf die P r o g r a m m g e s t a l t u n g im einzelnen näher eingehen. Unmittelbar nach der Übernahme des Wiener Senders durch den Reichsrundfunk wurde kein geordnetes Programm abgewickelt; musikalische Unterhaltungsprogramme, die meist von deutschen Sendern übernommen wurden, kennzeichnen diesen Abschnitt. Diese Tatsachen, die vielleicht manchem belanglos erscheinen mögen, lösten jedoch eine Flut von Protestzusehriften aus Hörerkreisen aus, die im nachhinein der Wiener Radiobühne und ihrem Leiter das beste Zeugnis ausstellten, das einer funktionsfähigen Leistung überhaupt zuteil werden kann: die Hörer verlangten die vertrauten, anspruchsvollen Wortsendungen, sie wollten ihre

Radiobühne und ließen sich nicht mit bloßem Unterhaltungsbrei abspeisen. Die "Rundfunkwoche"<sup>2</sup>, das Organ des Reichssenders Wien, sah sich daher veranlaßt, eine "Antwort an viele" zu erteilen, die folgende interessante Feststellung enthält:<sup>3</sup> "Es zeigt sich dabei, daß im Empfangsbereich des Reichssenders Wien, sicher entwicklungsbedingt durch die frühere Programmgestaltung von Radio Wien, aber jedenfalls auch der Einstellung sehr weiter Hörerkreise entsprechend, dem gesprochenen Wort - sei es nun Vortrag oder Kunstform - eine gewisse Vorliebe entgegengebracht wird."

In den folgenden Monaten wurden vereinzelt, ab Herbst 1938 schon planmäßig, Hörspiele und Hörfolgen gebracht, wobei inhaltlich sechs Gruppen zu unterscheiden sind:

- 1) dichterische Hörspiele
- 2) Unterhaltungshörspiele
- 3) Tendenzstücke
- 4) Publizistische Hörspiele und Hörfolgen
- 5) Lokale und bodenständige Sendungen
- 6) Kabarettistische Sendungen, Kurzhörspiele.

Bei den Gruppen 1,2 und 3 handelt es sich meist um Adaptierungen schon vorhandener Bühnenwerke; das rundfunkeigene künstlerische Hörspiel ist in diesen Jahren kaum vertreten.

Unter der Bezeichnung "d i c h t e r i s c h e H ö r - s p i e l e" sind innerhalb des hier zur Diskussion stehenden Zeitabschnittes Stücke zu verstehen, die in Bezug auf die Weltbild- und Menschengestaltung ohne unmittelbar tendenziöse Zielsetzung geschrieben wurden und bei denen daher das künstlerische Wollen noch mehr oder weniger im Vordergrund steht. Es wäre jedoch verfehlt, nun anzunehmen, daß die Auswahl der dichterischen Hörspiele für die Programmgestaltung nach rein künstlerischen Gesichtspunkten erfolgte. Mit Nachdruck sei hier festgehalten, daß nur solche Autoren zur Aufführung gelangten, die dem Nationalsozialismus nahestanden oder in deren Werken dem Nationalsozialismus verwandtes Gedankengut enthalten war. Besonders beliebt waren Stoffe aus der deutschen Geschichte, in denen "eine dem Nationalsozialismus vergleichbare oder sympathische Willenshaltung in Taten und Leistungen sich bewährt."<sup>4</sup> Die Autoren wenden

sich dabei nicht so sehr an den Intellekt, sondern arbeiten äußerst intensiv mit emotionellen Mitteln und der Spekulation auf die nationale Grundeinstellung ihres Publikums, wobei das dramatische Geschehen gleichsam als Katalysator auf die im Unterbewußten stets vorhandenen nationalen Leidenschaften wirkt. Der Zuschauer sollte gar nicht denken, denn "da, wo das verstandesmäßige Können alleinbestimmend war, konnte eine so gewaltige Forderung wie nach dem G e m e i n s c h a f t s- u n d V o l k s s c h a u - s p i e l keinen Widerhall finden."<sup>12</sup>

Einen Ausnahmefall stellt daher das Hörspiel "DAS TOTE HERZ" von Josef Martin Bauer dar, da es sich hier um die Gestaltung eines Einzelschicksals in allgemein menschlicher Sicht handelt. In diesem Stück, das am 17.6.1938 unter der Regie von Karl Goritschan gesendet und 1939 als bestes Hörspiel des Jahres ausgezeichnet wurde,<sup>5</sup> geht es um die Frage, ob die Frau, der Arzt, der Freund das Recht haben, dem Patienten beruflichen Erfolg vorzutäuschen, um die Genesung von der psychischen Seite zu fördern. Als der Patient Andreas durch einen Zufall den wahren Sachverhalt entdeckt, verliert er den Glauben an sich selbst und bricht psychisch und physisch zusammen. - Interessant ist in diesem Hörspiel vor allem der Einsatz des Geräusches als gleichwertig mitspielendes Element: der Herzschlag eines gesunden und der eines kranken Herzens werden sowohl auf der realen Spielebene als auch auf der irrationalen Spielebene als Geräusch mit Symbolfunktion eingesetzt. Im irrationalen Bereich tritt der Herzton mitunter an die Stelle des Wortes und erfüllt schließlich dröhnend den ganzen akustischen Raum. - Bei der Aufführung durch den Wiener Sender wirkten unter anderem Hans Thimig, Hilde Wagener, Ewald Balser, Heli Servi und Karl Kalwoda mit.

Auf dem Gebiet des dichterischen Hörspiels wurden auch Zyklen begonnen, die den Versuch erkennen lassen, bewährte Grundsätze des nüchternen Spielplanaufbaues fortzuführen. Allerdings blieben diese Bestrebungen meist im Ansatz stecken, da durch die steigende Bedeutung des Aktuellen eine Planung auf lange Sicht, wie sie für die konsequente Durchführung der zyklischen Spielplangestaltung erforderlich ist, nicht mehr möglich war.

Charakteristisch für die Gestaltungsgrundsätze ist die Reihe "DRAMATISCHER DER OSTMARK". Im Gegensatz zu den Tendenzstücken und publizistischen Hörspielen steht hier zwar das künstlerische Erlebnis noch im Mittelpunkt, doch wird der Hörer zugleich "in bestimmter Richtung geführt."<sup>6</sup> Die Tendenz dieser Reihe bestand in der indirekten Propagierung volksverbundener Dramatiker (Schönherr, "Der Weibsteufel", 9.1. und 27.2.1939, Aufführung der Exl-Bühne; Josef Wenter, "Der Kanzler von Tirol", 26.1.1939; "Die schöne Welserin", 4.1.1940; Raimund-Hörfolge, 31.5.1940 u.a.m.) und in der Aufführung von Stücken, welche sich zur indirekten Beeinflussung der Hörer im Sinne des Nationalsozialismus eigneten: für die Ansetzung der "Wienerinnen" von Hermann Bahr (13.5.1940) beispielsweise waren sicherlich die antisemitischen Tendenzen, deren Zielscheibe in diesem Stück bekanntlich die Figur des Dr. Mohn ist, das auslösende Moment.

Tendenzfrei waren hingegen die zahlreichen literarischen Hörfolgen, die weitaus stärker im Spielplan vertreten waren als das dichterische Hörspiel und die meist der Würdigung eines Dichters und seiner Werke dienten. - Das dichterische Hörspiel hatte schließlich ausgesprochenen Seltenheitswert; als letzten Höhepunkt vor der Einführung des Reichsprogrammes können wir die Aufführung von Shakespeares "MASS FÜR MASS" (21.3.1940) erwähnen, bei der unter anderem Vilma Degischer, Louise Kartousch, Walter Varndal und Ludwig Unger mitwirkten. Das Stück wurde unter der Regie von Dr. Werner Riemerschmid gesendet, wobei zu erwähnen ist, daß Riemerschmid die Urfassung des Werkes der Funkbearbeitung zugrunde legte. Die Aufführung wurde am 11. April und 20. Mai 1940 wegen des großen Erfolges wiederholt.

Frei von direkter und indirekter politischer Tendenz war auch die Reihe "LUSTSPIEL IM RUNDFUNK", die sich eng an die Nüchternsche Einrichtung ("Lustspiel des Monats") anschloß. Die Themenkreise des unterhaltenden Hörspiels bewegten sich durchwegs im konventionellen Rahmen: "Flitterwochen", (4.7.1938), "Sommerliches Spiel" (19.8.1938), Nestroy: "Der Unbedeutende" (26.12.1938), "Ein verwickelter Fall" (Kriminalhörspiel von P.A. Horn mit Abbruch vor der Lösung), (15.1.39), "Am Teetisch" (26.2.1939), (Sloboda), "Der Zerrissene" (26.3.39),

"Seine Frau, die Sekretärin" (Peichart, 10.5.1939), "Tip auf Amalia" (Gottwald, 3.6.1939), "Wer ist Marcellus" (Kriminalhörspiel von J.P. Czech, 6.7.1939), "Doppelselbstmord" von Anzengruber (18.10.1939), "Der G'wissenswurm" (7.12.1939, 18.2.1940), "Der Krampus" (Bahr, 26.12.1939), "Drei Wochen Sonne" (musikalisches Lustspiel von Bruno Hardt (28.1., 16.3.1940)).

Einen relativ großen Raum nahmen natürlich in der Spielplange - staltung die T e n d e n z s t ü c k e ein. Zu diesen zählen nicht nur die Erzeugnisse der NS-"Konjunktur"-Dramatik, die nach 1933 von Goebbels mit allen Mitteln gefördert wurde, sondern auch jene Werke, die schon vor diesem Zeitpunkt verfaßt wurden und indirekt nationalsozialistisches Gedankengut enthielten. Die Autoren haben hier oft unbeabsichtigt Symptome aufgezeichnet, die für das Zeitklima besonders charakteristisch sind und mitunter die beste Widerlegung der angestrebten eigentlichen Aussage darstellen. Das Gemeinsame dieser Stücke ist die Technik, die zur Erzielung der gewünschten Wirkung auf den Zuhörer angewandt wird: durch die Veranschaulichung eines menschlich ergreifenden Einzelschicksals werden Emotionen ausgelöst, die dann zur Erzielung der Tendenz in bestimmter Richtung gesteuert werden, wobei es meist auf die Vertiefung von Vorurteilen ("Erbfeind Frankreich", "Deutschland über alles", u.a.) ankommt. Die Handlung dient aber auch der Veranschaulichung einer nationalsozialistischen "Moral" oder der Glorifizierung nationalen Heldentums, um die "Volksgenossen" zur Nacheiferung anzuregen. Die Tendenzstücke stellen eigentlich nichts weiter als die Realisierung der Goebbelschen Forderung an die Kunst auf dramatischem Gebiet dar. Schon am 8.5.1933 hatte Goebbels in einer Rede vor deutschen Theaterleitern in Berlin erklärt: "Die Kunst wird heroisch, wird stählern romantisch, wird sentimentalitätslos, sachlich, wird national mit großem Pathos, sie wird gemeinsam verpflichtend und bindend sein oder sie wird nichts sein."<sup>12</sup> Das gleiche gilt für den Künstler, von dem Goebbels sagte: "Versäumt er diese Beziehungsetzung der Kunst zu den neuen Prinzipien, dann darf er sich nicht wundern, wenn das Leben an ihm vorbeirauscht."<sup>12</sup> In diesem Sinn ist Walter Julius Bloehms "URLAUB AUF EHRENWORT" (17.9.1938) zu erwähnen. Ein junger Leutnant begleitet einen Transport von 126 Soldaten auf dem Weg zur Front. In Berlin hat die Gruppe fünf Stunden Aufenthalt, doch verweigert

111

der Bahnhofskommandant den Soldaten, während dieser Zeit ihre Angehörigen zu sehen, da man - im Juli 1918 - eine Demoralisierung der Truppe befürchtet. Die Soldaten sind über das sinnlose Verbot empört, und der Leutnant erkennt, daß der Kampfgeist seiner Soldaten durch dieses Verbot schwer gefährdet ist. Er erteilt daher seinen Leuten für diese fünf Stunden Stadturlaub, und jeder muß ihm sein Ehrenwort geben, sich wieder zur festgesetzten Zeit auf dem Bahnhof einzufinden. Als der Bahnhofskommandant sieht, daß sein Befehl umgangen wurde, macht er dem Leutnant die schwersten Vorwürfe und prophezeit ihm mindestens zwanzig Deserteure. Es erscheinen jedoch alle wieder pünktlich auf dem Bahnhof - bis auf zwei. Doch auch diese sind keine Deserteure, sie kommen nur zu spät, weil sie die Straßenbahn versäumt hatten: "(Hauptmann): Gott-mein Gott! Dann ist ja gar keiner desertiert! In mir geht etwas zu Bruch! Wenn man das Volk richtig führt, ist immer August 1914? Dann haben wir alles falsch gemacht, und darum verlieren wir diesen Krieg." - Neben dem gut beobachteten emotionellen Moment der persönlichen Bindung an den Vorgesetzten, den "Führer", tritt in diesem Spiel auch die Angst vor der Individualität und die Flucht in die Masse zutage, die zu den wesentlichsten Ursachen des deutschen Militarismus gehören: "(Gefreiter Hartmann): Hier in der Heimat versteht man sich aber auch gar nicht auf den richtigen Ton. In der Front haben wir es viel besser heraus. Ich freue mich, daß ich wieder zur Kompanie komme." Hartmann fühlt sich an der Front, in seiner Kompanie, geborgener als in der Heimat, wo er, auf sich selbst gestellt, eigene Entscheidungen treffen müßte. Und sein Vorgesetzter denkt genau so: "(Leutnant Koll): Weiß der Deubel, bei uns draußen gibt es keine Schieber und keine Politiker, die die Zusammengehörigkeit versauen." - Zweck dieses Spiels und seiner Aufführung im September 1938 war natürlich die Propagierung der Soldatenehre, deren Mißbrauch in den folgenden Jahren für viele zum Verhängnis werden sollte. - Auch "DIE GROSSE HEIMKEHR" von Josef Wenter war ein Tendenzstück, das anlässlich des 275. Geburtstages von Prinz Eugen gesendet wurde (19.10.1938). Es handelt sich um Episoden aus dem Leben von Prinz Eugen, die durch zwei Sprecher zusammengefaßt und kommentiert werden; charakteristisch ist wieder das bekannte NS-Pathos: Zweck der Sendung war die Vertiefung des "Reichsgedankens". - Die Reihe "SPIEL DER DEUTSCHEN JUGEND" ist hier ebenfalls zu erwähnen. Sie diente der

Beeinflussung der Jugend in nationalsozialistischem Sinn, wobei es meist in Form von Kurzhörspielen um Themen wie "Der Meckerer" (willige Unterordnung unter den Befehl) oder die Auseinandersetzung zwischen dem pflichtbewußten Soldaten und dem schlaunen Diplomaten ging. - Bei der Reihe "JUNGE DRAMATIKER" handelte es sich um Werke von Autoren aus den Reihen der HJ wie Fritz Helke, Wolfgang Brockmayer oder Eberhard Wolfgang Moeller. Hier zeichnet sich besonders die durch die Politisierung der Literatur ausgelöste Konjunkturwelle in Kampf-, Blut- und Bodenstücken ab, deren Pathos jedoch trotz intensiver Förderung durch die NS-Propaganda ziemlich wirkungslos verhallte.<sup>7</sup> Hierher gehört auch Hans Meders "GERICHT IM DOM" (9.3.1939). Dieses Hörspiel um Tilmann Riemen-schneider verfolgte den Zweck, "die gültigen und bleibenden Gesetze des Reiches ahnen zu lassen." - Ab April 1939 scheinen im Programm viele Hörfolgen und Kurzhörspiele, die sich mit den deutschen Kolonien befassen, auf ("Stoßt auf das Tor - der Kolonialpionier Adolf Lüderitz," Kolonialhörspiel von Erich Landgrebe, 19.5.1939, u.a.). Ihre Tendenz bestand vorzugsweise in der Propagierung der bedingungslosen Hingabe für das eigene Volk, was auch für das Hörspiel "JOHANN PHILIPP PALM" von Josef Wenter gilt (24.8.1939). Es geht hier um den Nürnberger Buchhändler Palm, der wegen der Verbreitung der Flugschrift "Deutschland in seiner tiefen Erniedrigung" 1806 von den Franzosen hingerichtet worden war. Das Stück, 1923 als Schauspiel verfaßt, trägt bereits die typischen Merkmale der NS-Dramatik: der Verfasser arbeitet fast ausschließlich mit emotionellen Mitteln, die auf das Weltbild seiner Generation abgestimmt sind. Aus degenerierter Gottesfurcht, nationalem Narzismus und einer masochistischen Lust am Gehorsam wird eine Art Pseudo-religion "geklittert", deren oberstes Gesetz "dulce et decorum est pro patria mori" lautet. Mit diesem "Slogan" hatten militante Altphilologen vom Katheder und vom Biertisch aus das Denken ganzer Generationen vergiftet, wie ja überhaupt die Hochschulen stets Hochburgen der Rückständigkeit gewesen sind und die dort verbreiteten Weltanschauungen die Ursache für das jämmerliche Versagen der meisten Intellektuellen im Zusammenstoß mit der Wirklichkeit waren. Das gilt ganz besonders für den größten Teil der deutschen "Dichter", die direkt oder indirekt dem Nationalsozialismus den Weg ebneten, da sie in dieser politischen Bewegung jene Kraft sahen, die ihren vagen und zum Teil infantilen Ideen zum Durch-

bruch verhelfen sollte. Auch in Wenter finden diese Ideen einen eifrigen Apostel: "(Palm): Christian, es ist doch etwas Erhabenes um die Freiheit des göttlichen Geistes in uns, die uns tauglich macht, das Leben fast frohlockend hinzugeben für Güter, die kostbarer sind, als unsere sterblichen Leiber. Ich bin ein einfacher Mensch, und ich war in meinem Herzen eigentlich immer ein Soldat. Es war mir immer eine Art von Lust, mir selber gehorsam zu sein." - Hier wird - unbeabsichtigt - das Wesen des deutschen Kleinbürgers transparent: der zivile Beruf wird als notwendiges Übel empfunden; der Bürger fühlt sich als Soldat, der nur durch fatale Umstände verhindert ist, seiner eigentlichen Bestimmung gerecht zu werden. Auch Zuckmayer hat in seinem "Hauptmann von Köpenick" diese Militarisierung des zivilen Lebens durch eine kleine Episode treffend charakterisiert: ein Beamter fragt einen Stellungsuchenden: "Haben Sie gedient?" Und der Stellungsuchende nimmt vor dem Zivilbeamten sofort Haltung an. - Palm ist aber auch mit Diederich Hessling in Heinrich Manns "Untertan" wesensverwandt: beiden ist der Gehorsam ein Mittel zur Steigerung des Selbstbewußtseins; sie kompensieren ihre Minderwertigkeitskomplexe, wenn sie in irgendeiner Form Teilhaber der Macht sind, wobei es ihnen schon genügt, der leidende Teil zu sein: "... Diederich war so beschaffen, daß die Zugehörigkeit zu einem unpersönlichen Ganzen, zu diesem unerbittlichen, menschenverachtenden, maschinellen Organismus, der das Gymnasium war, ihn beglückte, daß die Macht, die kalte Macht, an der er selbst, wenn auch nur leidend, teilhatte, sein Stolz war. Am Geburtstag des Ordinarius bekränzte man Katheder und Tafel. Diederich umwand sogar den Rohrstock."<sup>8</sup> - Auch der Schluß von Wenter's Stück ist ein geistiger Gemeinplatz, eine für die Zeit charakteristische Mischung zwischen nationalem Pathos und "Ufa"-Sentimentalität: "(Palm wird abgeführt. Christian, allein; faltet den Brief Palms, steckt ihn zu sich, knöpft den Rock zu, nimmt den Hut; alles sehr langsam. Gewehrsalve, Trommelwirbel. Christian bekreuzigt sich, geht langsam ab, an der Tür bleibt er stehen. Aus der Tiefe, wie ein Schluchzer, nicht laut): Mein Deutschland! Hoch - in Ehren - ! (ab). Es ist klar, daß solch ein effektsicherer Nationalkitsch seine Wirkung auf breiteste Kreise nicht verfehlte: "Man hatte sie auf der Schule und in der Kirche, und, was noch wichtiger war, in den Kinos, auf den Universitäten und durch die Presse national vergiftet .. Sie

sahen nichts mehr. Sie glaubten ehrlich an diese stumpfsinnige Religion der Vaterländer, und sie wußten entweder gar nicht, wie ihr eigenes Land aufrüstete: geheim oder offen, je nach den Umständen; oder aber sie wußten es, und dann fanden sie 's sehr schön. Sehr schön fanden sie das ..."<sup>9</sup> Diese Worte schrieb 1931 einer der ehrlichsten Dichter, die Deutschland im 20. Jh. hervor gebracht hat: Kurt Tucholsky. Vier Jahre später ging er in der Emigration freiwillig aus dem Leben. Von Franz Grillparzer stammt der Ausspruch: "Von der Humanität über die Nationalität zur Bestialität". Josef Wenter erhielt für sein Stück "Der Kanzler von Tirol" - den Grillparzer-Preis ...

"PRINZ EUGEN", eine der beliebtesten Figuren der NS-Dramatik, wurde auch von Walter von Molo in einem Hörspiel der Zeit nahe gebracht (23.11.1939). Auch hier wird wieder ein vom Autor bereits in anderer Form behandelte Stoff zu einem Hörspiel verarbeitet, und zwar handelt es sich im speziellen um den Roman "Eugenio von Savoy", der 1936 erschienen ist. Ebenso verhält es sich mit dem Hörspiel "BENEDEK" von Rudolf Oertel (14.12.1939, 7.2., 6.3.1940), das die Funkfassung eines in den Jahren 1932-1934 entstandenen, im April 1939 am Mannheimer Nationaltheater uraufgeführten Schauspiels darstellt und das Schicksal eines österreichischen Heerführers des 19. Jh. behandelt. -

Neben dem Tendenzstück gewann besonders während des Krieges das p u b l i z i s t i s c h e H ö r s p i e l immer mehr an Bedeutung. Es handelt sich meist um Hörspiele und Hörfolgen in der Länge von 20 - 30 Minuten, die der drastischen Wiedergabe eines aktuellen politischen Stoffes dienen. Die Dramatisierung sollte jene Hörerkreise an den Apparat locken, die durch den politischen Vortrag nicht ansprechbar waren, wobei auch hier die bewährten Leitsätze der NS-Propaganda, die Hitler in bemerkenswerter Offenheit bereits in seinem Buch "Mein Kampf" dargelegt hatte, in die Praxis umgesetzt wurden: "Die Aufnahmefähigkeit der großen Masse ist nur sehr beschränkt, das Verständnis klein, dafür jedoch die Vergeßlichkeit groß. Aus diesen Tatsachen heraus hat sich jede wirkungsvolle Propaganda auf nur sehr wenige Punkte zu beschränken, und diese schlagwortartig so lange zu verwerten, bis auch bestimmt der Letzte unter einem solchen Worte das Gewollte sich vor-

zustellen vermag .." <sup>10</sup> - Im speziellen handelte es sich meist um aktuelle Themen wie den Luftschutz, das WHW oder die Spionageabwehr; im Krieg diente das publizistische Hörspiel der propagandistischen Auswertung des Kampfgeschehens und wurde so zur "politischen Waffe". <sup>11</sup>

An NS-Gedenktagen gelangte die publizistische Hörfolge zum Einsatz: am 12.3.1939 wurde eine Hörfolge über den Egerländer-Marsch gesendet, die die "heldischen Leistungen der Egerländer" zum Gegenstand hatte, und am 13.3.1939 wurde unter dem Titel "DIE GROSSE HEIMKEHR" die Besetzung Österreichs verherrlicht. Auch die Ereignisse vom Juli 1934 wurden im Rahmen einer aktuellen Hörfolge ausgewertet; der sprachlichen Ertüchtigung wurde ebenfalls Rechnung getragen, und der Spionageabwehr diente die Hörfolge "ACHTUNG, SPIONE" (5.6.1939). - Ab April 1940 gelangten Hörspiel und Hörfolge in größerem Umfang als politische Waffe zum Einsatz, wobei meistens die Erweckung von Haßgefühlen gegenüber England und die Steigerung des nationalen Selbstbewußtseins bei den "Volksgenossen" bezweckt wird. In einem Hörspiel von R. Stache, "SIR ROGER CASEMENT" (8.4.1940) wird beispielsweise das Schicksal des irischen Revolutionärs zur Haß-Propaganda gegen England ausgewertet, und in einer Hörfolge von Dr. Hans Sprinzl "DER WEG IN DIE FREIHEIT" (9.4.1940) dienen Bilder aus der deutschen Geschichte zur Illustration des Schlagwortes "Deutschland stirbt nie". Auch die Hörfolge "DEUTSCHE VERGANGENHEIT" von Dr. Josef Nadler (29.4.1940) diente der Steigerung des Nationalbewußtseins.

Ende Mai 1940 erfährt durch die 14-tägige Sendereihe "ZEITBÜHNE - DIE WELT IM SPIEGEL" der Einsatz des publizistischen Hörspiels eine weitere Intensivierung durch Kurzhörspiele und Kurzscenen von etwa 30 Minuten Dauer, die der "Förderung des politischen Verständnisses und Wissens" dienen sollten. Es handelte sich um Dramatisierungen von Pressenotizen, die durch Greuelpropaganda ("Irland", "Franzosen am Rhein", "Blutgeld aus London") oder tendenziöse, fiktive Frontberichte ("Vater auf Urlaub") Haß und Verachtung anderen Nationen gegenüber erwecken sollten. 1941 wurden auch im Wiener Eigenprogramm zahlreiche Hörfolgen zur Wehrpropaganda eingesetzt, deren Autor der Leiter der Abteilung Volkstum beim Reichssender Wien, Dr. Hans Sprinzl, war. -

Auch in den lokalen und bodenständigen Sendungen wurde der Forderung nach der "inneren Beziehung zur Zeit" insofern Rechnung getragen, als sie durch die Förderung von "Heimatliebe" und Lokalpatriotismus indirekt das Nationalbewußtsein stärkten. Daneben wurde jedoch auch jene "Flucht in die lokale Vergangenheit" wirksam, die im Wiener Kulturleben während des Krieges stark in Erscheinung trat: es war dies die einzige Möglichkeit, die alles beherrschende Politik zu umgehen und dem Leisen, der Beschaulichkeit Raum zu geben. Man erinnere sich nur an die Auslagen der Buchhandlungen: einer Flut von Kriegsliteratur, meist journalistischer Art, ("Kampf um Norwegen", "Das sind unsere Flieger" u.a.) standen als einzige Alternative Bücher gegenüber, die das Wien aus besseren Tagen zum Gegenstand hatten. Hier zeigt sich das Unbehagen, das die Menschen damals immer mehr erfüllte und das in den Wunsch nach der gegenwartsfernen Illusion mündete. Alle diese Strömungen gelangten auch in der Gestaltung der lokalen und bodenständigen Sendungen zum Ausdruck; so z.B. in der Sendereihe "KENNST DU DEIN WIEN", die in Form von Hörfolgen und Kurzhörspielen Themen wie "Das Wiener Wirtshaus", "Josef Weinheber", "Denkmäler sprechen", "Nestroy" oder "Das Burgtheater" zum Gegenstand hatte.

Das Verlangen nach der gegenwartsfernen Illusion war auch der tiefere Grund für den großen Zulauf, dessen sich die zahlreichen KdF-Veranstaltungen erfreuten und in deren Stil auch die kabarettistischen Sendungen gehalten waren, die zum Aufgabenkreis der Abteilung "Wort" gehörten. Hier hatten auch jene Hörspielleute der alten RAVAG ein Betätigungsfeld, die als Nicht-Parteimitglieder im Rundfunk nur geduldet waren und ansonst nicht selbständig arbeiten durften. Zu den erfolgreichsten Sendereihen gehörte das "WIENER RUNDFUNKBRETTL", das vom Reichsprogramm übernommen wurde und sich auch im norddeutschen Sendebereich großer Beliebtheit erfreute. Eine Notiz in den "Wiener Neuesten Nachrichten" vom 26.3.1942 gibt ein anschauliches Bild: "Zum Samstag-Kabarett der Reichssendung wird von jetzt an Wien unter der Ansage "Wiener Rundfunkbrettel" seinen Beitrag leisten, und zwar erstmalig am 28. März von 21-22 Uhr. Gestern wurde im Funksaal (gemeint ist der Große Sendesaal im

Funkhaus, Anm.d.V.) des Reichssenders Wien das "Wiener Rundfunkbrett" aus der Taufe gehoben .. Jane Tilden eröffnete als Brettlmuse und Tochter des Zeus und der guten Laune den bunten Reigen, den Burgschauspieler Wilhelm Heim mit seinem großen Rotstift als Zensor chargierend begleitete. Christl Mardayn sang, fein pointiert, Chansons von Alexander Steinbrecher .. Franz Böheim und Josef Egger spielten eine heitere Szene. Else Ramausek erzählte, wie eine Frau in der Ehe sein soll und ergötzte mit ihrem Wessely-Tonfall. Paul Hörbiger versicherte zum Gaudium des Publikums wieder einmal, daß er den Wein schon kilometerweit riacht, Hans Hais spielte mit seinem Partner Franz Pokorny, der an Hans Moser erinnert, die lustige Blitzszene "Arg verliebt" ganz vorzüglich .. Das Manuskript schrieb Tilde Binder, die transportable Bühne gestaltete Axel Bergmann, das Orchester leitete Karl Loubé. Für die Gesamtgestaltung zeichnet Dr. Otto Stein. Wir freuen uns schon auf den 28. März, 21 Uhr." - Alle kabarettistischen Sendungen wurden entweder aus dem Großen Sendesaal des Funkhauses oder dem Großen Konzerthausaal übertragen und zunächst auf Platten aufgenommen; die Sendung erfolgte einige Tage später. Das Publikum bestand aus Angestellten des Funkhauses, Gefolgschaftsmitgliedern der Reichsbahndirektion Wien, Belegschaften verschiedener Betriebe oder verwundeten Soldaten, wie dies auch bei allen übrigen KdF-Veranstaltungen üblich war.

Anfang 1942 wurde im Großen Sendesaal eine improvisierte Bühne mit vereinfachten Kulissen geschaffen, die zur Steigerung der schauspielerischen Ausdruckskraft dienen sollte. Der eigentliche Grund für diese Einrichtung ist jedoch in der großen Anzahl von Sendungen mit KdF-Charakter zu suchen, die das Publikum im Saal auch vom Optischen her ansprechen sollten. Das Bühnenbild bestand bei den Brettl-Sendungen aus einem grausilbernen Tor mit stilisierten Seitenwänden, war also bloß "optische Improvisation im Haus des Akustischen". Der Rahmen dieser Sendungen war stets der gleiche: "Karl Loubé hob den Taktstock, Wien, Wien, nur du allein eröffnete eine kurze Tonfolge und damit trat, schwarz und schlank, Jane Tilden als Brettlmuse aus dem Silberter. Ihr Auftrittslied, ihr kleines, geistreiches Geplänkel mit dem sarkastischen Wilhelm Heim im Kostüm eines urdrolligen Zensurarius Rotstift sandte die ersten Lachstürme aus dem Parkett zu den Mi-

krophenen."<sup>13</sup> Allerdings wurde bei diesen Unterhaltungssendungen mitunter eine Intensität der Publikumswirksamkeit erreicht, die heute kaum mehr möglich ist und die eng mit der damaligen psychologischen Situation und der daraus resultierenden, gesteigerten Bereitschaft zur Flucht in die Illusion zusammenhängt. So berichtet ein Rezensent des "Rundfunkbrettels" von "minutenlangen Beifallskundgebungen eines wirklich froh gestimmten Publikums, das bei dem Lied "Ich bin heute ja so verliebt" seine Zuschauer- und Zuhörerrolle ganz vergaß und wie auf ein geheimes Kommando laut mitzusingen begann."<sup>13</sup> Und dies ist vielleicht der treffendste Beweis für das, was wir vorhin über die Flucht in die Illusion gesagt haben: das Lied, bei dem das Publikum seine Zuschauer- und Zuhörerrolle so gänzlich vergaß, stammte aus dem Willi-Forst-Film "Operette" (1941), einem Film, der nach Forsts eigenen Worten in bewußtem Gegensatz zur Zeit entstanden ist: "Meine Heimat wurde von den Nazis besetzt und meine Arbeit wurde zu einem stillen Protest. Es klingt grotesk, aber entspricht der Wahrheit: meine österreichischen Filme machte ich in der Zeit, als Österreich zu existieren aufgehört hatte. Ich habe damals genau getroffen, wonach die Menschen sich sehnten: Vergessen, Freude. Was ich damals, ich möchte sagen, fast nachtwandlerisch gemacht habe, wurde immer bewußter zum Programm: Freude zu bereiten. Klarerweise war dies nicht in der Gegenwart jener Zeit zu finden, deshalb spielen so gut wie alle meine ersten Filme in vergangenen Tagen."<sup>14</sup>

Vergessen und Freude bereitete auch die Sendereihe "TISCHLEIN DECK DICH - VIEL WÜNSCHE IN EINEM SACK", die "für jeden etwas" auf Lager hatte: "Bauernbrot" und "Städterspeise", "Ein aktuelles Kurzoperettl, ein politisches Kabarettl, dann das bekannte Zwölferhaus, und noch verschied'nen Ohrenschaus." Besonderer Beliebtheit erfreute sich das kabarettistische Ensemble "Zwölferhaus", das von dem Wiener Schauspieler Wilhelm Schich (gest. 1940) ins Leben gerufen wurde. Die "Weanerleut vom Zwölferhaus" verbreiteten lokalen, herzhaften Humor, ähnlich wie dies auch beim "Simpl" während des Krieges üblich war. Im allgemeinen war der Bogen von "Viel Wünsche in einem Sack" sehr weit gespannt; er reichte von Goethes "Prometheus", von Raoul Aslan bis zu Curt Goetz und endete bei Bedas "Dienstmann", beim unverwüstlichen

Hans Moser. Auch hier war für die Gestaltung der Sendereihe die kriegsbedingte Notwendigkeit maßgebend, die unterschiedlichsten Wünsche "unter einen Hut" zu bringen, wobei zu erwähnen ist, daß sich oft die stattliche Anzahl von 30-40.000 Briefen "in einem Sack" befand. Die Gestaltung lag auch hier - wie bei den meisten erfolgreichen Unterhaltungssendungen - in den Händen von Dr. Otto Stein, "der dieser Art von Programmsendungen zu ihrer Beliebtheit verhalf;"<sup>15</sup> das Rahmenmanuskript schrieb Tilde Binder, eine Aufgabe, die ein subtiles Einfühlungsvermögen namentlich dort erforderte, wo der besondere Stil einer Sendung der adäquaten Ergänzung durch das Rahmenmanuskript bedurfte, was auch bei den von Dr. Stein eingeführten Kurzhörspielen, meist Dramatisierungen von Wiener Sagen, der Fall war. Auch anlässlich eines "HANS-SACHS-ABENDS" (9.2.1941) wurden verschiedene Schwänke des Schuhmachers und Poeten ("Der fahrende Schüler im Paradies", "Der Roßdieb", "Der Teufel und das alte Weib") mit Ewald Balser als Hans Sachs durch ein Rahmenmanuskript im Hans-Sachs-Stil zu einem einheitlichen Ganzen geformt.

In diesem Zusammenhang ist auch die "SLEZAK-FEIERSTUNDE" anlässlich des 70. Geburtstages des beliebten Künstlers zu erwähnen (August 1943), da sie nicht nur eine bedeutende Leistung auf dem Gebiet der funkeigenen Gestaltung darstellte und im Privatbesitz noch erhalten ist, sondern auch wegen der im Rahmen dieser Sendung verwendeten Unikata und Originalaufnahmen Slezaks theatergeschichtlichen Wert besitzt. Die Sendung fand auch ein lebhaftes Presseecho, wobei an dem "ungemein wirkungsvollen Hörspiel" besonders hervorgehoben wurde, daß "kleine, charakteristische Szenen durch eindringliche Akustik fast optische Plastik" erhielten.<sup>16</sup> "Mit seltenem Geschick ist es Dr. Otto Stein und Dr. Hans Sachs in der Gestaltung dieser Sendung nach dem Manuskript von Tilde Binder gelungen, nicht nur den Künstler, sondern auch den Menschen Slezak dem Hörer nahezubringen ... Wir haben selten eine Sendung gehört, die die schwierige Aufgabe, ein Lebenswerk von der Fülle und Reife eines Slezak, in einer Stunde so lebenswarm gemeistert hat. Unmerklich glitt die humorvolle Erzählung über in das ernste Künstlerschaffen; und doch war es eine Einheit, wie wir sie an dem verehrten Meister so sehr lieben, der nun in der Stille des Tegernsees seinen Lebensabend genießt. Die Worte des

Dankes, die Dr. Karl Böhm ihm sprach, waren allen Wienern aus dem Herzen gesprochen."<sup>17</sup>

Abschließend müssen wir jedoch festhalten, daß solche Sendungen in der damaligen Zeit nur anlässlich von Jubiläen gebracht wurden und somit kulturelle Oasen in einem Programm darstellten, das immer mehr von der geistigen Verarmung der Zeit gekennzeichnet wurde. -

#### 4. R e g i e

Wie wir bereits an anderer Stelle erwähnt haben, gab es zwischen 1938 und 1945 im Wiener Funkhaus keine Abteilung "Literatur" wie in der alten RAVAG; das Hörspiel und seine verwandten funkischen Formen wurden von der Abteilung "Wort" betreut, die in den ersten Jahren dem heutigen Intendanten des Tiroler Landestheaters, Karl Goritschan, und später Dr. Werner Riemerschmid unterstand. Goritschan führte auch "die Oberspielleitung, das heißt, den gesamten Regiekomplex."<sup>1</sup> Auf dem Gebiet des ernstesten Wortes waren neben Goritschan in der Abteilung noch Dr. Anton Jaksche und Herbert Hinterleithner tätig, während die "Unterhaltung" Dr. Otto Stein anvertraut war.<sup>2</sup> Sämtliche Wortsendungen wurden von der Oberspielleitung ins Studio umgesetzt, wobei der Oberspielleiter auch einen entsprechenden Einfluß auf die Auswahl der Stücke hatte.<sup>1</sup> Als Regisseure waren neben Karl Goritschan noch Arthur Duniecki, Dr. Fritz Reimers und Dr. Werner Riemerschmid tätig. Goritschan inszenierte "in der Hauptsache Bühnenstücke oder große Hörspiele, bei Heranziehung der ersten Wiener Schauspielergarnitur",<sup>1</sup> und auch Arthur Duniecki war auf diesem Sektor tätig. Dr. Reimers inszenierte vorzugsweise Hörfolgen, heitere Hörspiele und kabarettistische Sendungen, während Dr. Werner Riemerschmid von der Oberspielleitung "mehr in der ausgesprochen literarischen Sparte"<sup>1</sup> eingesetzt wurde.

Da der Rundfunk im Gegensatz zu der Zeit vor 1938 in diesen Jahren den Charakter einer politischen Institution hatte, wirkte sich dies nicht nur in den Darbietungsinhalten sondern auch in allen Belangen der Durchführung aus. Die Theater waren deshalb dem Rund-

funk gegenüber sehr aufgeschlossen, und ihre Leiter unterließen es, dem Rundfunk bei seinen Übertragungen aus den Theatern oder aber bei der Heranziehung von Schauspielern nicht zu unterstützen oder gar zu behindern. Die Mitwirkung bei Rundfunksendungen galt für die Schauspieler als Auszeichnung; andererseits konnte eine ungerechtfertigte Weigerung Unannehmlichkeiten für den Betreffenden nach sich ziehen. Im allgemeinen durften auch nur solche Schauspieler im Rundfunk mitwirken, die den strengen "rassischen" Vorschriften entsprachen und nicht "jüdisch versippt" waren. Der Reichssender Wien hatte in dieser Hinsicht insofern eine Ausnahme-stellung, als es Wohlwollenden in manchen Fällen gelang, Sondergenehmigungen zu erwirken, die allerdings nur Österreichern gegeben wurden. Als Beispiel sei erwähnt, daß Maria Eis, Alma Seidler und Hermann Wawra erst auf Grund von Sondergenehmigungen für den Rundfunk freigegeben wurden, da man auf die Mitwirkung dieser bewährten und beliebten Kräfte aus propagandistischen Gründen nicht verzichten wollte. Sicherlich spielte aber auch dabei jene "Taktik der Duldung" eine Rolle, die nur in Wien auf kulturellem Gebiet angewandt wurde und die in Konzessionen an die lokale Mentalität bestand: auch das "Wiener Werk", in dem so manche treffende Satire gegen die damaligen Machthaber über die Bretter ging (z.B. "Odysseus reist durch Groß-Griechenland"), wurde als "Meckerer-Kabarett" geduldet und schloß erst im Zuge der allgemeinen Theatersperre 1944 seine Pforten. -

Die **B e s e t z u n g** bereitete auch in diesen Jahren wegen des großen Schauspielerreservoirs keine Schwierigkeiten. So wie dies auch vor 1938 der Fall war, holte man sich geeignete Kräfte von allen Wiener Bühnen, wobei freilich die Burgschauspieler besonders oft eingesetzt wurden. Wien war dadurch gegenüber anderen Reichssendern insofern im Vorteil, als hier in allen Fällen eine nahezu ideale Besetzung verwirklicht werden konnte, während man bei anderen Reichssendern wie z.B. Breslau oder Saarbrücken auf die sogenannten **H ö r s p i e l s c h a r e n** angewiesen war. Es handelte sich um Sprecher, die ausschließlich für den Rundfunk tätig waren und gleichsam als "Hausensemble" des betreffenden Senders fungierten. Solche Ensembles wurden stets dort gebildet, wo kein geeignetes Schauspielerreservoir zur Verfügung

stand; allerdings wirkte sich auch hier die Konkurrenz von Bühne und Film nachteilig aus.<sup>3</sup> - Die Hörspielscharen dürfen nicht mit den Rundfunkspielscharen verwechselt werden, welche meist aus Angehörigen der HJ bestanden und in den Jugendsendungen mitwirkten. -

Auch bezüglich der allgemeinen Regiepraxis gelten im wesentlichen jene Grundsätze, die wir schon bei der Besprechung des Spielplanes erwähnt haben. Goritschan suchte an die Nüchternschen Traditionen im Sinne einer "beseelten Wirklichkeitsgestaltung" anzuknüpfen, konnte dies jedoch nicht konsequent durchführen, da sich diesem Beginnen schon vom Darstellungsinhalt her große Hindernisse in den Weg stellten und überdies durch die obligaten Konzessionen an den kulturellen NS-Zeitstil eine freie künstlerische Entfaltung unmöglich war. Wie wir bereits an anderer Stelle ausführlich gezeigt haben, waren es ja im wesentlichen immer wieder die gleichen Themenkreise, die den Spielplan beherrschten, Themen also, die der individuellen Menschengestaltung wenig oder gar keinen Raum ließen. Am wichtigsten war die in Regie und Darstellung zum Ausdruck gebrachte Tendenz, weshalb sich die künstlerische Aktion auf einer vorgezeichneten Bahn bewegte und das eigenständig-schöpferische Element nur ein kümmerliches Dasein fristete. Wie wir bei der Besprechung des Spielplanes zeigen konnten, wirkte sich dies besonders auf dem primär-schöpferischen Gebiet, in der Dramatik der Zeit aus: die mit allen Mitteln der Propaganda geförderte Konjunkturdramatik blieb ohne Breitenwirkung und nirgends entstand ein Kunstwerk, das sich über den Durchschnitt erhoben hätte oder dessen dichterischer Aussagegehalt seine Entstehungszeit überdauerte. Aber auch im Bereich der nachschaffenden Kunst, in Darstellung und Regie, ging es um die bloße Erfüllung schon vorhandener Formen, um "Dienst" an Stelle von "Schaffen" und auch hier mußte die Kunst "heroisch, stählern-romantisch, sentimentalitätslos, sachlich, national mit großem Pathos"<sup>4</sup> sein. Es handelte sich also bei den "großen" Hörspielinszenierungen meist um einen naturalistisch-hymnischen Stil, wobei die sich auf der Ebene der Wirklichkeit bewegende Handlung in einen hymnisch-pathetischen Schluß zur Glorifizierung der angestrebten Tendenz mündete. Musik und Geräusch wurden in beachtlichem Umfang eingesetzt, da es ja nicht mehr auf das dichter-

sche Wort und seine künstlerische Interpretation, sondern auf die wirkungsvolle, emotionelle Unterstützung der Tendenz ankam.

Frei von diesen Finschränkungen waren Darstellung und Regie der Unterhaltungssendungen, wo der wienerischen Spiellaune nur vom Inhalt her Beschränkungen auferlegt wurden, wobei allerdings zu erwähnen ist, daß es sich in der Mehrzahl der Fälle um unfunktionelle Saaldarbietungen mit optischen Wirkungen handelte.<sup>5</sup>

In allen Formen der dramatischen Wortsendungen trachtete man, den süddeutschen Sprachklang zu erhalten, doch wurde namentlich in vielen wienerischen Unterhaltungssendungen der Dialekt weitgehend an die Hochsprache angeglichen, was auch bei vielen kommerziellen Schallplattenaufnahmen aus dieser Zeit festzustellen ist. --

### III. TENDENZEN DER SPIELPLANGESTALTUNG UND REGIE SEIT 1945

Schon am 27. Mai 1945, also ein Monat nach dem Wiedererstehen von Radio Wien, stellte sich auch die Radiobühne bereits im Programm ein, u.zw. mit Szenen von Arthur Schnitzler "Die Frage an das Schicksal". Im folgenden Monat bringt die Radiobühne bereits drei Aufführungen: "Wann wir altern" von Oskar Blumenthal (3. Juni), "Der Sieg treuer Liebe" (Wienerisches Hanswursttheater, 19. Juli) und Szenen aus Raimunds "Alpenkönig". Auch im Juli und August nimmt die Zahl der dramatischen Darbietungen zu: Schnitzler: "Komtesse Mizzi" (3. Juli), Nestroy: "Jux" (10. Juli), Molnar: "Lilium" (24. Juli), Paul Gerald: "Wenn sie groß geworden" (4. August), Carl Sloboda: "Die Fahrt ins Leben" (8. August), Schönherr: "Weibsteufel" (22. August). In allen diesen Fällen handelte es sich um vollständige Aufführungen; daneben wurden aber auch Szenen aus verschiedenen Werken gesendet, so z.B. aus Goethes "Faust" (17. Juli) und Shaws "Cäsar und Cleopatra" (15. August), eine Erscheinung, die uns an den Beginn der Radiobühne 1924 erinnert und auf die Ungunst der Verhältnisse zurückzuführen ist. In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß die Aufführungen der Radiobühne in dieser Zeit große Anforderungen an die Initiative und das Improvisationstalent aller Beteiligten stellen. So kam es manchmal vor, daß unmittelbar vor Beginn der Sendung ein Angehöriger der Besatzungsmacht dem Regisseur und seinen Schauspielern den Eintritt in das Studio verwehrte. Es blieb dann nichts anderes übrig, als das Mikrophon auf den Gang zu stellen und von dort aus die Sendung abzuwickeln. Im September hatten sich die Verhältnisse bereits insofern konsolidiert, als es nunmehr möglich war, durchwegs komplette Aufführungen zu senden. Auch ihre Anzahl zeigte eine ansteigende Tendenz. So wurden im Dezember 1945 bereits 6 Aufführungen gesendet und im Jänner 1946 außerdem eine "kleine" Radiobühne und 5 Kinderbühnen.

In der Spielplangestaltung dieser ersten Monate zeichnet sich bereits jene Tendenz ab, die auch in den folgenden Jahren bis 1954 wirksam sein sollte. Es handelt sich um die Fortsetzung jener Traditionen, die schon vor 1938 die Wiener Radiobühne kennzeichneten: die Stücke, die zur Aufführung gelangen, sind durchwegs alte Bekannte aus dem Repertoire der Zeit vor 1938, und auch

der Wechsel zwischen Leicht und Schwer, zwischen Dichtung und Unterhaltung läßt das Zurückgreifen auf den von Nüchtern entwickelten "Monatsspielplan" erkennen.

Nüchtern, der seit 1939 in Berlin beim deutschen Film tätig gewesen war, wurde nach der Kapitulation als stellvertretender Abteilungsleiter der Abteilung Zeitgeschehen (kultureller Teil) im Berliner Rundfunk eingesetzt.<sup>1</sup> Anfang 1946 kehrte er nach Wien zurück und übernahm wieder die Leitung der literarischen Abteilung von Radio Wien. - Merkwürdigerweise bezeichnete Nüchtern die Aufführung von Grillparzers "Des Meeres und der Liebe Wellen" am 13. Februar 1946 als erste Aufführung der Wiener Radiobühne.<sup>2</sup> Obwohl das vor diesem Zeitpunkt Geleistete mithin übergangen wurde, war doch auch nach der Wiedereinsetzung Nüchterns als literarischer Leiter der Wandel in der Spielplangestaltung kein wesentlicher: Nüchtern setzte praktisch dort fort, wo er 1938 aufgehört hatte.

**P r o g r a m m t e c h n i s c h**<sup>3</sup> hatte der Spielplan im wesentlichen folgende Struktur: das Freitag-Abendprogramm war stets der "großen" Radiobühne gewidmet und brachte monatlich jeweils eine Klassikeraufführung, ein "Lustspiel des Monats", ein Volksstück und eine Uraufführung. Bei den Uraufführungen handelte es sich meist um Werke heimischer Autoren, die von den Theatern nach Ansicht Nüchterns zu Unrecht vernachlässigt wurden. Die Aufführungen der "großen" Radiobühne hatten eine Länge von etwa 100, mit - unter sogar 120 Minuten und wurden im Anschluß an den Abendnachrichtendienst gesendet. Gelegentlich wurde vor dem Nachrichten - dienst eine kurze Einführung in die Radiobühne geboten, da insbesondere mit der Sendereihe "Klassiker im Rundfunk" volksbildnerische Absichten verbunden waren. Neben einem zweiten, meist der Hörfolge gewidmeten Termin, an jedem zweiten Sonntagabend, ist vor allem die "kleine" Radiobühne zu erwähnen, die an jedem Dienstagabend gesendet wurde und größere Einakter oder Hörspiele brachte.

Der Vorteil dieses "Monatsspielplanes" bestand vor allem in der glücklichen Ausgewogenheit zwischen Leicht und Schwer und in seiner Regelmäßigkeit: die Anhänger j e d e r Sparte wurden im Ablauf eines Monats berücksichtigt. Dieses System konnte aller-

dings nur deshalb konsequent durchgeführt werden, weil das Programm ausschließlich im eigenen Haus produziert wurde. Die Koordinierung von 7 Studios, die Berücksichtigung ihrer unterschiedlichen künstlerischen Kapazität, der Wettbewerb der Studios untereinander und die anders gearteten Darbietungsinhalte erfordern heute auch einen anderen Rahmen. Dies ist jedoch ein Problemkreis für sich, der hier nur kurz angedeutet werden kann, da seine genaue Erörterung zu weit führen würde.

Seit 1955 ist eine Vermehrung der Hörspieltermine festzustellen, die mit der Vereinheitlichung des österreichischen Rundfunks und dem Zusammenwirken aller Studios an den drei Ringprogrammen ermöglicht wurde. Um die Kontinuität unserer Betrachtung zu gewährleisten, beschäftigen wir uns im folgenden selbstverständlich nur mit dem repräsentativen, "echten" Hörspiel in der Hauptsendezeit,<sup>4</sup> das von der Abteilung "Literatur" bzw. von der Produktionsgruppe Hörbühne betreut wird. Wir müssen jedoch erwähnen, daß sich auch andere Abteilungen wie z.B. "Wissenschaft" und "Unterhaltung-Wort" der Hörspielform bedienen, so daß von der Hörerseite gesehen der Anteil des dramatischen Wortes am Gesamtprogramm wesentlich höher liegt: 1956 betrug dieser 25,5 %, 1957 30,8 % des Gesamtprogramms.<sup>5</sup>

Die vergleichende Analyse einer programmtechnisch stabilen, durch keine Sondertermine (Festspiele, Feiertage, u.a.m.) verfälschten Woche zeigt in den letzten drei Jahren folgendes Bild: 1957/58 ist mit Ausnahme von Montag täglich ein Hörspieltermin in der Hauptsendezeit festzustellen, u.zw. am Sonntag, Freitag und Samstag im Ring I, am Mittwoch im Ring II, Dienstag und Donnerstag im Ring III. 1958/59 wurde ein weiterer Hörspieltermin am Montag im Ring II eingeführt und somit täglich in der Hauptsendezeit ein Hörspiel gesendet. 1959/60 wurden jedoch die Hörspieltermine reduziert, so daß lediglich an 5 Tagen das Hörspiel in der Hauptsendezeit vertreten ist.

Der hohe Anteil des Hörspiels an der Hauptsendezeit in den Jahren 1957-1959 läßt den Gedanken erkennen, dem Hörer täglich ein Hörspiel zu bieten. Dies erscheint zunächst gerechtfertigt, wenn man bedenkt, daß ja das Hörspiel - wie wir später noch zeigen werden - zu den beliebtesten Sparten des Rundfunkprogramms zählt. In der

Praxis stößt jedoch die Verwirklichung dieses Gedankens insofern auf Schwierigkeiten, als einerseits das Angebot an g u t e n Hörspielen weit hinter dem Bedarf zurückbleibt und andererseits die Möglichkeiten der Wiederholung eines Stückes im Rundfunk sehr beschränkt sind. Verschärft wird die Situation außerdem noch dadurch, daß heute die Zeit der belanglosen, adaptierten Theaterstücke vorbei ist und man nicht mehr auf die Ladenhüter der Vorkriegszeit zurückgreifen kann wie dies in den ersten Jahren nach 1945 der Fall war. Die Reduzierung der Hörspieltermine (1959) ist also insofern positiv zu werten, als sie eine Verlagerung von der Quantität zur Qualität darstellt: wenn in den vorhergehenden Jahren mitunter Hörspiele zur Sendung angenommen wurden, die nicht in jeder Hinsicht befriedigten, so ist es nunmehr möglich, bei der Auswahl strengere Anforderungen zu stellen und somit schon vom Organisatorischen her zur Sublimierung des Hörspiels beizutragen. Vom Gesamtprogramm her gesehen bedeutet die erwähnte Maßnahme keineswegs eine Einschränkung. Sie hat ihre konkrete Ursache in der programmtechnischen Berücksichtigung anderer Darbietungsinhalte, da ja die Programmgestaltung nicht in der starren Erfüllung eines einmal aufgestellten "Programmskelettes" sondern in der elastischen Anpassung an den jeweiligen Stoffanfall unter Berücksichtigung a l l e r Hörerinteressen besteht. Im wesentlichen handelt es sich also hier um eine Verlagerung einerseits zur Studiooper anderenteils zum unterhaltenden Wort, das sich seit Herbst 1959 besonderer Beachtung erfreut und täglich in der Hauptsendezeit durch eine Sendung vertreten ist.

Vergleichende Untersuchungen über das Hörspiel im Programm ausländischer Rundfunkanstalten sind infolge der Schwierigkeiten der Materialerfassung sehr problematisch und können nur unter Berücksichtigung der soziologischen Unterschiede einwandfrei ausgewertet werden. So sind beispielsweise Beginnzeiten zwischen 14 und 16 Uhr bei verschiedenen ausländischen Stationen auf dem Gebiet des Hörspiels keine Seltenheit, und oft bringt die gleiche Rundfunkanstalt auf zwei Programmen zur gleichen Zeit Hörspiele.<sup>5</sup> Ob der Anteil des Hörspiels am Gesamtprogramm relativ hoch oder niedrig ist, kann also nicht nur auf Grund von Zahlen angegeben werden, sondern erfordert eingehende Untersuchungen in Zusammenarbeit mit der betreffenden Rundfunkanstalt. Aus diesen Gründen

sei hier nur rein illustrativ der Bayrische Rundfunk erwähnt, der sich wegen seiner annähernd gleichen Hörerstruktur am ehesten zum Vergleich eignet: die Anzahl der Hörspieltermine entspricht dort fast genau der des Österreichischen Rundfunks, wenn man berücksichtigt, daß der Bayrische Rundfunk derzeit nur zwei Programme produziert. - Interessant ist auch der Anteil des Hörspiels an den drei Programmen der BBC: im ersten Programm, das leichte und schwere Darbietungen in nahezu gleichem Ausmaß bringt, ist das Hörspiel mit 11 Terminen pro Woche vertreten; die Beginnzeiten liegen zwischen 15 Uhr und 22,30 Uhr. Das zweite Programm ("Light Program") bringt durchwegs Kriminal- und Unterhaltungshörspiele und weist 6 Hörspieltermine auf, wovon drei allein auf den Sonntag entfallen (13,45, 16,30, 21,00 Uhr). Das dritte Programm, das durchwegs schwere, anspruchsvolle Darbietungen bringt, weist vier Hörspieltermine (Mittwoch, Donnerstag, Samstag, Sonntag) auf, deren Beginn zwischen 18,35 und 21,35 Uhr liegt. Die Dauer einzelner Termine ist beachtlich: sie beträgt 120 bis 130 Minuten. Bezeichnenderweise steht im dritten Programm die unmittelbare dichterische Aussage zur Gegenwart im Vordergrund (Ionesco, Dürrenmatt).<sup>6</sup>

Diesem reichhaltigen Hörspielprogramm der BBC kommt insofern große Bedeutung zu, als es sich ja hier um ein Land handelt, in dem das Fernsehen schon seit vielen Jahren besteht. Es zeigt sich, daß das Hörspiel vom Fernsehen keineswegs verdrängt wird, was nicht nur für das anspruchsvolle, sondern auch für das unterhaltende Hörspiel gilt. Dabei ist noch zu bedenken, daß das angelsächsische Publikum erfahrungsgemäß durch das Fernsehen besonders ansprechbar ist. Das Nebeneinander von Rundfunk und Fernsehen muß also nicht notwendig zu einer Einschränkung des Hörspiels führen; Hörspiel und Fernsehspiel sind nicht wesensverwandt und deshalb keine Konkurrenten. Für den Film bedeutete jedoch das Fernsehen in den angelsächsischen Ländern einen empfindlichen Verlust, der nur durch Qualitätsproduktionen einigermaßen wettgemacht werden kann; eine Entwicklung, die vom künstlerischen Standpunkt aus nur zu begrüßen ist.

Wenn vorher von einer konkurrenzfreien "Koexistenz" von Hörspiel und Fernsehspiel die Rede war, so darf dabei nicht übersehen wer-

den, daß das Fernsehen als wirkungemindernder Faktor für Rundfunksendungen dann in Erscheinung treten kann, wenn es sich um Sendungen mit gleichem Darbietungscharakter handelt, die zur gleichen Zeit ausgestrahlt werden. Als Beispiel sei auf die zahlreichen Hörerzuschriften verwiesen, die für eine Wiederholung der beliebten Hörspielreihe "Unsere Radiofamilie" plädierten. Diese Sendungen wurden in der günstigsten Sendezeit, u.zw. Samstag zwischen 19.30 und 20 Uhr ausgestrahlt. Um die gleiche Zeit begann jedoch das Fernsehen sein Programm mit der gleichfalls beliebten Sendereihe "Was sieht man Neues". Da beide Darbietungen die gleichen Publikumskreise ansprachen, war die Qual der Wahl für viele der Anlaß, dem Rundfunk energische Protestbriefe zu schreiben. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Konsument das Sowohl-als-auch dem Entweder-Oder vorzieht, womit unsere Feststellung, daß das Hörspiel in seiner Bedeutung durch das Fernsehen nicht notwendig geschmälert werden muß, bestätigt wird. Allerdings ist die Voraussetzung dazu die optimale Koordination der Rundfunk- und Fernsehprogramme unter Berücksichtigung der auf induktiv-analytischen Wege zu gewinnenden Erkenntnisse der Hörerpsychologie.

Wenden wir uns nun der inhaltlichen Spielplangestaltung zu.

Obwohl Nüchtern sich der im Vergleich zu den Verhältnissen vor 1938 völlig anders gearteten geistigen Situation bewußt war und selbst feststellte, daß "erlebtes Leid verwandelt",<sup>7</sup> wurde nicht nur der Neuaufbau der Radiobühne in organisatorischer Hinsicht, sondern auch die inhaltliche Spielplangestaltung nach alten Grundsätzen vorgenommen. Ein Vergleich, der in der Zeit vor 1938 und nach 1945 zur Aufführung gelangten Autoren an Hand der Verzeichnisse im Anhang zeigt deutlich, daß man in hohem Maß auf schon Bestehendes zurückgriff und namentlich dem rundfunkeigenen Hörspiel und damit der unmittelbaren dichterischen Aussage zur Gegenwart nur zögernd Raum gegeben wurde. Manche führen dies in erster Linie darauf zurück, daß Nüchtern von der Literatur kam und in der Hörbühne vorzugsweise ein Instrument zur Verbreitung von "Literatur" sah. Die Tatsachen scheinen diese Ansicht zu bestätigen: stets handelt es sich um die Vermittlung von längst Vorhandenem, von ästhetisch-unverbindlichen Werken, selten um

die Abrechnung mit der jüngsten Vergangenheit oder um die unmittelbare, dichterische Aussage zur Gegenwart. Die Spielplangestaltung Nüchterns erscheint daher ausgesprochen konservativistisch, und auch bei der Suche nach Neuem steht die Literatur im Vordergrund, wird die Vergangenheit der Gegenwart vorgezogen: "Es bieten die eigene Literatur, es bieten Dichtungen fremder Völker unendlich Vieles; gerade oft in der Literatur unbekannter, noch naiverer Völker finden sich Dichtungen, die sich auf der Hörbühne restlos, ja mit ungeahnter Möglichkeit gestalten lassen."<sup>8</sup> Nüchtern wollte nach seinen eigenen Worten der Hörbühne "den Weg ins Zeitlose, ins Ewigmenschliche" bahnen, ohne sich scheinbar bewusst zu sein, daß ihr Wesen gerade in der Gegenwartsnähe besteht und die Vermittlung ästhetisch-literarischer Werke eine sekundäre Funktion darstellt. - Einen weiteren Grund für den konservativistischen Charakter des Spielplans mag der Außenstehende in der Technik der internen Organisation erblicken: Der Spielplan wurde durch Regiekonferenzen festgelegt, bei denen die Regisseure des Hauses die Auswahl der Stücke weitgehend insofern beeinflussen, als Nüchtern lediglich die Gattung (Lustspiel des Monats, Volksstück, us.w.) im Sinne des Monatsspielplans bestimmte und die Erfüllung wegen des Vorschlagsrechtes der Regisseure fast ausschließlich diesen anheimgestellt wurde. Aus den von den Regisseuren vorgeschlagenen Stücken wählte Nüchtern die ihm genehmen aus. Man könnte nun vermuten, daß die Regisseure schon aus wirtschaftlichen Erwägungen sich bei ihren Vorschlägen mehr dem schon Erprobten, als dem Neuen und Schwierigen zuwandten. Hinzu kommt aber noch, daß ein Regisseur im allgemeinen nicht über die Zeit verfügt, die erforderlich ist, um sich auf dem Gebiet der Gegenwartsdramatik und der modernen Hörspielliteratur eingehend zu informieren. Auch das Lektorat hatte für die praktische Programmstellung unter Nüchtern nicht die Bedeutung wie heute, weshalb sich die Spielplangestaltung fast zwangsläufig in den Geleisen der Tradition bewegen mußte.

Wenn wir jedoch bei der Besprechung der allgemeinen Rundfunkverhältnisse feststellten, daß die Programmgestaltung von Radio Wien auf kulturellem Gebiet im wesentlichen frei von Einmischungen der Besatzungsmacht war, so bedeutet dies keinesfalls, daß Nüchtern seine Spielplangestaltung vollkommen frei und nur nach künstle-

rischen Gesichtspunkten vornehmen konnte. Es wurden ihm zwar keine Stücke vorgeschrieben, doch unterlagen alle zur Sendung vorgesehenen Manuskripte der Zensur der Besatzungsmacht, die sich "westlichen" Einflüssen gegenüber sehr empfindlich zeigte. Es blieb daher nichts anderes übrig, als einerseits auf längst vorhandene, unverbindliche Bühnenstücke zurückzugreifen und andererseits in hohem Ausmaß Werke österreichischer Autoren heranzuziehen. Es fehlte auch nicht an Bemühungen von seiten des Rundfunks, mit den österreichischen Autoren ins Gespräch zu kommen. Hier ist vor allem die Graschnitzer Rundfunkwoche zu nennen (23. - 27. Mai 1949): zehn österreichische Dramatiker waren Gast des Rundfunks auf Schloß Graschnitz, wo sie in einem Schulungskurs unter der Leitung Prof. Nüchterns mit den Problemen, dem Aufbau und der Regie des Hörspiels vertraut gemacht wurden. Bandaufnahmen erfolgreicher Rundfunkinszenierungen dienten als Beispiele und wurden - auch in Zusammenarbeit mit den betreffenden Regisseuren - in Vorträgen und Diskussionen erläutert. - Wie es zu dieser Zeit um das Österreichische Rundfunkhörspiel bestellt war, ist deutlich einem Vortrag Nüchterns anlässlich dieser Schulungswoche zu entnehmen:<sup>8</sup> " .. auch ich halte das Hörspiel für die rundfunkideale Kunstgattung; es werden nur zu wenig gute geschrieben, da viele Autoren die Angelegenheit noch für viel zu leicht halten, vor allem auch selbst zu wenig dramatische Sendungen im Rundfunk hören, ehe sie sich an die Aufgabe machen, selbst ein Hörspiel zu schreiben. Es gibt zu wenig gute Hörspiele - leider! Die begrenzten Wiederholungsmöglichkeiten im Rundfunk, zumal die Grenzen heute für den deutschsprachigen Rundfunk trotz vieler Bemühungen noch immer mehr oder minder gesperrt sind, wirken sich hier gewiß schädigend aus. Auch das finanzielle Moment und seine mangelnde Nutzbarkeit fällt hier für den österreichischen Autor und nicht zum Nutzen des österreichischen Autors brennend ins Gewicht. Wenn wirkliche Dichter oder Könner des Metiers, die vom Wort ausgehen, Hörspiele schreiben oder schreiben, umso besser. Niemand wird froher darüber sein als der Rundfunk! Aber der Wortkitsch jener Pseudohörspiele, die sich selbstzufrieden mit den akustischen Möglichkeiten begnügen und dazu sich äußerst gerne mit der Wiener Note drapieren, war und ist abzulehnen. .. Daß es eine Grenze von Dichtung und Metier gibt, beweist die Beliebtheit von Kriminalstücken und von volkstümlichen Sendungen

im Rundfunk; aber auch hier hat Können im Vordergrund zu stehen. Nirgends wirkt und kann sich Dilettantismus so verhängnisvoll auswirken wie im Rundfunk .. Der Himmel bewahre uns auch weiter vor der Flut dilettantischer Einreichungen, die sich Hörspiele nennen und keine sind; die leider weitaus häufiger den Einlauf bilden, als die rundfunkgeeigneten von Könnern. Und Können bedeutet auch hier, selbst viel gehört zu haben - gehört haben mit Ohr, Nerven und Seele! Denn darauf kommt es bei der Gestaltung eines Stoffes für den Rundfunk an, sogar wenn dieser Stoff anscheinend ein leichter ist und keine schweren Probleme enthält."

Wenn Nüchtern zu einer Zeit, in der die anderen österreichischen Sendergruppen bereits in zunehmendem Maße zeitgenössische rundfunk-eigene Hörspiele deutscher Autoren brachten, bei seiner bisherigen Spielplangestaltung blieb, so ist dies keinesfalls auf eine mangelnde Aufgeschlossenheit gegenüber den geistigen Strömungen der Gegenwart, sondern ausschließlich auf die damaligen Arbeitsbedingungen bei Radio Wien zurückzuführen. Gerade am Beispiel der Graschnitzer Rundfunkwoche wird die Aufgeschlossenheit Nüchterns der Gegenwart gegenüber besonders deutlich; er ließ es keineswegs dabei bewenden, aus der Fülle des Materials, das an ihn herangetragen wurde, seine Auswahl zu treffen, sondern war stets selbst auf der Suche nach Neuem in Form und Inhalt, denn die selbstzufriedene Betriebsamkeit ist besonders im Rundfunk die größte Gefahrenquelle für die arteigene künstlerische Arbeit.

Charakteristisch für die Spielplangestaltung Nüchterns war auch der Gedanke, stets der speziellen, österreichischen Mentalität der Hörer Rechnung zu tragen, was sich vor allem in der Vermeidung jenes snobistischen l'art pour l'art-Plunders, der heute mitunter die Geduld der Hörer auf eine harte Probe stellt, angenehm bemerkbar machte. Schon bei der programmtechnischen Besprechung des Monatsspielplanes konnten wir die glückliche Ausgewogenheit zwischen Ernst und Heiter, Leicht und Schwer feststellen. Auch bei den Unterhaltungsstücken wurde immer Niveau gehalten: beim "Lustspiel des Monats" kamen sowohl die Hausmeisterin als auch der Herr Hofrat gleichermaßen auf ihre Rechnung; "Hörspiel, Klassik, Moderne und vor allem auch die Uraufführung" hatten "ihr Recht und ihren Platz im Spielplan der Radiobühne."<sup>8</sup> - Obwohl Nüchtern

von der Literatur herkam, war seine Spielplangestaltung nie die eines ästhetisierenden Literaten, sondern die eines aufgeschlossenen Rundfunkpraktikers: "Denkt man .. daran, daß ein ausverkauftes, großes Sprechtheater cirka 2.000 Plätze zählt, daß die neue RAVAG über 500.000 Abonnenten hat, so mag man einmal nachrechnen, was an einem, sogar schwach gehörtem literarischem Rundfunkabend für eine Zuhörerschaft vorhanden ist, geschweige an Abenden, von denen man weiß, daß sie weiteste Kreise interessieren. Es dürfte nicht zu viel gesagt sein, daß ein solcher Hörerabend dem ausverkauften Monatsbesuch verschiedener größter Theater der Großstadt entsprechen kann. Das belädt mit einer ungeheuren Verantwortung, hat natürlich aber auch zur Folge, daß man für alle Schichten dieses riesigen Publikums sorgen muß und daß oft mit einer Ausführung gar nicht alle Kreise unseres Publikums nur annähernd erfaßt werden können."<sup>7</sup>

Nicht die Art, sondern die Qualität des Gebotenen war für Nüchtern stets das wesentlichste Kriterium: "Wird der Hörer in seiner Fantasie erfaßt, wird Menschliches und Gültiges vermittelt?"<sup>8</sup> Die konsequente Durchführung dieses Grundsatzes zeigt sich vor allem darin, daß Nüchtern nie die Radiobühne als Forum für einen zeit- und weltfremden Ästhetizismus mißbrauchen ließ, sondern stets das Dichterische von der bloßen "Literatur" zu scheiden verstand. Allerdings nahm Nüchtern auch künstlerisch hochwertigen Stücken gegenüber eine ablehnende Haltung dann ein, wenn sie seinem Grundsatz der Vermittlung "möglichst positiver Inhalte und Gedankengänge"<sup>9</sup> durch den Rundfunk widersprach. Nüchtern bezeichnete die Wirkung des Wortes im Rundfunk als "ungeheuer"<sup>9</sup> und wies immer wieder auf die Tatsache hin, daß zwar mit dem gleichzeitigen Hören von Hunderttausenden zu rechnen sei, "von denen aber jeder wieder ein nachbarloses Individuum, ein Einsamer als Hörer ist: und auf diesen Einsamen als Hörer kommt es vielleicht noch mehr an als auf das Denken an die Hunderttausende, die ja aus so und so vielen Einzelnen bestehen."<sup>7</sup> Nüchtern nannte daher Stücke, die die Existenzangst des modernen Menschen zum Gegenstand hatten, "Gashahnstücke"<sup>10</sup>, weil sie gerade dem Einsamen, der sich in einer labilen psychischen Situation befindet, statt Trost und Hilfe zu bieten, das Dasein ausweglos erscheinen lassen. Diese ethisch hochwertigen, verantwortungsbewußte Einstellung Nüchterns

124  
ist zweifellos auf Erfahrungen zurückzuführen, die mit den Krisen-  
zeiten der Dreißigerjahre und der damaligen psychischen Situation,  
die ja tatsächlich im Rundfunkprogramm berücksichtigt wurde, zu -  
sammenhängen . -

Die Einrichtung der Regiekonferenz bedeutete keineswegs selbstzu-  
friedene Betriebsamkeit und bloß routinemäßige Ausfüllung des be-  
kannten Monatsspielplanes, sondern sie war eine intensive künst-  
lerische Zusammenarbeit, ein von der Liebe zur Sache beseeltes  
teamwork, bei dem freilich der Erfolg für den Einzelnen von der  
Qualität seiner Leistung bestimmt wurde. Nüchtern zeigte sich  
dabei stets aufgeschlossen gegenüber Experimenten in Form oder  
Inhalt, wenn sie nicht zu sehr von seinem künstlerischen Welt -  
bild abwichen. Ein künstlerisches Nebeneinander ließ Nüchtern in  
seinem Wirkungsbereich also nur insoweit gelten, als es mit die-  
sem Weltbild vereinbar war. Dies ist jedoch mit seinem ausgepräg-  
ten Verantwortungsbewußtsein als Künstler und Leiter zu erklären,  
keineswegs aber darf daraus auf eine grundsätzlich konservativi-  
stische Einstellung Nüchterns in künstlerischen Dingen geschlos-  
sen werden. -

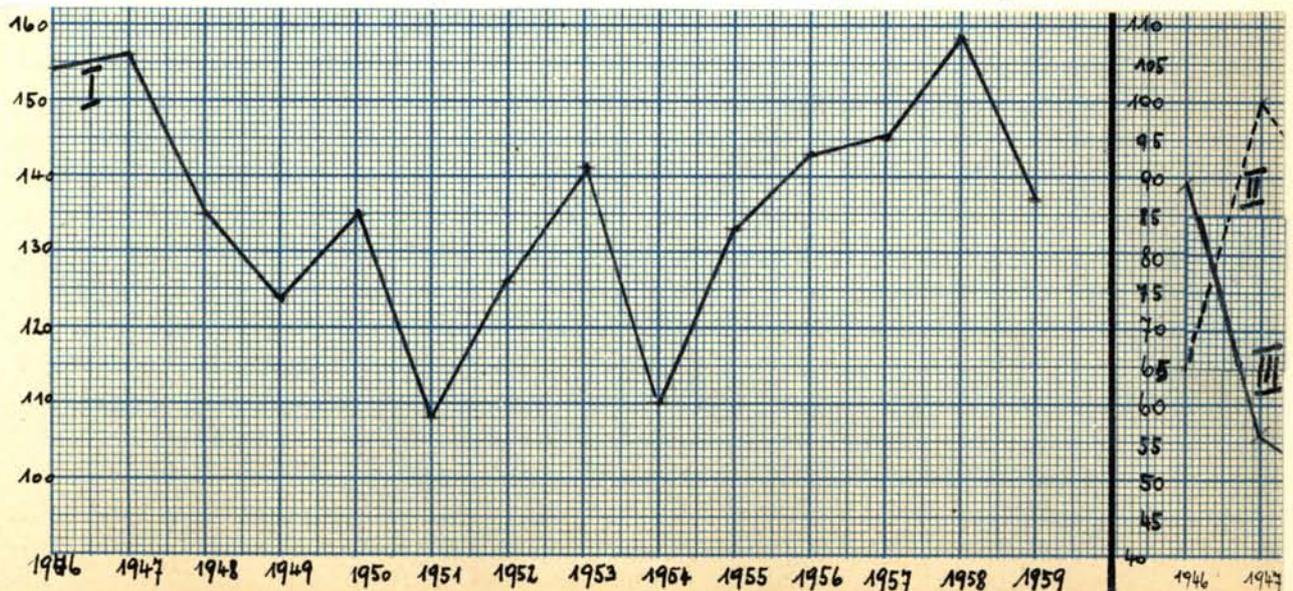
Bei der Auswahl seiner Mitarbeiter hatte Nüchtern eine glück -  
liche Hand und verstand es, als Leiter seiner Abteilung bei die-  
sen ein über die berufliche Verpflichtung hinausgehendes Interes-  
se an der Sache zu erwecken. Die kleine Abteilung war auch admi -  
nistrativ stets mustergültig geführt, und niemals kamen Budget -  
überschreitungen vor, was angesichts der finanziellen Schwierig-  
keiten an der damaligen Zeit besonders hervorzuheben ist.<sup>11</sup>

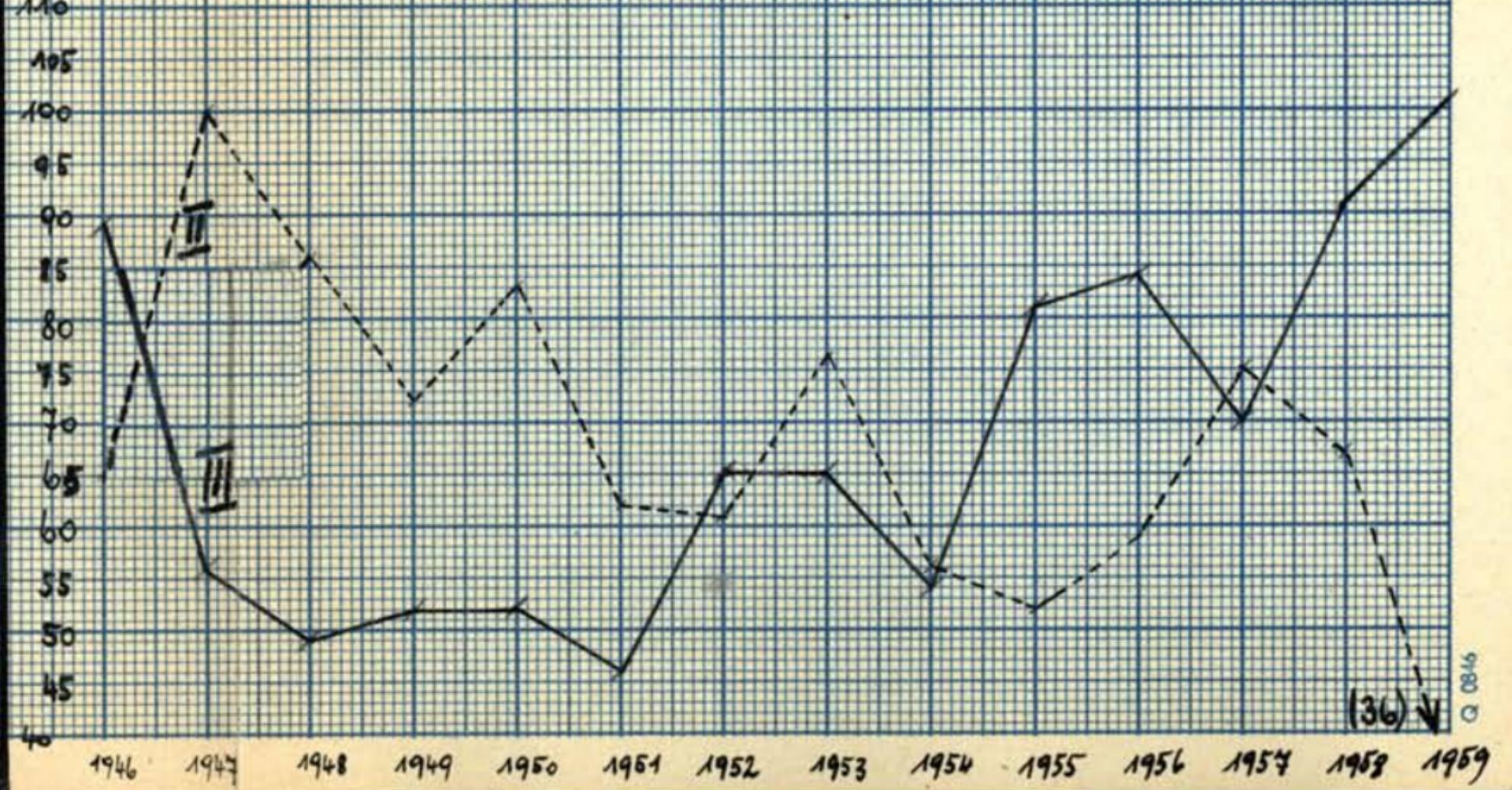
1952 erkrankte Nüchtern und war bis zu seiner Pensionierung 1954  
nicht mehr voll arbeitsfähig. Überarbeitung - Nüchtern war auch  
als stellvertretender Programmdirektor tätig - sicherlich aber  
auch die nervlichen und seelischen Belastungen während seiner  
Berliner Jahre waren die Ursachen für den Zusammenbruch eines  
Mannes, für den die Rundfunkarbeit im wahrsten Sinne des Wortes  
nicht Beruf, sondern Berufung war. Als der erst 27-jährige Mit -  
arbeiter der Zeitschrift "Die Arbeit", Sohn eines Wiener Stadt-  
rates, mit der Leitung der literarischen Abteilung der RAVAG be-  
traut wurde, ereignete sich ein kleines, österreichisches Wunder:

man hatte in diesem Fall den richtigen Mann auf den richtigen Platz gestellt, einen Menschen, der sich dem Rundfunk fanatisch verschrieben hatte und dessen Dynamik und Durchschlagskraft nicht nur die Überwindung aller Widerstände zuzuschreiben ist, die sich dem Aufbau der Radiobühne 1924 entgegenstellten, sondern der sein Können und seine Erfahrungen nach 1945 auf dem selben Posten in den Dienst des Wiederaufbaues stellte, eines Wiederaufbaues, der keineswegs leichter war als die seinerzeitige Pionierarbeit. Zweifellos unterliegt das rein Gegenständliche seiner Arbeit den Gesetzen der Zeit: die Kunst bleibt nie stehen, und in Spielplangestaltung und Regie mögen andere Wege beschritten werden - zeitlos jedoch bleibt die Einstellung zum Werk, bleibt der Geist, der Nüchtern bei seiner Rundfunkarbeit beseelte und der für jede gute Rundfunkarbeit erforderlich ist, soll sie nicht in flache Routine und selbstzufriedene Betriebsamkeit entarten. In diesem Sinne ist Nüchtern Vorbild für Regisseure, Schauspieler, Dichter, Schriftsteller, Techniker, letzten Endes für alle im Rundfunk Tätigen, denn "die Arbeit am Rundfunk wie der Betrieb brauchen Menschen, die sich dem Rundfunk fanatisch verschrieben haben. Von bloßen Abwicklern ihres Dienstes, von Abspielern des Berufs, von Reitern von Vorschriften, wie überhaupt von Menschen, die, ohne selbst zu hören und Fantasie zu haben, über den Rundfunk reden wollen, hat die sehr anspruchsvolle Welt des Mikrophons schöpferisch weniger als nichts. Hier zeichnen sich deutlich die Grenzen wirklicher Arbeit im Rundfunk und für den Rundfunk."<sup>10</sup>

Wir wenden uns nun der Entwicklung der Spielplangestaltung seit 1945 zu.

Ein anschauliches Bild geben die drei nachstehend angeführten Kurven.





Kurve I stellt die Gesamtkapazität des dramatischen Wortes innerhalb der Produktionsgruppe Literatur dar. Sie enthält somit nicht nur die zur Radiobühne im engeren Sinne zählenden Werke, sondern auch Produktionen auf dem Gebiet der verwandten Formen des Hörspiels. Die Kinder- und Jugendbühne ist hier allerdings mit Rücksicht auf die Vergleichbarkeit nicht aufgenommen. Die starken Schwankungen (z.B. 1949, 1951, 1954) sind in erster Linie auf finanzielle Schwierigkeiten zurückzuführen: die Schauspielerehonorare und Tantiemensätze wurden erhöht, das Budget blieb jedoch zunächst gleich, was zwangsläufig zu einer Einschränkung der Produktion führen mußte. Im Zuge der Konsolidierung der Verhältnisse seit 1954 ist auch ein kontinuierliches Ansteigen der Produktionen festzustellen. Der leichte Abfall der Kurve I zwischen 1958 und 1959 ist lediglich darauf zurückzuführen, daß die Unterhaltungssendung "Unsere Radiofamilie" ab Herbst 1958 nicht mehr wiederholt wurde. Dies hängt jedoch mit der Erstellung des Gesamtprogrammes zusammen und ist für die hier interessierenden Fragen ohne Bedeutung. - Kurve II zeigt die Entwicklung der "kleinen" Radiobühne, der Hörfolgen und der Unterhaltungssendungen, womit also im wesentlichen alle jene Belange erfaßt sind, die im Programm zwar gut und notwendig, aber für die Entwicklung des Spielplanes im engeren Sinn von sekundärer Bedeutung sind. Die große Anzahl dieser Sendung namentlich in den ersten Jahren ist darauf zurückzuführen, daß damals von der Abteilung Literatur auch viele - und zwar sehr erfolgreiche - Unterhaltungssendungen produziert wurden, die heute alle nicht mehr zum Aufgabenkreis dieser Abteilung gehören. Diese Arbeitsteilung (Ernst-Heiter, Leicht-Schwer) ist keineswegs nur von innerbetrieblicher Bedeutung, sondern wirkt sich auch in der Praxis der Programmerstellung und in der Durchführung der Sendungen nicht immer günstig aus. Die Nachteile dieser Organisationspraxis liegen darin, daß die betreffenden Abteilungen an Stelle einer harmonischen Aufgabe Extreme zu bewältigen haben: der Schwerpunkt liegt entweder bei den "leichten" Belangen oder aber bei den "schweren". Es besteht dabei die Gefahr, daß sich zwischen diesen Extremen ein "Vakuum" bildet, um das sich praktisch niemand kümmert, weil sich niemand dafür für "zuständig" hält. Als Beispiel sei das Musical erwähnt, das im Gesamtprogramm praktisch überhaupt nicht in Erscheinung tritt. Die Gefahr einer speziellen Unterhaltungsabteilung besteht aber auch darin, daß

das Niveau der dort produzierten Sendungen allzu sehr nach der unteren Geschmacksgrenze hin ausgerichtet wird. Es ist keineswegs gleichgültig, was Millionen von Hörern täglich in Wort und Musik an unterhaltenden Inhalten geboten wird. Ein ernstes Kapitel stellen insbesondere die Erzeugnisse der Schlagerindustrie dar, die vom Rundfunk mit einer bedauerlichen Kritiklosigkeit übernommen werden. Wir können diesen Problembereich hier jedoch nicht ausführlich erörtern, da diese Angelegenheiten eine spezielle Arbeit rechtfertigen würden.

Die Gegenüberstellung der Kurven II und III läßt deutlich die "Verwesentlichung" erkennen, die für die neuzeitliche Spielplangestaltung charakteristisch ist. Die Unterhaltungssendungen gingen ständig zurück und sind heute praktisch nur noch durch die "Radiofamilie" vertreten. Diese Sendereihe wird jedoch ebenfalls im Herbst 1960 eingestellt werden.

Kurve III zeigt bis 1954 die Entwicklung der "großen" Radiobühne, und nach diesem Zeitpunkt die des abendfüllenden "repräsentativen" Hörspiels. Die stetige Aufwärtsentwicklung tritt hier deutlich hervor, und zwar besonders seit der Konsolidierung der Verhältnisse 1954. Die Produktionsgruppe Literatur von Radio Wien hatte bis 1958 die größte Kapazität im gesamten deutschen Sprachgebiet, obwohl das finanzielle Moment hemmend in Erscheinung trat. So erhöhten sich die Autorentantiemen, die bisher für ein Hörspiel S 2.000,- bis S 3.000,- betragen hatten, ab 1. September 1958 auf S 4.000,-, und auch die Schauspielerhonorare wurden um 40 % aufgewertet: das Mindesthonorar beträgt S 300,-, die Spitzenhonorare S 1.200,- und mehr.<sup>12</sup> Die durchschnittlichen Produktionskosten eines Hörspiels betragen gegenwärtig S 15.000,- bis S 18.000,-, die eines musikalischen Lustspiels S 30.000,- bis S 40.000,-.<sup>13</sup> Dabei ist zu bedenken, daß trotz der angestiegenen Produktionskosten die Teilnehmergebühren nicht erhöht wurde und daß die unter dem Titel Kunstförderungsbeitrag eingehobenen Beträge zur Gänze rundfunkfremden Zwecken zugeführt werden! Der Kunstförderungsbeitrag wurde in der Krisenzeit der Dreißigerjahre zur Unterstützung der (damals) notleidenden Theater geschaffen. Der Rundfunk befand sich damals noch am Anfang seiner Entwicklung, und man befürchtete eine negative Beeinflussung des Theaterbesuches durch den Rund-

funk, den "Einbruch der Technik in die Kultur." Aus dem "Verdienst des Rundfunks an der Kultur" wurde die Berechtigung zu dieser Maßnahme abgeleitet, einer Maßnahme, die durch die Krisenzeit und die damit verbundene Notlage der Theater erforderlich war. Heute sind die Theater durch ihre Besucherorganisationen wirtschaftlich besser gestellt als je zuvor. Hingegen ist der Rundfunk - notleidend. Es soll hier nicht einmal theoretisch erwogen werden, wie die Theater auf eine der neuen Sachlage entsprechende Umkehrung der Geber- und Nehmerrolle reagieren würden, zumal ja der Kunstförderungsbeitrag vom Unterrichtsministerium verwaltet wird und auch zum Teil Institutionen zufließt, an denen weder die Theaterbesucher noch die Mehrheit der Rundfunkteilnehmer ein Interesse haben dürften, ganz abgesehen davon, daß "Kunst" nicht immer förderenswert und ministeriell Gefördertes nicht immer Kunst ist. Der Kunstförderungsbeitrag, dieser "sachte Raub" an den Hörern müßte so verwendet werden, daß er wieder diesen Hörern zugute kommt. Man braucht auch nicht eigens ein Ministerium zu bemühen; das Tagesprogramm des Rundfunks bietet unerschöpfliche Möglichkeiten, diesen Kunstförderungsbeitrag sinnvoll anzuwenden, wobei die Tatsache, daß die hier geförderte Kunst fast 2 Millionen österreichischen Rundfunkteilnehmern geboten wird, nicht unbedingt als Nachteil gewertet werden muß ...

Die finanziellen Verhältnisse sind eine wesentliche Ursache für die Wiederholungssendungen. Für die Wiederholung einer Sendung ist in erster Linie maßgebend, wie sie beim Hörerpublikum "angekommen" ist; die Pressekritik ist in diesem Zusammenhang unwesentlich, zumal die Wiederholung erfolgreicher Hörspiele von den Hörern gewünscht, von der Presse jedoch abgelehnt wird.

Obwohl die programmtechnischen Darbietungsweisen sich seit 1954 grundlegend geändert haben, sind doch die inhaltlichen Gestaltungsgrundsätze im wesentlichen gleich geblieben: auch heute bildet in erster Linie der kalendermäßige Zeitcharakter das "Skelett" des Spielplans, wodurch die wahllose Aneinanderreihung verschiedener Balange vermieden wird und der Spielplan seine aktuelle Form erhält. Man bemüht sich auch um die Abwechslung zwischen Ernst und Heiter, zwischen Stücken volkstümlichen Inhalts und solchen, in denen die geistige Auseinandersetzung, die aktuellen Pro-

bleme der Gegenwart im Mittelpunkt stehen. Die bewährten Sendereihen "Klassiker im Rundfunk" und "Funkstudio" wurden nicht nur beibehalten, sondern auch weiter ausgebaut. Besonders das "Funkstudio" verdient wegen seines experimentellen Charakters besondere Beachtung, da in diesem Rahmen nicht nur jungen Schauspielern und Regisseuren die Möglichkeit geboten wird, sich in der praktischen Arbeit vor dem Mikrophon zu bewähren, sondern auch solche Stücke gesendet werden, die sich an ein extrem intellektuelles Publikum wenden.

Wenn wir vorhin feststellten, daß die inhaltlichen Gestaltungsgrundsätze im wesentlichen gleichgeblieben sind, so darf darauf selbstverständlich nicht auf eine gleichgebliebene Erfüllung dieser Grundsätze geschlossen werden. Der Spielplangestaltung erschlossen sich nun eine Fülle von Voraussetzungen und Möglichkeiten, die bisher nicht ausgenützt werden konnten. In erster Linie kam dies dem rundfunkeigenen Hörspiel zugute, das sich seit der Übernahme der literarischen Leitung durch Prof. Schönwiese (1954) und der Produktionsgruppe von Radio Wien durch Dr. Stein (1955) besonderer Beachtung erfreut. Das Fallen der geistigen Grenzen und die dadurch ermöglichte Aufnahme westdeutscher Hörspiele in das Programm von Radio Wien, aber auch das Wirksamwerden einer neuen Generation österreichischer Autoren (Rudolf Bayr, Milo Dor, Reinhard Federmann, Fritz Habeck, Franz Hiesel, Eduard König, Harald Zusanek, u.a.), für die der Rundfunk bereits eine gewohnte Einrichtung der Umwelt ist, sind die Voraussetzungen für das ständige Anwachsen des rundfunkeigenen Hörspiels in der Spielplangestaltung.

Besondere Bedeutung kommt auch dem **B a n d a u s t a u s c h** zwischen deutschen und den österreichischen Studios zu. Erfolgreiche Inszenierungen werden dadurch einem größeren Hörerkreis zugänglich gemacht, und es bietet sich überdies die Möglichkeit, wirksamer "Kulturpropaganda", denken wir beispielsweise an die auch in Deutschland äußerst erfolgreichen Nestroy-Inszenierungen von Studio Wien. Der Bandaustausch hat auch eine neue funkische Produktionsform, die sogenannte "G e m e i n s c h a f t s - p r o d u k t i o n" ins Leben gerufen. Es handelt sich hierbei um die Funkinszenierung eines Stückes, **an** dessen Vorplanung und

Produktion zwei oder mehrere Studios **beteiligt** sind, die auch gemeinsam die Kosten tragen. Meistens stellt ein Studio den Spielleiter, das andere die Schauspieler zur Verfügung. Nicht immer handelt es sich um rundfunkeigene Hörspiele, auch Werke der Weltliteratur werden im Rahmen von Gemeinschaftsproduktionen inszeniert (z.B. Wallenstein). Meistens handelt es sich jedoch um einen Autor der Gegenwart, dem die Gemeinschaftsproduktion nicht nur zu einem größeren Hörerkreis, sondern auch zu höheren Tantiemen verhilft. -

Es erhebt sich nun die Frage, wie sich der **H ö r e r** zu dem neuzeitlichen Hörspielprogramm stellt. "Der Hörer" schlechthin ist ein Phänomen, über das viel gesprochen wird, dessen Wesen jedoch sehr schwer zu fassen ist. Hagemann<sup>14</sup> bezeichnet als Rundfunkhörer "jeden, der in kürzeren Abständen mit Aufmerksamkeit Rundfunksendungen hört und sieht." Die Aufmerksamkeit ist also nach Hagemann ein integrierender Bestandteil des Rundfunkhörers; der Aktivitätsgrad seiner psychischen Funktionen, der Wahrnehmung, des Vorstellens und des Denkens macht ihn erst zum Rundfunkhörer.<sup>15</sup> Die Psychologie lehrt, daß die bewußte Aktivierung der psychischen Funktionen erst dann als Aufmerksamkeit zu bezeichnen ist, sobald sie einen gewissen durchschnittlichen Grad überschreitet; "der Maßstab, den man dabei anlegt, scheint der Grad von Funktionseinsatz zu sein, den man im täglichen Leben bei der gewohnten Arbeit anwendet. Ein wenig mehr als dieser gewöhnliche Einsatz bedeutet schon "aufmerksam" und von hier aus gibt es alle Grade der Steigerung bis zur angespanntesten Aufmerksamkeit, dem Maximal-einsatz der psychischen Funktionen."<sup>16</sup>

Da nun die Hörspielform einen besonders hohen Grad an Aufmerksamkeit erfordert, ist es klar, daß durch sie nicht alle Hörergruppen angesprochen werden. Auf der Hörerseite muß ein Primärinteresse, ein gewisses Maß an geistiger Aufgeschlossenheit vorhanden sein, das zwar durch den Aussagegehalt gesteigert, aber nie ersetzt werden kann. Das Hörerlebnis erfordert den mitschaffenden Hörer, da ja seine Fantasie die eigentliche Radiobühne ist: "Jeder Mensch muß gleichsam sein eigener **Mimus** sein."<sup>17</sup> Trotz diesen großen Anforderungen an den Hörer zählt das Hörspiel zu den beliebtesten Sparten des Rundfunkprogramms, und es "hätte wohl

selbst die so beliebten Quiz-Sendungen und Wunschkonzerte überholt, wenn es sich nicht erzwungenermaßen in einer camera obscura abspielte und wenn an die Vorstellungskraft und das Unterscheidungsvermögen der Hörer nicht so hohe Anforderungen gestellt würden. Das Publikum möchte es bei einer unterhaltsamen Ausfüllung seiner Freizeit bequem haben, eine Erkenntnis, nach welcher der Filmproduzent von jeher handelt. Es ist aber unbequem, nur aus Ansage und Beschreibung zu erfahren, mit wem man es zu tun hat, statt buntbewegter Filmszenen nichts zu sehen als die Umrisse eines Rundfunkapparates, und bei 50 % aller Sprecher herumzurätseln, wer was zu wem gesagt hat, weil die Stimmen sich so ähnlich sind." <sup>14</sup> -

Aus diesen Tatsachen leitet Hagemann Forderungen ab, die der Eigengesetzlichkeit des Rundfunks keineswegs gerecht werden und das Hörspiel auf wenige Belange beschränken würden: "Je mehr das funktische Geschehen völlig vom Geist und Gefühl her gestaltet ist, je weniger sich außen begibt, desto größer ist die Überzeugungskraft des Hörspiels. Vorzüglich geeignet sind daher Spiele, die überwiegend oder ausschließlich im irrealen Raum angesiedelt sind, den keine Bühne, kein Film, keine Fernsehszenerie wiedergeben oder auch nur andeuten kann." <sup>14</sup> - Allerdings wurde auch in dieser Beziehung manchmal bereits zu viel getan: während man in der Frühzeit des Hörspiels krampfhaft nach akustischen Belangen suchte, und als Folge davon das Wort vom Geräusch fast verdrängt wurde, besteht heute die Gefahr darin, daß das ebenso verfehlte Suchen nach irrealen Belangen das Hörspiel auf Abwege bringt. Pseudodichterische Hörspielgrecul in der Art von Ingeborg Bachmanns "Der gute Gott von Manhattan" sind geeignet, dem Hörer zu einer langandauernden Phobie zu verhelfen - zum Schaden des wertvollen, dichterischen Hörspiels!

Eine der größten Fehlerquellen für die inhaltliche Spielplangestaltung ist daher die Tatsache, daß über das Wesen des arteigenen Hörspiels auch heute noch vielfach Unklarheit herrscht. Dies liegt daran, daß alle Versuche der theoretischen Erfassung des Hörspiels entweder von traditionsbelasteten Ausgangspunkten aus erfolgten oder über die Analyse äußerer Erscheinungsformen und dramaturgischer Belange nicht hinaus kamen. 1929 sagte Alfred

Braun<sup>18</sup> über das Hörspiel, daß es aus den Gegebenheiten des Mikro- +  
 krofons und für die Möglichkeiten des Mikrofons, einzig für  
 die Aufnahme durch das Ohr geschaffen sei, eine Feststellung,  
 die in der Frühzeit des Hörspiels sehr beachtlich und auch noch  
 heute gültig ist. - Einige Jahre später versucht Pongs,<sup>19</sup> sich  
 über den Materialstil des Funks und über das Wesen des Funkischen  
 klar zu werden und teilt die Hörwerke nach stofflichen Gesichtspunkten ein (Funkspiel, Funkdichtung, Funkatorium), wobei er zu  
 der für die damaligen Verhältnisse bereits trivialen Feststellung  
 kommt, daß im Hörwerk künstlerische Möglichkeiten liegen. - 1932  
 versucht Kolb,<sup>20</sup> das "Horoskop des Hörspiels" zu stellen. Im Rahmen einer vergleichenden Betrachtung von Funk und Bühne wendet er  
 sich gegen die Anlehnung an das Theater und auch gegen die Be-  
 zeichnung Hörbühne: "Man sollte dieses Wort überhaupt aus dem  
 Funkwörterbuch streichen, denn es führt nur immer wieder dazu,  
 das Hörspiel aus dem Schauspiel unter Subtrahierung des Sicht-  
 baren entwickeln zu wollen." Der Kuriosität halber sei auch Kolbs  
 Polemik gegen die Aufnahme von Hörspielen auf Schallplatten er-  
 wähnt: "Bei einem Hörspiel, das uns vorschwebt, handelt es sich um  
 so feine seelische Schwingungen - jeder Hauch wird spürbar - daß  
 sie durch Schallplatte nicht wiedergegeben werden können .. Ein-  
 gepökelte Seele ist nicht jedermanns Sache. Die Schallplatte  
 nimmt der Wiedergabe der Dichtung jede individuelle Verschieden-  
 heit, die aus der persönlichen Auffassung des Hörspielers oder  
 des Spielleiters hervorgeht." Es handelt sich bei Kolb um einen  
 jener ästhetisierenden Ignoranten, die glauben, ohne Kenntnis  
 der technischen Mittel und der praktischen künstlerischen Arbeit  
 überall mitreden zu können. Es erübrigt sich daher auch, auf die  
 völlig wirklichkeitsfremden Einteilungen des Funkspiels durch  
 Kolb näher einzugehen. - Einen Höhepunkt fachlicher Abwegigkeit  
 stellt die Arbeit von Fassbind<sup>21</sup> dar (1943). Der schweizerische  
 Hörspielautor versucht vom Theater her das Wesen des Hörspiels  
 zu erfassen, wobei seine subjektiv-ästhetisierende Betrachtungs-  
 weise einen kaum mehr zu überbietenden Nonsens zeitigt: "Der  
 Bühnenraum des akustischen Theaters besteht aus kurzen, middle-  
 ren und langen Wellen, und die Hörspielstudios bilden den akusti-  
 schen Garderobe- und Ankleideraum dieser Riesenbühne." Die Einteilung der Hörspiele ist eine völlig willkürliche Aneinanderreihung  
 verschiedener Belange, ohne jede Brauchbarkeit für Wissenschaft

oder Praxis. - Eine exakte Abgrenzung des Hörspiels gegenüber dem Bühnenstück an Hand einer eingehenden Analyse von Theater und Funk bietet hingegen Fischer<sup>22</sup> (1942). Zum erstenmal wird hier der Gegensatz von Kollektiverlebnis (Theater) und Einzelerlebnis (Funk) und die besondere Situation des umgebungsgebundenen Rundfunkhörers berücksichtigt. Aus der Beschränkung auf das Akustische leitet Fischer für das Hörspiel die erhöhte Bedeutung des Wortes, die Verlegung der eigentlichen Handlung in das Innere des Menschen und die dramaturgischen Möglichkeiten ab, die sich aus der Einsamkeit der sprechenden Stimme ergeben: das Dichteri-sche erfährt im "Gespräch der Menschenseele mit sich selbst" eine Beseelung, wie sie stärker nicht erreicht werden kann. Besondere Beachtung verdient auch die hier erstmals getroffene Feststellung, daß die Spielplangestaltung der Bühne n u r Theater sei, die des Rundfunks dagegen a u c h Theater. - 1949 unterscheidet Fischer<sup>23</sup> bereits drei Hauptformen des Hörspiels: das Sendespiel, den Hörfilm und die Funkdichtung. Unter "Sendespiel" versteht Fischer die Funkbearbeitung eines Bühnenwerkes. Der "Hörfilm" hat das Zeitstück, das gegenwartsnahe utopische Stück (insbesondere technische Erfindungen) und das Kriminalstück zum Gegenstand. Man blendet von einer Situation in die andere über und arbeitet mit akustischen Ebenen, von denen jede einen genau umgrenzten Klangcharakter aufweist. Mannigfaltige akustische Mittel und lebhaftes Tempo des Geschehens kennzeichnen den Hörfilm; Handlungsträger ist das Wort. Die "Funkdichtung" muß keine Spielhandlung haben. Der Ort der Handlung kann die Seele des Helden sein, wie z.B. in dem Hörspiel "Der Narr mit der Hacke" von Eduard Reinacher. Fischer weist auch auf den epischen Grundcharakter des Hörspiels hin. - Müller<sup>24</sup> sieht im Hörspiel ein Zwittergebilde zwischen Epik und Dramatik, dessen Wirkung von der Handlung bestimmt wird. Den funktischen Elementen weist er eine ganz untergeordnete Bedeutung zu, aber auch "das Wort allein" zählt nach Müller beim Hörspiel nichts: "Nur der Inhalt der Wortreihe und die aus diesem Inhalt sich ergebenden dramatischen Werke sind imstande, den Hörer am Rundfunkapparat zu fesseln." Müller leugnet auch die Eigengesetzlichkeit des Hörspiels und vertritt die Ansicht, daß es sich auch hier nur um die Anwendung der allgemeinen dramaturgischen Gesetze handelt: Spannung, Erwartung, Überraschung, Komik und Entspannung werden aber nach ewig gültigen Gesetzen erzeugt, die sich immer gleich

bleiben." Nach Müller kann eine doppelbödige Rede im Funk nicht verständlich gemacht werden: "Die Funkszenen können nur ein direktes Geschehen vermitteln, nur den primitiven und tatsächlichen Ablauf eines Ereignisses. Einen dramatischen Höhepunkt oder einen inneren Konflikt im Sinne der differenzierten Theaterdramaturgie können Funkszenen nicht veranschaulichen." Als Praktiker stellt Müller Regeln auf, nach denen ein Hörspiel geschrieben werden soll und versucht, seine Ansichten durch Textbeispiele zu belegen. Gegen die ästhetisierenden Schwätzer und die Scharlatane der Wissenschaft geht Müller schonungslos vor und erweckt dadurch unsere volle Sympathie. Jeder, der sich über die bei der Lektüre von Pongs verlorene Zeit geärgert hat, wird Müller rechtgeben, wenn er sich gegen die "nichtssagenden und hochtönenden Phrasen, gegen die hohlen und abstrakten Wortspiele" dieses Autors wendet. Treffend ist auch der Kommentar zu Rohnert, Wesen und Möglichkeit der Hörspieldichtung, München 1947, und Mehnert, Kritik des Hörspiels, Leipzig 1949: "Diese Theoretiker würden auch bei einem durchaus denkbaren Unterwasserdrama die dramatischen Elemente aus der Zusammensetzung des Wassers herleiten und darin das primäre Naß sehen." - Zusammenfassend können wir feststellen, daß es sich bei den Ausführungen Müllers - soweit sie sich auf das Hörspiel beziehen - um subjektive Ansichten eines Praktikers handelt, für den nach seinen eigenen Worten "die Wissenschaft nur dann einen sozialen Wert hat, wenn ihre Ergebnisse praktisch anwendbar sind." In diesem Sinn ist auch die Definition des Hörspiels zu verstehen: Müller sieht im Hörspiel "eine nur auf Dialog und Geräusch gestellte dramatische Handlung, in der die Gesetze der Theaterdramaturgie vereinfacht und geradlinig angewandt werden." - Einen Schritt weiter geht Hagemann.<sup>14</sup> Er versteht unter dem Spiel im Rundfunk "ein aus der freien Fantasie mit funktischen Mitteln gestaltetes, menschlich berührendes Geschehen." Das dramaturgische Moment steht hier also nicht mehr so dominierend im Mittelpunkt wie bei den vorher zitierten Autoren; die Definition sagt aber immer noch nichts Essentielles über das Wesen des Hörspiels aus. Ein menschlich berührendes Geschehen ist ja schließlich die Grundbedingung jeder echten dramatischen Kunst, und auch der Begriff des Funkischen ist nicht geeignet, als allgemein gültiges Charakteristikum des rundfunkeigenen Hörspiels herangezogen zu werden: Kutschner<sup>25</sup> versteht unter dem Funkischen "das von elektrischen

Wellen getragene Akustische im ganzen" und bezeichnet im Hinblick auf das Hörspiel als funkisch "im besonderen die geistige Sphäre, das Abstrakte, Begriffliche, Irreale, das Zeitlose oder Zukünftige, das Raumlose, oder das im unbetonten Raume Vorgehende, das Irrationale, Wunderbare, Mystische, Märchen und Traum mit unwirklichen, überirdischen Gestalten, Geistern, Symbolen; das Überindividuelle, Leben und Beziehungen von Erdteilen, Völkern, Bewegungen und Äußerungen von Massen, Versammlungen, Aufstände, Kämpfe, Elementarereignisse in Technik oder Natur, Katastrophen; der Mensch als Typus, oder wenigstens als breit fungiertes Wesen, seine Innenwelt, Seele und Geist in ihren Auseinandersetzungen, Gesinnung und Weltanschauung, Metaphysisches, philosophisches Ringen, das Fühlung gibt mit dem All, das die Wirklichkeit gespenstisch erscheinen läßt, kämpferische Ironie und Satire, der siegreiche Humor." - Es handelt sich also um eine Aufzählung verschiedener Belange und Stoffgebiete, die mehr oder weniger für die Hörbühne geeignet sind, wobei der Schwerpunkt eindeutig im Wirklichkeitsfernen liegt. Schwitzke<sup>26</sup> nennt das Hörspiel "eine neue, merkwürdig vornehme und geistige Kunst des reinen Wortes von einer unvorstellbaren Breitenwirkung" (1956). Es wäre mit dieser Breitenwirkung bald vorbei, wollte man das Hörspiel ausschließlich in jene gegenwartsfernen Bereiche verweisen, die Kutscher als "funkisch im besonderen" bezeichnet.

Alle hier angeführten Definitionen enthalten mehr oder weniger Zutreffendes, stoßen jedoch nie zum Kern der Sache vor. Wichtig ist nicht das Wie des Gebotenen, das den subjektiven Anschauungen und den jeweiligen Gesetzen der Zeit unterworfen ist, sondern das Was. Wo liegen die Möglichkeiten und Grenzen der funkischen Spielplangestaltung? Hier kann man nur dann zu brauchbaren Richtlinien kommen, wenn man vom Medium an sich ausgeht. Rössel-Majdan<sup>27</sup> stellt mit Recht fest: "Über Grenze und Berechtigung .. der verschiedensten Künste im Rundfunk usw. kann nur .. von der Erkenntnis des Wesens des Rundfunks als nachrichtentechnisches Objekt geurteilt werden." - Der Rundfunk ist also seinem innersten Wesen nach Nachrichtübermittler. Nachrichten sind Mitteilungen über neue, im Daseinskampf des Einzelnen und der Gemeinschaft auftauchende Tatsachen.<sup>28</sup> Auch in seiner arteigenen Kunstform, im Hörspiel, muß der Rundfunk seinem Wesen

gerecht werden. Daher hat das Hörspiel wie kaum eine andere <sup>\*</sup>  
 Kunstform die Funktion der unmittelbaren, dichterischen  
 Aussage zu Problemen der Gegenwart. Der Rundfunk ist allerdings auch  
 Mittler: es muß sich nicht immer um rundfunkeigene Hörspiele han-  
 deln, auch ein adaptiertes Bühnenstück, ein Klassiker, ist im  
 Rundfunk am Platz, wenn es sich um Inhalte handelt, die den Men-  
 schen der Gegenwart angehen. Rundfunkideale werden aber immer In-  
 halte sein, deren unmittelbarer Gegenwartsbezug sie für die Hör-  
 bühne prädestiniert. Daher hat auch gerade das Hörspiel eine aus-  
 gleichende Funktion hinsichtlich der allgemeinen Tendenz, die Kon-  
 flikte des Hier und Heute zu umgehen und auf unverbindliche The-  
 men fremder Schauplätze oder historischer Ereignisse auszuweichen.<sup>29</sup>  
 Dramaturgische und stoffliche Belange sind auf der Hörbühne von  
 sekundärer Bedeutung. Sie können nur wirkungssteigernd oder wir-  
 kungsmindernd in Erscheinung treten. Die eigentliche Wirkung je-  
 doch steht und fällt mit der Aussage. Ein Mangel an  
 Substanz kann auf der Bühne und beim Film durch äußere Mittel  
 mehr oder weniger kompensiert werden. Auf der Hörbühne fallen  
 diese Möglichkeiten weg, da kein optischer Eindruck den geistigen  
 Leerlauf überbrücken kann und das Hörspiel nicht Kollektiv-  
 erlebnis, sondern Einzel- oder höchstens Gruppenerlebnis ist: der  
 Hörer ist in keine Sitzreihe gezwängt, er hat auch keine Ein-  
 trittskarte bezahlt und ist daher nicht bereit, eine unzuläng-  
 liche Darbietung über sich ergehen zu lassen. Deshalb sind die  
 ersten fünfzehn Minuten entscheidend für die Wirkung jeder Hör-  
 bühne: gelingt es, das Interesse des Hörers zu wecken, dann kann  
 man ihn "bei der Stange" halten - aber nur, wenn dieses Interesse  
 durch die Aussage ständig wachgehalten wird. Die Funkregie be-  
 ginnt daher schon bei der Spielplangestaltung: Wo der Aussage-  
 gehalt nicht mediungerecht, das heißt neu, erregend, dichterisch  
 ist, steht der Regisseur meistens auf verlorenem Posten. Der Hör-  
 rer wertet ja nicht wie der Theaterbesucher gleichermaßen das  
 Stück und seine Darstellung, sondern für ihn ist in erster Linie  
 der vermittelte Aussagegehalt und nicht die Kunst dieser Vermitt-  
 lung maßgebend. Der Primat der Nachricht ist auch hier wieder ge-  
 geben, da ja jede Nachricht eine Aussage darstellt. Vor der An-  
 setzung eines Hörspiels wird man sich also immer in erster Linie  
 fragen müssen: was hat dieses Stück dem Menschen der Gegenwart

zu sagen?

Das rundfunkeigene Hörspiel ist demnach "das erheiternde oder ernste erregende Forum für eine dichterische Zeitkritik oder Problemschau" (Stein). Die Darstellung eines Problems von heute wie z.B. das Schicksal des älteren Angestellten, dem niemand mehr eine Chance geben will (Bauer, "Der schwarze Anzug") oder der gefährdeten Jugend (Oberländer, "Jugendgericht") gehört ebenso in den Bereich des Hörspiels wie die Darstellung des Menschen in einer Entscheidung, die ihm auch das moderne wohlgeordnete Leben nicht abnimmt (Andersch, "Fahrerflucht", R. Miller, "Pamela"). Als Forum für die unmittelbare, kritische Beleuchtung der Gegenwart ist gerade das Hörspiel berufen, sich der Situation des Menschen der Gegenwart anzunehmen (Frisch, "Herr Biedermann und die Brandstifter", Lenz, "Das schönste Fest der Welt"). Aber auch die heiter-ironische Darstellung von Zeitläufen, die als Spiegel für die Gegenwart dienen können, (Dürrenmatt, "Der Prozeß um des Esels Schatten") das Heiter-Schwerelose Kusenbergscher Prägung sowie die "verklärte Wirklichkeit" des amerikanischen Musicals haben bzw. hätten ihren Platz im Rahmen der Hörbühne.

Bedauerlich ist das Fehlen geeigneter Volksstücke und Lustspiele. Das Salonstück früherer Jahre ist heute im Rundfunk nicht mehr zu vertreten. Stücke, die im Milieu der sogenannten guten Gesellschaft der Zwischenkriegszeit spielen, sind heute restlos veraltet und langweilig und wirken nur gelegentlich durch unwilligen Humor. Das gleiche gilt für die konventionellen Volksstücke, wobei hier noch der Umstand dazukommt, daß heute das Schwankhafte im Rundfunk auch vom weniger anspruchsvollen Hörer abgelehnt wird. Auch dies beweist wieder die Richtigkeit unserer Feststellung, daß im Rundfunk die Aussage das Wesentliche ist: die drastische Charakterisierung zeitlos menschlicher Schwächen und ihre satirische Beleuchtung (Thoma) wird immer ein begeistertes Publikum finden. Das gegenwartsnahe ernste Volksstück (Otto L. Fischer, "Ein Ausgangstag") ist leider noch viel zu selten. Wenn dieses Genre in der Spielplangestaltung daher scheinbar vernachlässigt wird, ist dies daher nicht den Programmgestaltern anzulasten, sondern hat seine Ursachen in der schriftstellerischen Produktion der Gegenwart. -

Besondere Beachtung verdient das (amerikanische) Musical, das gerade für die Hörbühne besonders prädestiniert erscheint. Im Gegensatz zur Operette weist das (amerikanische) Musical eine dramaturgisch richtig gebaute Handlung auf, die durch die Musik nicht unterbrochen, sondern akzentuiert wird: der Dialog setzt sich in den Songs und musikalischen Szenen fort; die Musik ist niemals Selbstzweck, sondern Teil eines "Gesamtkunstwerks." Das Stoffgebiet ist praktisch unbeschränkt, es reicht von lokalen Motiven (Loesser, "Guys and Dolls"), von Motiven aus dem Alltag (Adler, "Pajama Game") bis zu Stoffen aus der Weltliteratur (Lerner-Loewe, "My fair Lady", nach Shaws "Pygmalion").<sup>30</sup> Inhaltlich ist vor allem die "verklärte Wirklichkeit", sind die Stoffe aus dem Alltag für die Hörbühne geeignet: in "Pajama Game" geht es in amüsanten Form um eine - Lohnerhöhung, die von der weiblichen Belegschaft einer Pyjama-Fabrik erkämpft wird, wobei die beruflichen Gegensätze (Zeitnehmer-Betriebsrätin) durch außerbetriebliche, zwischenmenschliche Beziehungen für alle Beteiligten zu einem Happy-end geführt werden. Dies entspricht - wie wir später an Hand von Testergebnissen zeigen werden - genau dem, was sich der moderne Hörer von einem unterhaltenden Hörspiel erwartet: eine heitere Begebenheit, die im Milieu des Betriebes oder des Büros spielt, ein z e i t n a h e s Lustspiel. - Das Musical ist aber nicht nur aus inhaltlichen Gründen für die Hörbühne geeignet. Der Dialog geht z w a n g l o s in das Ausdrucksmittel Musik über; er wird nicht unterbrochen, sondern setzt sich in der Musik fort. Der Schauspieler des Musicals ist in erster Linie S c h a u s p i e l e r: er schmettert niemals von der Rampe aus sein Lied ins Publikum. Unmittelbar vor der musikalischen Szene windet sich der Text nicht in Krämpfen, droht förmlich mit der "Nummer" oder der "Arie" wie dies in der konventionellen Operette der Fall ist, sondern geht zwanglos, gleichsam aus einer inneren Notwendigkeit heraus, in Musik über; denken wir nur an die Szene "If I ~~w~~ere A Bell" in "Guys And Dolls". Die Musik belastet also nicht den Gang der Handlung, sondern ist eine wesentliche Bereicherung der Ausdrucksmittel und -möglichkeiten. Eine "schöne" Stimme ist daher für das Musical uninteressant. Hier kommt es vor allem auf den Stimmcharakter und die Ausdruckskraft der Stimme an. Man kann in diesem Zusammenhang sogar von einem "Stimmkostüm" sprechen: alles muß der Charakteri-

sierung der Rolle dienen. Typische Beispiele hierfür sind die Rolle der Adelheid in "Guys And Dolls" und die der Großmutter in "Miss Liberty", und zwar besonders dort, wo sie den jungen Amerikaner auf die Gefahren der Pariser Fremdenverkehrsbetriebe aufmerksam macht (It's Only For Americans"). Es ist sehr bedauerlich, daß die Wiener Bühnen auf dem Gebiet des Musicals bisher auf der ganzen Linie versagt haben. Es wurden vielfach Stücke ausgewählt, die für das Wiener Publikum wenig geeignet waren und außerdem Erzeugnisse als Musical ausgegeben, bei denen es sich um epigonenhafte Operettenklischees, aber keineswegs um Musicals handelte. Dies ist die Ursache für das Mißtrauen und die Ablehnung, die dem Musical auch in der Fachwelt vielfach entgegengebracht wird. Auch die Aufführung durch ein bereits vorhandenes Ensemble ist dem Musical abträglich: in Amerika wird für jedes Musical das Ensemble erst geschaffen. Jede Rolle wird mit dem Schauspieler besetzt, der unter vielen am besten geeignet erscheint, und auch die Probenarbeit erfordert ein Höchstmaß an Konzentration und Können von allen Beteiligten. Der Darstellungsstil des Musicals erfordert höchste schauspielerische Kapazität in Spiel, Gebärde, Gesang und Tanz, und das theatralische Gesamtkunstwerk ist dabei immer das angestrebte Ziel. Auch im Land der Tänzer und der Geiger sollte man sich allmählich klar werden, daß die Entwicklung nicht überall bei der "Fledermaus" oder beim "Zigeunerbaron" stehengeblieben ist.

Hier wäre es Aufgabe des Rundfunks, in die Bresche zu springen. Obwohl bei der rein akustischen Darbietung auf die optischen Ausdrucksmittel verzichtet werden muß, wird dies jedoch durch den unschätzbaren Vorteil wettgemacht, daß sich der Rundfunk auf akustischem Gebiet stets ein optimales Ensemble schaffen kann. Es ist dadurch die Möglichkeit gegeben, ein akustisches Gesamtkunstwerk zu bieten, wobei das Fehlen des Optischen durch eine entsprechende Bearbeitung und eine subtile Regie zweifellos ausgeglichen werden kann. Das Musical bietet demnach der Hörblase die Möglichkeit, den akustischen Spielraum voll auszunützen. Die Produktionsgruppe Hörspiel von Radio Wien zeigte sich auch den diesbezüglichen Anregungen des Verfassers gegenüber durchwegs aufgeschlossen, doch sind die hohen Produktionskosten ein Hindernis, das derzeit wegen der angespannten finanziellen Lage des öster -

reichischen Rundfunks nicht überwunden werden kann. -

Die Praxis der neuzeitlichen Spielplangestaltung von Radio Wien ist vor allem durch die Tatsachen gekennzeichnet, daß das rundfunkeigene Hörspiel einen immer größeren Raum einnimmt.

Es könnte nun der Einwand erhoben werden, daß der hier theoretisch fundierte und von der Praxis seit 1955 eingeschlagene Weg keineswegs seine Bestätigung in Form positiver Hörerzuschriften gefunden hätte; daß vielfach das Gebotene als zu schwer, zu problematisch, zu anspruchsvoll empfunden wird und daß das schwere - lose Lustspiel der früheren Jahren im Spielplan bedauerlicherweise nicht mehr vertreten sei. Die geistige Mitarbeit, die das neuzeitliche Hörspiel als "Forum der dichterischen Zeitkritik oder Problemschau" (Stein) erfordert, werden nach des Tages Arbeit als lästig empfunden, Unterhaltung und Entspannung auch von der Hörbühne erwartet.

Und damit sind wir wieder beim Ausgangspunkt unserer Betrachtung angelangt: beim Hörer. Er ist nach der bereits bekannten Definition von Hagemann durch das **a u f m e r k s a m e** Hören von Rundfunksendungen in kürzeren Abständen charakterisiert. Nach den verschiedenen Interessengebieten, die die Aufmerksamkeit der Hörer erwecken, aber auch nach dem Grad der Aufmerksamkeit, die bei den betreffenden Hörern zu erzielen ist, können wir verschiedene **H ö r e r g r u p p e n** unterscheiden. Der sogenannte "Durchschnittshörer" führt nur in theoretischen Abhandlungen ein fragwürdiges Dasein, in Wirklichkeit gibt es ihn nicht. Jeder Darbietungsinhalt des Rundfunks spricht daher nur bestimmte Hörerkreise an, wobei die Breitenwirkung des Gebotenen von dem Grad der Mitarbeit abhängt, die auf der Hörerseite erforderlich ist. Da der "Nullpegel" der Aufmerksamkeit durch den Grad des Funktionseinsatzes bestimmt wird, den man bei der gewohnten Arbeit anwendet, und da das Hörspiel eine intensive geistige Aktivität beim Hörer erfordert, ist es klar, daß durch das Hörspiel vor allem jene Hörer angesprochen werden, bei denen durch die gewohnte Arbeit der "Nullpegel", der Aufmerksamkeit relativ höher liegt, die also den Aktivitätsgrad ihrer psychischen Funktionen nur unwesentlich erhöhen müssen, um als mitschaffende Hörer das

151

Fantasieerlebnis Hörspiel verarbeiten zu können. Wer nur Unterhaltung sucht und nicht bereit ist, die beim Hörspiel erforderliche Konzentration aufzubringen, wird auch dann zum Fernsehen abwandern, wenn die Hörbühne leichteste Kost bringt. Die Hörbühne wendet sich daher mit Recht an die geistig aufgeschlossenen Hörer und muß selbstverständlich auch ein entsprechendes Niveau halten. Im Gegensatz zu den Anfangsjahren des Rundfunks ist der moderne Hörer ausgesprochen schreibfaul, wenn es sich nicht um gewinnverheißende Preisausschreiben handelt. Die wenigen Zuschriften, die sich mit dem Programm an sich befassen, stammen in der Mehrzahl von geistig beschränkten Menschen, von Adabeis und Querulanten, die meist einen kleinen Fehler zum Anlaß nehmen, um dem Rundfunk Ratschläge zu erteilen oder um ihre Minderwertigkeitskomplexe in anonymen und dafür aber groben Briefen abzureagieren. Der an kulturellen Sendungen interessierte Hörer schreibt für gewöhnlich nicht. Die Programmgestalter sind daher vorzugsweise auf ihre persönlichen Erfahrungen angewiesen und müssen ein feines Gefühl dafür haben, was als repräsentativ für die an der betreffenden Sparte interessierten Hörer anzusehen ist. Bedauerlich ist der Mangel einer wirklich systematischen sachkundigen und ernst zu nehmenden Funkkritik durch die Presse, doch haben wir diese Belange bereits ausführlich an anderer Stelle (I/4) erörtert.

Aus all den angeführten Gründen ist es notwendig, der wissenschaftlichen Hörerforschung größte Beachtung zu schenken. Eine von Radio Stuttgart 1949 durchgeführte Repräsentativbefragung ergab, daß 77 % der Hörer regelmäßig oder gelegentlich Hörspiele hören.<sup>31</sup> Nach Schwitzke<sup>26</sup> ist das Hörspiel bei den Hörern fast so begehrt wie der Nachrichtendienst und ebenso beliebt wie die Unterhaltungsmusik. 1957 führte der österreichische Rundfunk einen Hörertest in den Linzer VOEST-Werken durch, dessen Ergebnisse mit den internationalen Vergleichstests übereinstimmen. An der Spitze der Popularität stehen die Nachrichten, gefolgt von den Unterhaltungssendungen; das Hörspiel liegt auf annähernd gleicher Höhe wie die Volksmusik, die Heimatkunde und der Sport (!). Am wenigsten gefragt sind Werbefunk und abstrakte Musik. Inhaltlich wurde das aktuelle Hörspiel bevorzugt, wodurch unsere auf dem Primat der Nachricht abgeleitete Theorie auch von der Konsumentenseite her be-

stätigt wird. Es handelte sich allerdings bei dem in den VOEST-Werken durchgeführten Test um eine Gesamterfassung aller Programmsparten, bei der spezielle Belange nicht berücksichtigt werden konnten. Wir wollen deshalb auf die Untersuchung über die Einstellung und das Verhalten der Rundfunkhörer zum Hörspiel näher eingehen, die vom Nordwestdeutschen Rundfunk 1955 durchgeführt wurde und deren Ergebnisse für die Beurteilung von Spielplangestaltung und Regie von größter Wichtigkeit sind.<sup>32</sup> Soweit dies der Verfasser feststellen konnte, handelt es sich um die derzeit exakteste und umfassendste Untersuchung über das Hörspiel und seine Hörer, wobei der Versuch unternommen wird, einen Gesamtabriß der Hörerreaktion mit ganz besonderer Berücksichtigung typischer Einzelreaktionen zu geben. Es wurde dabei von dem Gedanken ausgegangen, daß das Programm "niemals für eine Millionenschaft von Hörern, sondern immer nur für eine Millionenzahl von Einzelnen" gestaltet werden kann; ein Gedanke, der uns schon von der Nüchtern'schen Spielplangestaltung her vertraut ist. "Aus den Reaktionen vieler Einzelner lassen sich aber Gesetzmäßigkeiten erarbeiten, die für große Gruppen von Rundfunkhörern Gültigkeit haben .. Unser Bericht enthält die Ergebnisse systematischer Beobachtung. Diese Ergebnisse mögen als Hinweise betrachtet werden, nicht als Rezepte und nicht als Vorschläge für öde oder stumpfsinnige Gleichmacherei ... Vielleicht mag das eine oder andere der Ergebnisse von einem bestimmten ästhetischen, literarischen Standpunkt aus abwegig erscheinen, das ändert nichts an der Tatsache, daß die dargestellten Verhaltensweisen bei der Hörerschaft als Realität vorhanden sind und daher für jede wirklich verantwortungsbewusste Rundfunkarbeit Berücksichtigung finden müssen."

Es kann hier nicht auf alle - schon rein methodisch interessanten Einzelheiten dieser Studien näher eingegangen werden, und wir beschränken uns daher auf ein "digest" der Ergebnisse.

Gut ein Fünftel aller Hörer interessiert sich für Sendungen, die erhöhte Konzentration und eine gewisse Mitarbeit erfordern. Ein

155

Vergleich des Interessengrades der Hörer für verschiedene Programmarten fixiert den Standort des Hörspiels in der Sicht der Hörer (Index 100: alle Hörer interessiert, Index 0: kein Hörer interessiert): bunte Abende, Quiz: 86, Nachrichten: 78, Volksmusik: 69, Hörspiele: 68, Tanzmusik: 67, aktuelle Berichte: 64, Sportsendungen: 41, politisches Wort: 36, kulturelles Wort: 28, zeitgenössische ernste Musik: 12, Nachtprogramm: 10. Das Hörspiel steht somit in der Interessenskala der Hörerschaft an der Spitze der anspruchsvollen Wortsendungen.

Bezüglich der Stellung der Gesamthörerschaft zum Hörspiel sind vier Gruppen zu unterscheiden:

- I. Hörer mit starkem, fundiertem Interesse für Hörspiele (14 %)
- II. Hörer mit schwächerem, weniger fundiertem Interesse für Hörspiele (32 %)
- III. Hörer, die gelegentlich Hörspiele anhören (28 %)
- IV. Hörer, die Hörspiele nicht anhören (26 %).

Der sogenannte "Gelegenheitshörer" ist also - entgegen der weit verbreiteten Ansicht - für das Hörspiel nicht repräsentativ; die Hörer der Gruppen I und II, die "qualifizierten" Hörspielhörer, nehmen auch am Gesamtprogramm des Rundfunks intensiver und "bewußter" teil, das heißt, sie lesen eine Rundfunkzeitschrift und beachten auch die Darbietungen im UKW-Programm stärker als jene, die ausschließlich an der zu nichts verpflichtenden Musik interessiert sind.

Wenn wir bei der theoretischen Erörterung des Problemkreises Hörer und Hörspiel feststellten, daß es nicht der fiktive Durchschnittshörer, sondern die Interessentengruppen sind, für die das Programm zu erstellen ist, so wird dies eindeutig durch eine Analyse der Gruppen I und II bestätigt. Man muß dabei zwischen der relativen Ansprechbarkeit gewisser soziologischer Gruppen durch das Hörspiel und der tatsächlichen, zahlenmäßigen Beteiligung aller zu den Gruppen I und II zählenden Hörer unterscheiden. Hat man einmal die einander mitunter zuwiderlaufenden Gegebenheiten

erfaßt, dann wird man erkennen, mit welchen Schwierigkeiten ein verantwortungsbewußter Spielplangestalter im Rundfunk zu kämpfen hat und wie recht Nüchtern mit seiner Feststellung hatte, daß mit einer Aufführung der Hörbühne alle an dieser Sparte Interessierten auch nicht annähernd zu erfassen sind.

**S o z i o l o g i s c h** handelt es sich bei den am Hörspiel Interessierten vorzugsweise um die 20 - 44-Jährigen; die Angestellten, Beamten und - in einigem Abstand - die Arbeiter. Besonders ansprechbar sind Menschen mit Hochschul- und Mittelschulbildung;<sup>33</sup> die meisten Interessenten leben in der Großstadt. Bei den **z a h - l e n m ä ß i g** stärksten Konsumenten handelt es sich vor allem um die Gruppe der 25 - 64-Jährigen, um die Arbeiter und Angestellten. Selbstverständlich sind hier auch die Hörer mit Volksschulbildung in der Mehrzahl. Mehr als die Hälfte aller qualifizierten Hörspielhörer lebt in der Großstadt; etwa 20 % in Orten bis zu 5.000 Einwohner. Am geringsten sind die Gruppen I und II in Städten von 20.000 bis 100.000 Einwohnern vertreten.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß für das Publikum der Hörbühne in erster Linie der berufstätige Großstädter, der Arbeiter und Angestellte im Alter von 25 - 44 Jahren repräsentativ ist. Die 15 - 19-Jährigen,<sup>34</sup> aber auch Menschen über 65 Jahre sind am Hörspiel kaum interessiert. Dies deutet darauf hin, daß das Hörspiel eine gewisse geistige Reife voraussetzt und in erster Linie die Menschen angeht, welche mitten im Leben stehen. Der Rückgang des Interesses mit zunehmendem Alter dürfte sowohl in der durch das Alter bedingten Gleichgültigkeit der Umwelt gegenüber als auch im Rückgang der geistigen Elastizität und Aktivität seine Ursachen haben. Allerdings darf dabei nicht vergessen werden, daß Menschen mit höherer Schulbildung und größerer geistiger Aktivität auch im Alter durch das Hörspiel stark angesprochen werden. Nicht zu unterschätzen ist auch die Tatsache, daß ältere Menschen vielfach aus physiologischen Gründen (Schwerhörigkeit) den Darbietungen der Radiobühne nicht so leicht folgen können und überdies veraltete oder defekte Apparate besitzen, wodurch das Hörerlebnis stark beeinträchtigt wird. - Vollkommen uninteressiert am Hörspiel ist der Bauer, was nur ein neuerlicher Beweis für die Richtigkeit unserer Feststellung ist, daß die Ansprechbarkeit durch das Hörspiel

wesentlich von der bei der täglichen Arbeit erforderlichen geistigen Aktivität abhängt. Die Spielplangestaltung der Hörbühne muß daher in erster Linie den arbeitenden Menschen der Großstadt berücksichtigen.

Welche Hörspielarten werden nun gewünscht? An der Spitze der Popularität stehen die Kriminalhörspiele, Lustspiele, Lebensnahe, lebensnahe Themen und Problemstücke. Belehrende Themen aus Geschichte und Wissenschaft sowie mundartliche Heimat-Themen sind weniger gefragt, aber immer noch populärer als klassische, moderne und erste Bühnenstücke. Abgelehnt werden von den Hörern unverständliche, übernatürliche oder verworrene Hörspiele, zu schwere, zu ernste und tragische Hörspiele, aufregende Kriminalstücke, kitschige seichte Liebeshörspiele, politische oder tendenziöse Hörspiele und solche, die durch "Radau" und "fürchterliche Musik" unangenehm auffallen.

Beachtlich ist die Tatsache, daß nach den Unterhaltungsstücken an dritter Stelle bereits die lebensnahen Themen und Problemstücke verlangt werden, wodurch die aus dem Primat der Nachricht abgeleitete Funktion des Hörspiels als unmittelbare dichterische Aussage zu Problemen der Gegenwart auch von der Hörerseite bestätigt wird. Gleichzeitig aber erfahren alle jene ästhetisierenden Literaten, die im Hörspiel einen Tummelplatz für snobistische Dichterlinge und Vierteltalente sehen, eine vernichtende Abfuhr: in erster Linie werden die unverständlichen, übernatürlichen und verworrenen Hörspiele abgelehnt! Von Äußerlichkeiten her kann das Hörspiel eben in seinem Wesen niemals erfaßt werden. Die Autoren, die in der Frühzeit des Hörspiels Texte zu Geräuschen schrieben, sind ebenso lächerlich wie jene unter unseren Zeitgenossen, die nichtssagende Dialoge um irreale Belange als Hörspiele ausgeben. Damals wie heute manifestierte sich dabei nichts als die Unfähigkeit zu dichterischer Gestaltung und das Fehlen einer echten Aussage. Der einzige Unterschied besteht darin, daß die Geräuschhörspiele der Frühzeit heute niemand mehr ernst nimmt; bei den kongenialen Erzeugnissen der Gegenwart wird dies erst in einigen Jahren der Fall sein. Für uns ist jedenfalls die Tatsache maßgebend, daß das Publikum diese Erzeugnisse eindeutig ablehnt. Wer nichts Essentielles zu sagen hat, möge zusehen, ob er auf gewissen Keller-

bühnen zu Worte kommt. Im Rundfunk ist er jedenfalls nicht am Platz. Jeder verantwortungsbewußte Spielplangestalter wird auch diesen Tatsachen Rechnung tragen, da ja das Publikum in seiner Gesamtheit die letzte Instanz darstellt - eine Funktion, die sogar Karl Kraus dem Publikum ausdrücklich zugesprochen hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Erkenntnis der Hörerforschung des NWDR: "Jedes Thema also - um es einmal überspitzt auszudrücken - kann im Hörspiel gebracht werden und wird bei den Hörern auf Verständnis stoßen, wenn es in der Form und in der Darbietung durch den Rundfunk anspricht."

Für die praktische Spielplangestaltung sind die Strömungen und Interessen innerhalb der "qualifizierten" Hörerkreise wichtig. Es zeigt sich, daß diese in stärkerem Maße als die übrigen Gruppen solche Sendungen bevorzugen, "mit denen sich die wirklich Interessierten intensiver auseinandersetzen müssen, oder die zumindest ein aufmerksames Zuhören verlangen." Es handelt sich dabei keineswegs um grüblerische, sauerköpfige Charaktere, sondern es wird im Gegenteil von den Gruppen I und II das heitere Element bevorzugt! Diese Hörer schätzen in hohem Maße auch die Unterhaltungsmusik, lehnen jedoch Symphonien und namentlich Opern eindeutig ab. Es ist da eine gewisse Gesetzmäßigkeit zu erkennen: die Oper ist die dramatische Kunstform mit der krassesten Veräußerlichung. Inhalt und Aussage sind praktisch ohne Bedeutung; der äußere Aufwand, der Starsänger, die virtuose Handhabung der Darstellungsmittel sowie das gesellschaftliche Ereignis sind die wirkungsbestimmenden Faktoren. Das Theater ist jene dramatische Kunstform, bei der sich in der Regel Darstellungsinhalt und Darstellungsmittel die Waage halten: im Mittelpunkt des Interesses steht das Stück und seine wesensgerechte Darstellung; es geht um das harmonische Gesamtkunstwerk, wobei zwar die Darstellung mitunter stärker in den Vordergrund treten, jedoch niemals die Aussage ersetzen kann. Das Hörspiel schließlich ist die dramatische Kunstform, in der die essentielle Aussage im Mittelpunkt steht. Alle äußeren Mittel der Hörbühne sind nur wirkungssteigernde Faktoren mit Hilfsfunktion; die Hörbühne kennt keinen Star! Deshalb lehnt auch der Hörer jede Wort-Oper mit Recht ab, da ja das Opernhafte, der krasse Schwulst und die banale Virtuosität l'art pour l'art der Hörbühne völlig inadäquat ist. Andererseits ist es nicht weiter verwunder-

lich, daß gerade der qualifizierte Hörspielhörer neben dem Hörspiel auch den übrigen aktuellen oder kulturellen Wortsendungen gesteigertes Interesse entgegenbringt.

Wie stellen sich nun die Hörer das Thema eines Hörspiels vor? Im Milieu des Alltags sollen die Stücke spielen und "von einfachen Menschen handeln, die gut sind und schwer arbeiten müssen." Auch im heiteren Hörspiel will der Hörer das Milieu seiner Umwelt: lustige Begebenheiten etwa, die im Büromilieu spielen und die geeignet sind, ihn "aus dem schweren Alltag hinauszuführen, Hörspiele, welche die Lachmuskeln reizen, etwa wie bei Spoerl." Stücke aus dem Leben einzelner Berufsgruppen und solche, die in fremden Ländern spielen, werden ebenfalls verlangt. Der Hörer will durch sie fremde Lebensbereiche näher kennenlernen. Die Probleme im Hörspiel sollen aktuell sein: als zeitkritische Thematik will man im Hörspiel "getanes Unrecht" und "unsoziale Zustände" angeprangert wissen; die soziale Problematik der Familie wird vielfach als Thema vorgeschlagen. Jeder zehnte Hörer der Gruppe I legt wert auf die Feststellung, daß "ernsthafte Probleme" (also keine Scheinprobleme) gestaltet werden sollen.

Die Bevorzugung aktueller Probleme im Hörspiel bedeutet jedoch keinesfalls, daß die Hörer literarische Werke in Hörspielform ablehnen. 75 % der qualifizierten Hörspielhörer und 53 % der Gesamthörerschaft sind auch für die Sendung literarischer Werke, u.zw. wird dies häufig mit dem "Ersatz für eine Theateraufführung" motiviert. Finanzielle Momente, die Bequemlichkeit des eigenen Heimes, aber auch die Tatsache, daß die Feinheiten eines Werkes im Rundfunk besser zum Ausdruck kommen, "weil man nicht, wie auf der Bühne, durch manches abgelenkt wird" sind die tieferen Ursachen für diese Einstellung.

Der hohe Prozentsatz der positiv Eingestellten zeigt, daß es dem Konsumenten grundsätzlich gleich ist, ob es sich um ein a priori für den Rundfunk geschriebenes Hörspiel oder die Funkfassung eines literarischen Werkes handelt. Der Hörer muß vom Thema her angesprochen werden, die Aussage muß ihn im wahrsten Sinne des Wortes "angehen;" Unverständliches, "Fantasien ohne Inhalt" werden jedoch abgelehnt.

Große Bedeutung kommt auch dem **T i t e l** des Hörspiels zu, von dem weitgehend die Hörbeteiligung abhängig ist. Ein schlecht gewählter Titel kann ein an sich interessantes Hörspiel um den Erfolg bringen, da ja durch den Titel das Primärinteresse des Hörers geweckt werden muß. Eine geradezu abschreckende Wirkung üben erfahrungsgemäß Stücker Titel aus, die Namen wie Odysseus, Ödipus, Agamemnon und ähnliches enthalten. Sie rufen bei dem einen die Erinnerung an die gähnende Langeweile gymnasialer Griechischstunden wach, während die anderen Pathos und Unverständlichkeit wittern, gleichfalls ein anderes Programm wählen. Leider werden durch die geschilderte Hörerreaktion auch Hörspiele betroffen, in denen die Antike in satirischer Weise als Spiegel für die Gegenwart dient; Stücke also, die auch im Rundfunk durchaus am Platz sind. Man muß sich eben immer darüber klar sein, daß der Hörer in seiner Entscheidung jederzeit frei ist und - im Gegensatz zum Theater - weder aus Prestigegründen noch des Abbonnementtages wegen am Gebotenen teilnimmt oder "bei der Stange" gehalten werden kann.

Für die praktische Programmgestaltung ist ferner die Tatsache wichtig, daß die Hörer **W i e d e r h o l u n g e n** von Hörspielen gegenüber durchaus positiv eingestellt und zwei Drittel sogar bereit sind, ein schon gehörtes Hörspiel noch einmal anzuhören. Den übrigen geht es vor allem um die Möglichkeit, ein versäumtes Hörspiel nachholen zu können. - Wiederholungen sind aber auch eine Verpflichtung dem Autor gegenüber, der nicht das Gefühl haben soll, daß seine Arbeit durch die einmalige Sendung verbraucht sei. Nicht zu unterschätzen ist ferner die Möglichkeit, die Erfahrungen der Erstsending durch Korrekturen auswerten zu können.<sup>35</sup>

Damit können wir die Besprechung der Testergebnisse - soweit sie die Spielplangestaltung betreffen - abschließen. Wie wir bereits ausführlich zeigen konnten, entspricht die Programmgestaltung von Radio Wien auf dem Gebiet des Hörspiels den Anforderungen, die an ein hochwertiges, modernes Programm zu stellen sind. Das Hörspiel ist - wie kaum eine andere Kunstform - innig mit der Gegenwart und der Wirklichkeit verbunden; dieser Tatsache muß bei der Spielplangestaltung stets Rechnung getragen werden, auch wenn man bei der konsequenten Durchführung dieses Gedankens von manchen

vertrauten Traditionen Abschied nehmen muß. Daß die Hörbühne dabei auf dem richtigen Weg ist, hat nach Ansicht des Verfassers die Konfrontierung mit den angeführten Testergebnissen hinlänglich bewiesen. -

Wir kommen nun zur Besprechung der T e n d e n z e n i n  
d e r R e g i e s e i t 1 9 4 5 .

Eine objektive Behandlung der verschiedenen Richtungen und Auffassungen ist auch hier nur möglich, wenn man von zeitlosen, feststehenden Voraussetzungen ausgeht. Die konventionellen Hörspieltheoretiker haben auf diesem Gebiet weniger als nichts geleistet, weshalb wir uns auch nicht auf eine Erörterung der vielen Irr- und Abwege einlassen müssen, wie wir dies bei der Differenzierung der Funktion des Hörspiels getan haben.

Auch bei der Behandlung aller darbietungstechnischen Fragen muß vom Wesen des Rundfunks als nachrichtentechnisches Objekt ausgegangen werden. In der einfachsten Form handelt es sich dabei um die Vermittlung eines S i g n a l s . An der Darbietungsweise dieses Signals interessiert in erster Linie seine Verständlichkeit, die ihrerseits wieder erst die Aufnahme der vermittelten Aussage ermöglicht. Dies gilt für die Vermittlung jedes Darbietungsinhaltes im Rundfunk. Für die Regie ergibt sich daraus die grundsätzliche Forderung, mit ihren Mitteln die Verständlichkeit der Aussage optimal zu fördern und so dem Hörer die Auffassung des Gebotenen zu erleichtern. Es ist daher auch alles zu unterlassen, was der Verständlichkeit abträglich ist.

Für alle Probleme in der Regie ist ferner<sup>1</sup> die Tatsache wichtig, daß es sich beim Hörspiel um e i n e i m H i n b l i c k a u f d a s M e d i u m R u n d f u n k g e s c h a f f e n e K u n s t f o r m handelt, die zu ihrer Realisierung einer elektroakustischen Übertragungskette bedarf. Im einfachsten Fall besteht diese Übertragungskette aus dem Mi-

krophon, den Studioverstärker, (Regieplatz) und dem Abhörverstärker mit Lautsprecher. Erst hier, im letzten Glied der Übertragungskette, ist das Gebotene als Hörspiel anzusprechen. Es ist daher auch richtig, daß der Platz des Regisseurs nicht im Studio, sondern im Abhörraum ist, und daß er von dort aus den größten Teil der Aufführung leitet. Die Bandaufnahme bedeutet nur eine Verzögerung des Übertragungsvorganges, wobei die Eingriffe in den Übertragungsablauf (Schnitt) in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung sind. Vom Hörer aus gesehen handelt es sich eben um eine längere Übertragungskette: Magnetophon - Studioverstärker - Hauptverstärker - Leitungen - Sender - Empfänger. Doch auch hier trifft das Hörspiel erst am Ende der Übertragungskette, am Lautsprecher des Hörers, auf. Manchem mögen diese Feststellungen zunächst trivial erscheinen. Sie sind aber notwendig, um die hier interessierenden Problemkreise von sachfremdem Denken freizuhalten. Das ebenso falsche wie oft zitierte Schlagwort vom "Theater hinter dem Vorhang", mit dem man dem Hörspiel beizukommen versuchte, ist das treffendste Beispiel für den auf kulturellem Gebiet weit verbreiteten Unfug, immer zu - erst einmal einen passenden "Präzedenzfall" zu suchen. Die Vereinigten Goetheverwerter müssen sich jedoch damit abfinden, daß sich die Probleme des Hörspiels aus keinem Goethehandbuch herausinterpretieren lassen.

Wenn in der vorliegenden Arbeit von einer Hör b ü h n e oder Radio b ü h n e die Rede ist, dann wird dieser Ausdruck nur deshalb angewandt, weil es sich dabei um eine allgemein verständliche Bezeichnung für die hier interessierenden Belange handelt. Sie wurde allerdings in den "Kinderjahren" des Hörspiels geprägt, in denen das Vorbild Theater den Darstellungsstil kennzeichnete, und es wenden sich daher oft moderne Regisseure gegen diese Bezeichnung, weil sie dahinter eine Verkennung der funktischen Eigen-gesetzlichkeit vermuten. Eine sachfremde Einstellung kann aber ver-hindert werden, wenn wir uns jederzeit das Wesen des Rundfunks vor Augen halten, die sprachliche Form als für das Gemeinte unverbind-lich erklären und sie gleichsam in demselben Augenblick zurückneh-men, in dem wir genötigt sind, uns ihrer zu bedienen.<sup>36</sup>

Wir haben festgestellt, daß das Hörspiel erst am Ende einer min-destens dreigliedrigen, elektronischen Übertragungskette "in Br-

scheinung" tritt. Wirkungsbestimmende Faktoren sind daher alle im Studio produzierten Worte und Geräusche, die von Fremdquellen eingeblendete Modulation und der bei der Rückwandlung der elektrischen Schwingungen in hörbarem Schall entstehende Klangcharakter. Das anzustrebende Ziel ist immer das akustische Gesamtkunstwerk, wobei grundsätzlich nicht nur das Wort, sondern auch Musik und Geräusch Träger der Aussage sein können. Musik und Geräusch werden von modernen Regisseuren daher auch mit Recht als "autarke" Träger der Aussage eingesetzt. Musik und Geräusch sind also in diesen Fällen nicht akustischer background zur Unterstützung des Wortes, sondern sie treten an seine Stelle und erfüllen als gleichwertige Träger der Aussage den gesamten akustischen Spielraum. Der Einsatz der regielichen Mittel erfordert jedoch ein subtiles, künstlerisches Einfühlungsvermögen. Hier geht es oft um Nuancen, und was bei dem einen Hörspiel als ideale Umsetzung bezeichnet werden kann, ist beim anderen geradezu Frevel. Sichere Rezepte gibt es hier nicht, und auch die langjährige Routine macht aus einem künstlerischen "Elefanten" im funkischen "Porzellanladen" keinen wirklichen Funkregisseur. Das ist eigentlich kein Beruf, sondern eine Berufung: Funkregisseur i s t man - oder man wird es nie werden!

Nachdem wir die funkische Eigengesetzlichkeit in ihrer theoretischen Form erörtert haben, kommen wir nun zur Besprechung der H ö r e r e a k t i o n , die ja gleichsam einen Indikator für die richtige oder falsche Anwendung der funkischen Mittel darstellt.<sup>37</sup>

Der "neuralgische" Punkt in der Aufnahme von Hörspielen durch die Hörerschaft ist die Verständlichkeit, u.zw. sowohl in akustischer als auch sinngemäßer Hinsicht. Unverständlichkeit, gräßliche Musik und penetrante Geräusche sind die wichtigsten Ursachen für das Unbehagen, das in solchen Fällen beim Hörer entsteht. Der Rundfunk ist ein ungemein subtiles Medium, und die funkischen Hilfsmittel müssen daher auch entsprechend gehandhabt werden, weil sie sonst die angestrebte Wirkung nicht nur vereiteln, sondern auch grobe Störungen des Fantasieerlebnisses, ja sogar die Unverständlichkeit des Aussagegehaltes bewirken können. Eine veränderte Akustik kann unter Umständen den Eindruck erwecken, es spräche eine andere

Person, und deren innere Stimme (die Stimme des Gewissens) werden für zwei verschiedene reale Personen gehalten. Aber auch die zu große Ähnlichkeit der Stimmen im Lautsprecher kann wesentlich zur Unverständlichkeit beitragen. Man muß sich immer darüber im klaren sein, daß das Rollenfach auf der Bühne keineswegs dem Stimmcharakter im Rundfunk immer entsprechen muß. Außerdem gibt es bei der Hörbühne keine "Nebenrollen;" jede Stimme erfüllt g l e i - c h e r m a ß e n den akustischen Spielraum, der zwar Tiefe, aber kein Rechts oder Links, kein Oben oder Unten besitzt. - Bei einem Tumult oder Stimmengewirr können die Milieustimmen die Stimmen der handelnden Personen überdecken, u.a.m. In diesen Fällen handelt es sich um relativ leicht zu vermeidende Fehler, da sich diese akustischen Hilfsmittel in erster Linie an den Intellekt wenden.

Schwierigkeiten treten jedoch dort auf, wo beim Hörer mit funktionsfähigen Mitteln emotionelle Wirkungen hervorgerufen werden sollen, wo also Musik und Geräusch eine Stimmung halten oder vertiefen sollen. Wesentlich für das Gelingen der Zwischenmusik im Hörspiel ist, daß sie mit dem Hörspiel eine Einheit bildet und daß sie sich unterordnet, so daß der Hörer sie zwar aufnimmt, aber als zur Atmosphäre gehörig betrachtet, ohne daß er von ihr belastet oder gestört wird. Die sogenannte "Musikbrücke" als Überleitung zwischen Szenen oder der Einsatz der Musik als Aussageträger erregt sehr leicht den Unmut der Hörer, wenn dies einen zu weitgehenden Eingriff in das Fantasieerlebnis darstellt. Im Gegensatz zu der Ansicht von Dr. Renate Ernst,<sup>38</sup> daß sich der Hörer gegen jede zu intensive Musik wendet, weil er von dem Hörspiel nicht tiefer angerührt werden will, als er es verstandesmäßig verarbeiten kann, ist es gerade die Störung des intensiven Fantasieerlebnisses, die vom Hörer abgelehnt wird: in der Mehrzahl der Fälle entspricht das Bild, das durch die Musik vor dem geistigen Auge des Hörers entsteht, nicht dem schon in der Fantasie entstandenen. Das "geistige Bühnenbild" wird daher durch die Musik nicht bereichert, sondern verzerrt, und die Ablehnung des Hörers ist daher verständlich. Eine ebenso triviale wie häufige Ursache für den Unmut der Hörer ist die Tatsache, daß trotz gleicher meistechnischer Pegelverhältnisse die Musik lauter wirkt als das gesprochene Wort und

daher als störend empfunden wird. Atonale und disharmonische Musik, ebenso schrille und aufregende Geräusche werden in der Regel abgelehnt, da sie sowohl die Verständlichkeit beeinträchtigen als auch durch das Fehlen des Optischen schockierend wirken können.

Im allgemeinen wird eine klare, einfache, realistische Gestaltung bevorzugt, u.zw. nicht nur wegen der Vorliebe für lebensnahe Belange, sondern in erster Linie der Verständlichkeit wegen: Vorgänge, die nicht aus dem realen Ablauf des Lebens eindeutig zu verstehen sind, werden für den Hörer vieldeutig. Ehe sich der Hörer zurechtgefunden hat, ist das Spiel weiter fortgeschritten, und er hat den Faden verloren. Das Gestaltungsmerkmal der Realität im Hörspiel spielt demnach in der Beurteilung durch die Hörer eine hervorragende Rolle. Abgelehnt werden vor allem abstrakte, "philosophische" Gespräche, Zwischenspiele oder Überleitungstexte, die die Handlung nicht weiterführen. Der Hörer wünscht eine klar durchgeführte und nicht unterbrochene Handlung, die ihn fesselt, bei der er jedoch keinerlei Gedankensprünge mitmachen muß.

Man darf nun jedoch nicht annehmen, daß die Hörer nicht-reale Gestaltungselemente, (z.B. Traumsequenzen) von vornherein ablehnen: wenn durch diese Mittel die Handlung weitergeführt oder der Charakter der handelnden Personen beleuchtet wird, haben die Hörer formal nichts dagegen einzuwenden. Für die Hörer ist eben in allen Fällen die V e r s t ä n d l i c h k e i t und der G a n g d e r H a n d l u n g das wichtigste, womit nur bestätigt wird, was wir bereits an anderer Stelle aus der Eigengesetzlichkeit des Mediums abgeleitet haben.

Von entscheidender Bedeutung für die Hörbereitschaft ist der Anfang eines Hörspiels. Wir haben bereits an anderer Stelle dargelegt, daß durch das Hörspiel besonders jene Menschen angesprochen werden, die den Aktivitätsgrad ihrer psychischen Funktionen nicht wesentlich erhöhen müssen, um dem Hörspiel folgen zu können, denen es also keine besonderen Schwierigkeiten bereitet, ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit aufzubringen. Die Testergebnisse haben dies bestätigt und gezeigt, daß in erster Linie die intellektuellen Berufsgruppen durch das Hörspiel angesprochen werden. Auf der Hörerseite muß ein Primärinteresse, ein gewisses Maß an geistiger Aufgeschlos-

senheit vorhanden sein. Dieses grundsätzliche Interesse ist innig mit dem geistigen Niveau des Hörers verbunden und kann durch die Darbietungsweise nicht wesentlich gefördert werden. Man muß sich daher immer darüber im klaren sein, für wen das betreffende Hörspiel produziert wird, das heißt, welche Hörergruppen als Interessenten in Frage kommen. Den Durchschnittshörer gibt es nicht! Danach hat sich die Auswahl und die Anwendung der regielichen Mittel zu richten.

Neben der willkürlichen, aktiven Aufmerksamkeit gibt es auch die unwillkürliche, passive Aufmerksamkeit, die zu erregen Aufgabe der akustischen Regie ist. "Wir hören einen Schuß und horchen nun gespannt, was sich weiter ereignet; der Trieb zu wissen, was geschehen ist, zwingt die Wahrnehmung zu gesteigerter Aktivität. Im Nebenzimmer wird bei einem Gespräch der Name eines Bekannten erwähnt - man horcht nun angestrengt, was über ihn gesagt wird; die Neugier hat der Wahrnehmung eine Aufgabe gestellt."<sup>39</sup> Von größter Wichtigkeit ist daher die Gestaltung der ersten fünfzehn Minuten jedes Hörspiels:<sup>40</sup> gelingt es nicht, in diesem Zeitraum die passive Aufmerksamkeit, die Neugier und das Interesse des Hörers zu erwecken, dann schaltet er ab, während Abschaltungen im weiteren Verlauf eines Hörspiels relativ selten sind. Der Hörer bringt dem Gebotenen nichts entgegen als das Primärinteresse, die Bereitschaft, "bis auf Widerruf" zuzuhören. Man kann es nicht oft genug wiederholen: der Hörer ist durch keinen finanziellen Einsatz und keinerlei Prestige Gründe gezwungen, in seinem Heim etwas anzuhören, das ihn nicht wirklich fesselt. Er muß also gleich zu Beginn in die Handlung hineingezogen werden, wobei drei Faktoren für das "Mitgehen" eine entscheidende Rolle spielen: die Musik, die Geräusche und der Gang der Handlung.

Wir werden auf diese Dinge im Rahmen der Besprechung einzelner Inszenierungen näher eingehen und wenden uns nun der Regiepraxis seit 1945 im speziellen zu.

Die Aufführungen der Radiobühne wurden noch bis 1948 live gesendet, da infolge des Gerätemangels das Magnetophon im Wiener Funkhaus nur in geringem Umfang und meist für musikalische Sendungen verwendet wurde. 1949 waren etwa 70 % aller Aufführungen der Radio-

bühne Originalsendungen; 1951 wurden hingegen 70 % aller Aufführungen bereits auf Band produziert. Seit 1953 werden alle Darbietungen auf Tonträger aufgenommen.

Jede Aufführung der Radiobühne war bis 1948 eine echte Premiere. Die Generalprobe fand bei der "Großen" Radiobühne meistens zwischen 16 und 20 Uhr statt; die Aufführung begann in der Regel um 20<sup>20</sup> Uhr. 41  
Diese Praxis ermöglichte eine Geschlossenheit der Aufführungen, wie sie heute leider nur schwer zu erreichen ist. Die Produktion wurde nicht in einzelne Aufnahmeblöcke zerrissen, und es war daher wesentlich leichter, die richtigen Stimmungswerte, die Nuancen, auf die es gerade im Rundfunk besonders ankommt, zu erzielen, weil alle Beteiligten in den gesamten Handlungsablauf gestellt waren und aus diesem heraus ihre Rolle gestalten konnten. Hinzu kam aber auch noch das emotionelle Stimulans, das jede Premiere mit sich bringt, die Premierenstimmung, die Schauspieler, Regisseur, Regieassistenten und Techniker gleichermaßen erfaßte und ein wesentlicher, wirkungssteigernder Faktor war, der durch die moderne Arbeitsweise leider verlorengegangen ist.

Für eine Produktion benötigt man heute in der Regel eine Leseprobe, vier 4-stündige Aufnahmetermine und zwei Schnitttermine. Das Hörspiel wird in mehrere Aufnahmeeinheiten, die sogenannten Blöcke, eingeteilt, die nach aufnahmetechnischen Gesichtspunkten (Akustik, Mitwirkende) vom Regisseur oder seinem Assistenten bestimmt werden. Die Anforderungen, die die praktische Regiearbeit heute an den Regisseur stellt, sind daher im Vergleich zu früher gestiegen, denn es ist wesentlich leichter, die gewünschte Stimmung im kontinuierlichen Handlungsablauf zu erzielen, als den Schauspieler an irgendeiner Stelle der Handlung auf den richtigen "Ton" zu bringen. Der Regisseur hat zwar die Möglichkeit, aus mehreren Aufnahmen die beste auszuwählen, und er kann selbst den kleinsten Fehler ausmerzen, doch bringt es die Blockeinteilung mit sich, daß die Hörspieler die verschiedenen Teile ihrer Rollen auch in ganz verschiedener seelischer und körperlicher Verfassung sprechen, was sich gerade auf der ungemein subtilen Hörbühne im Gegensatz zum wesentlich robusteren Film mitunter nachteilig auswirkt.

Auch in der "Präsentation", in der Art der äußeren Darbietung, wurden in den letzten Jahren neue Wege beschritten. Immer mehr hat sich der Gedanke durchgesetzt, daß der Rundfunk in seiner arteigenen Kunstform weder den Volksbildnern noch den Germanisten Konkurrenz machen soll. Man ist daher auch von den Einführungen in die Radiobühne der früheren Jahre abgegangen. Das Kunstwerk muß für sich selbst sprechen, und nur in Ausnahmefällen werden zu Beginn des Stückes einleitende Worte geboten, die jedoch nicht als Belehrung des Zuhörers, sondern gleichsam als Motivierung des Stückes gedacht sind und dem Hörer den Zugang zu einem anspruchsvollen Werk erleichtern sollen. Auch bei den Klassikerinszenierungen geht man heute vielfach von dem Gedanken aus, daß nicht die Aussage *w e i s e*, sondern der Aussage *g e h a l t* das Wichtigste sei, weshalb Streichungen, Umstellungen von Versen innerhalb des Stückes und Übergänge in der Sprache des Dichters vorgenommen werden, um das Werk dem Medium anzupassen. Diese vom Medium ausgehende Inszenierungstechnik kam besonders den Raimund- und Nestroyinszenierungen von Studio Wien zugute, auf die wir später näher eingehen werden. In der Besetzungspraxis ist man seit 1955 bestrebt, namentlich den feinnervigen, sensiblen Schauspielertyp einzusetzen, den das moderne Hörspiel erfordert, und es wird auch die Technik des Unterspielens besonders gepflegt.

Für die Regiearbeit NÜCHTERN'S ist der ganzheitliche Produktionsstil charakteristisch, den er nicht nur bei den life-Sendungen, sondern auch nach der Umstellung auf Tonträger beibehielt. Die Blockeinteilung und den Schnitt überließ Nüchtern in der Regel seinem Assistenten, doch nahm er nachträglich noch den sogenannten "Feinschnitt" vor, um der Produktion den letzten Schliff zu geben. Obwohl Nüchtern kein Schauspieler war, verstand er es ausgezeichnet, die Schauspieler zu führen und auch die letzten Nuancen herauszuarbeiten. Er sprach niemals einen Satz vor, sondern brachte durch Hilfsassoziationen und geschickte Zergliederung der Sätze den Schauspieler auf den gewünschten "Ton". Als Regisseur war Nüchtern ein wirklicher Helfer und Freund der Schauspieler, der es verstand, den Anfänger nicht nur zu führen, sondern ihm auch das nötige Selbstvertrauen zu geben, was gerade in diesem Stadium oft das wichtigste ist. Nüchtern überforderte seine Schauspieler nicht, verlangte aber stets das Optimum an

Leistung. Dabei war er stets bemüht, die Schauspieler nicht zu überreden, sondern zu überzeugen, und verstand es außerordentlich gut, selbst die Prominentesten durch ausgedehnte Konversationen für seinen Standpunkt zu gewinnen, wobei er jedoch stets die Individualität des Schauspielers respektierte und die Vorzüge und Schwächen des Betreffenden richtig wertete.

Nüchtern war aber auch ein Meister in der Anwendung der funktionsfähigen Hilfsmittel, der "akustischen Kulisse", wie er sie nannte: "Der Hörer, nur auf das Ohr eingestellt, nimmt alles mit einer viel gesteigerteren Kritik wahr als im Theater, wo ihm Geräusch und Musik nur Begleitung anderer Sinneseindrücke bedeuten. Ein aufdringliches Geräusch, ein unecht nachgeahmtes, plötzlich unvermittelt oder roh einsetzende Musik .. kann ihn aus jeder Illusion reißen. Was er als Hörer erleben soll, zerfällt auf einmal in Trompeten, die Noten wiedergeben, und in Sprache, die neben oder nach dieser Musik exekutiert wird; der Effekt ist wieder Desillusionierung, Ermüdung, Ablehnung."<sup>8</sup> - Die aus der praktischen Arbeit gewonnene Erkenntnis, daß die Hörbühne, die wohl subtilste Anwendung von Musik und Geräusch erfordert, leitete Nüchtern bei allen seinen Inszenierungen. Für seine Regiearbeit ist daher eine "Verschmelzung von Sprache, Musik, Tonalem und Seelischem" charakteristisch, also ein ganzheitlicher Produktionsstil.

Diese Ganzheitlichkeit strebte Nüchtern in der Rundfunkeinrichtung namentlich klassischer und literarischer Werke an. Sein Grundsatz lautete: "Keine ehrfurchtslosen Komprimierungen und Zusammenraffungen .. Will man .. klassische Werke senden, so muß auch der Raum im Programm dafür zur Verfügung stehen."<sup>42</sup> Eingriffe in den Text wurden daher nur dort vorgenommen, wo dies die "wirkliche Umsetzung ins Akustische und ins Geistige des aufzuführenden Werkes" erforderte. Die beachtliche Länge dieser Aufführungen ist also auf die konsequente Durchführung dieser Grundsätze zurückzuführen. Nüchtern stellte das Wort über die Gesetze des Mediums, suchte also nicht das Werk dem Medium, sondern das Medium dem Werk anzupassen. Nüchtern trachtete stets, den Hörer "durch Sprache und Musik in den geistigen Bannkreis eines Werkes" zu ziehen, wobei "kein Behelf geistiger Krücken an die Stelle

einer einheitlichen Gesamtwirkung"<sup>42</sup> treten durfte und Musik und Geräusch zur Unterstützung des Wortes dienten. Diese dominierende Stellung des Wortes, auf die wir bereits an anderer Stelle hingewiesen haben (I/4), ist das vielleicht wichtigste Charakteristikum des Nüchternschen Regiestils. In diesem Sinne ist seine Inszenierung von Goethes "GÖTZ VON BERLICHINGEN" (1949) zu erwähnen. "Eiserne" Takte leiten das Stück ein. - Chronist: Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edeln Begierde mehr fähig (fern verzerrt: der arme Cuonrad, in Anfangstakte übergehend) Chronist: So hört die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, eine Historie, die eine wilde Zeit und das Leid eines armen, unterdrückten Volkes schrieb, und darin sich doch das lautere Herz eines wahren Mannes spiegelt, ein Mann, den sein Jahrhundert verstieß, und den doch die Nachkommenschaft nicht verkennt (eiserne Takte) Ihr alle höret! (Ansagetakte - Pauke) Sprecher: Herberge im Walde. (Ansagetakte aus) Götz: Wo meine Knechte bleiben! ... (usw.)

Auch im weiteren Verlauf des Stückes werden die Schauplätze durch den Sprecher angesagt ("Jaxthausen - Götzens Burg", "im bischöflichen Palaste zu Bamberg - Speisesaal", usw.), wobei die Ansage des Schauplatzes noch durch verschiedene Musikbrücken unterstützt wird, die ihn charakterisieren, beziehungsweise von dem einen zum anderen überleiten. - Durch die Verwendung eines Sprechers vermeidet Nüchtern weitgehend Eingriffe in den Originaltext und erreicht gleichzeitig eine kaum mehr zu überbietende Klarheit der Darbietungsweise. Die Szenenfolge des Originals wird durchwegs beibehalten, und Striche werden nur dort vorgenommen, wo dies die Umsetzung ins Akustische erfordert bzw. wo es um Nebensächliches geht, das den Hörer von dem eigentlichen Gang der Handlung ablenken und verwirren könnte. Die Gestaltung der Massenszene ist hier besonders hervorzuheben: es handelt sich gleichsam um farbenprächtige akustische Gemälde, die eine ungeheure Suggestivkraft auf den Hörer ausüben und ihn magisch in das Geschehen hineinziehen. Das Wort als Aussageträger bleibt jedoch auch hier stets klar verständlich und wird weder durch die äußere noch durch die innere Regie aus seiner dominierenden Stellung verdrängt.

Moderne Regisseure gehen in der Regel auch bei der Bearbeitung klassischer Werke viel weiter. Um die Verwendung eines Sprechers zu umgehen, wird nicht nur die Szenenfolge verändert, sondern es werden auch Eingriffe in den Text vorgenommen, Sätze umgestellt bzw. eingefügt. Ob diese Maßnahmen künstlerisch gerechtfertigt sind, kann nur in jedem einzelnen Fall speziell entschieden werden. Wichtig ist nicht der Weg, sondern das Ziel, das erreicht werden soll. Und das Ziel der Funkregie ist Verständlichkeit, richtige und wirksame Interpretation des Aussagegehaltes und die Schaffung jener Atmosphäre, die in der Fantasie des Hörers die Dinge erst sichtbar werden läßt. Alle diese Anforderungen werden von der Götz-Inszenierung Nüchterns restlos erfüllt. Eine zu weitgehende Anpassung an das Medium ist ja bei manchen Klassikern im Rundfunk verfehlt, da diese Werke von Leuten gehört werden, die den Klassiker k e n n e n und hören wollen oder die den Klassiker k e n n e n l e r n e n sollen. Beiden ist durch eine allzu funkische Bearbeitung nicht gedient. Die einen sitzen mit einer bestimmten Vorstellung, etwa der Erinnerung an einen Theaterabend vor dem Lautsprecher und nehmen jede Störung der "Theatertreue" übel; den anderen wird hingegen ein falsches Bild vermittelt. Auch von diesem Standpunkt aus ist die Nüchternsche Auffassung als richtungsweisend anzusehen. Auch der feinsinnige Regisseur Ludwig U n g e r wendete bei seinen Klassikerinszenierungen die Szenenansage durch einen Sprecher an, so z.B. in "KABALE UND LIEBE" (1952) und in "KÖNIG HEINRICH IV" (1955). Diese Inszenierungen beweisen, daß es auch auf der Hörbühne möglich ist, personen- und schauplatzreiche Theaterstücke so zu bringen, daß das Optische nicht nur entbehrt werden kann, sondern daß überdies auch der Aussagegehalt des Werkes schärfer und klarer als auf der Schaubühne in Erscheinung tritt. Durch die dem Werk adäquate Rundfunkeinrichtung, die Wahl der Mitwirkenden und vor allem durch die Persönlichkeit des Regisseurs wird bei den drei genannten Inszenierungen eine Intensität der Ausdruckskraft erreicht, wie sie in diesen Fällen eben nur der ganzheitliche Regiestil ermöglicht.

Charakteristisch für den Nüchternschen Stil ist die "Lineare" Anwendung von Musik und Geräusch wie dies beispielsweise bei der Inszenierung von Behre "DER ARME NARR" (1950) der Fall ist. Anfang und Schluß bildet ein Lied "An die Freude", dessen Text von

170

Nüchtern stammt und das dem Hörer die Aussage des Stückes verdeutlichen soll. Auch im weiteren Verlauf der Inszenierung werden Musik und Geräusch gleichsam als "direkter Appell an die Fantasie" eingesetzt. Das Geräusch ist auch nur dort hörbar, wo es eine dramaturgische Funktion erfüllt. Die permanenten Geräuschuntermalungen, wie sie in der Frühzeit der Funkregie üblich waren, stören nur den Dialog, da wir ja auch sonst permanente Geräusche, die zur Umwelt gehören, nur dann bewußt wahrnehmen, wenn wir ihnen aus irgendeinem Grund erhöhte Aufmerksamkeit schenken. Der Gesamteindruck der Aufführung ist jedoch nicht positiv: im Gegensatz zu den bisher genannten Inszenierungen macht sich hier das Vorbild Theater unangenehm bemerkbar; der Hörer wird nicht in einen geistigen Bannkreis gezogen, sondern es wird ihm an manchen Stellen nichts als Theaterstaub entgegengeblasen. Allerdings liegt dies auch am Stück selbst, in dem sich Hermann Bahr als Hugo Wolf-Interpret versucht. Es blieb jedoch ein Versuch mit untauglichen Mitteln, genauso wie "Der Star", ein Stück um Helene Odilon, das gleichfalls nur noch zeitgeschichtlichen Wert hat. Gerade im Rundfunk tritt der Unterschied zwischen Dichtung und "Literatur" besonders klar hervor. Andererseits sind manche Szenen heute wohl nur auf der Hörbühne erträglich, da sie sonst zu unfreiwilliger Heiterkeit Anlaß geben könnten. In diesem Zusammenhang ist vor allem die Leistung Ludwig Ungers als Hugo Haisst hervorzuheben, dem es trotz der Unzulänglichkeiten des Textes gelang, eine glaubwürdige Menschengestaltung zu erzielen. -

Als Beispiel für die Anwendung der funkischen Hilfsmittel der "akustischen Kulisse" sei abschließend "DER PROZESS" (1952) von Kafka in der Rundfunkbearbeitung durch Nüchtern genannt. Besonders die Szene im Dom erhält hier durch funkische Mittel eine Intensität an Stimmung, wie sie auf der Schaubühne in solchen Fällen kaum erreicht werden kann: (Josef K. - Guido Wieland) Bitte, lassen Sie einen Wagen für mich vorfahren. (Musik, dann ein ankommender Wagen - Auto - vor einer Kirche, wo gedämpft und düster die Orgel zu hören ist) (Josef K.): Danke, ich brauche Sie nicht mehr .. (Auto fährt weg, Wind und Regen) 10 Uhr - pünktlich auf die Minute .. er ist anscheinend noch nicht da (fröstelt) ich werde in den Dom gehen und drinnen warten. (Er geht hinein, die Orgel wird infolgedessen lauter und bricht dann plötzlich ab. -

Kirchenhall, Schritte) Priester - Ludwig Unger): Josef K. (Josef):  
 Ja, bitte, wer ruft? (Priester): Hier oben auf der Kanzel ..  
 (Josef): Oh .. (Priester): Tritt näher! (Schritte) Du bist Josef K.!  
 (Josef, bedrückt): Ja .. (Priester): Du bist angeklagt! (Josef):  
 Ja .. (Priester): Dann bist Du der, den ich suche. Ich bin der  
 Gefängniskaplan. - Die gesamte Dialogpartie wurde mit Hallakustik  
 aufgenommen, wodurch nicht nur der Schauplatz verdeutlicht, sondern  
 auch ein Stimmungswert erzielt wird, der durch das Fehlen des Op-  
 tischen noch eine wesentliche Steigerung erfährt. -

Wenden wir uns nun der **n e u z e i t l i c h e n F u n k -**  
**r e g i e** zu. Hier ist vor allem der steigende Einsatz der Musik  
 an Stelle des realistischen Geräusches zu erwähnen, das heute mei-  
 stens nur noch für untergeordnete Zwecke herangezogen wird. Noch  
 vor zehn Jahren wurde die Hörspielmusik meistens von Schallplatten  
 bestritten, wobei es sich vorzugsweise um Teile symphonischer Wer-  
 ke handelte, die als Musikbrücken und zur Erzielung verschiedener  
 Stimmungswerte eingesetzt wurden. Die Verwendung konventioneller  
 symphonischer Werke für Hörspielzwecke ist im allgemeinen abzu-  
 lehnen. Das Hörspiel wird ja bekanntlich für Hörergruppen pro-  
 duziert, denen diese Art von Musik wenig oder nichts zu sagen hat,  
**ganz** abgesehen davon, daß die Liebhaber symphonischer Musik stets  
 sauer reagieren, wenn der Gegenstand ihrer Zuneigung einer Teil-  
 verwertung zugeführt wird. Die Musik hat im Hörspiel vor allem  
 die Aufgabe, den Hörer auch vom Emotionellen her anzusprechen.  
 Der Regisseur muß also auch hier stets darauf achten, für welche  
 Hörerkreise das Hörspiel produziert wird und welche Musikart da-  
 her als geeignet erscheint. In diesem Zusammenhang sei auf die  
 special-mood-music des amerikanischen Rundfunks verwiesen. Es han-  
 delt sich um eine Reihe rundfunkeigener 40-cm-Langspielplatten,  
 die verschiedene musikalische Themen der gebräuchlichsten Stim-  
 mungswerte enthalten. Bei Radio Wien sind heute 85 % der Hörspiel-  
 musik Originalkompositionen, wobei freilich auch hier das finan-  
 zielle Moment hemmend in Erscheinung tritt: da beim Hörspiel selbst-  
 verständlich in erster Linie die Besetzung maßgebend ist, muß oft  
 die Musik im Budget auf eine recht unbefriedigende Weise unterge-  
 bracht werden. Der geringe Budgetrahmen verbietet hier jeden größe-  
 ren Aufwand, wodurch der musikalische Bearbeiter oft zu sehr be-  
 dauerlichen Kompromissen gezwungen wird.

Als dramaturgisches Wirkungsmittel wird heute die Musik sowohl in "substantieller" als auch in "verfremdeter" Form eingesetzt. Es muß hier freilich festgestellt werden, daß bereits vor 1950 Bestrebungen vorhanden waren, das Geräusch durch musikalische Effekte zu ersetzen und daß auch bereits im frühen Hörspiel die "verfremdete" Musik angewandt wurde, so z.B. in "Waldemar Urak sucht seine Frau." Doch erst das Abgehen von den adaptierten Theaterstücken und die steigende Bedeutung des rundfunkeigenen Hörspiels führten auch zu einem Wandel in der Funkregie, weil es sich nicht mehr um die Umsetzung eines Originals ins Akustische, sondern um die Darbietung eines bereits im Hinblick auf das Medium Rundfunk verfaßten Werkes handelt. Auch die Bearbeitung im Sinne einer Anpassung des Originals an die funkischen Gegebenheiten ist heute selten geworden und hat der freien Gestaltung eines Hörspiels nach einem bereits bekannten Stoff Platz gemacht. "DIE HEIRAT", ein musikalisches Hörspiel nach Gogol, bearbeitet von Otto Ambros (1959), sei hier als Beispiel angeführt. Die Hauptpersonen - Agafja, Kaufmannstochter im Heiratsalter; Fjokla, die Heiratsvermittlerin; Potkolesjin, der, der heiraten soll; sein Freund Kotschkarjow und der Diener Potkolesjins - sind durch musikalische Motive gekennzeichnet, die bei ihrem Auftritt oder Abgang erklingen. Der Vorteil solcher Motive liegt in der Klarheit der Charakterisierung, da der Hörer sofort weiß, wer nun anwesend ist und nicht herumrätseln muß, wer etwas zu wem gesagt hat. Nachteilig kann sich die Länge dieser Motive auswirken: sie halten die Handlung auf und belasten somit das Stück; auch die ständigen Wiederholungen des gleichen Motivs, die durch den häufigen Auftritt und Abgang einer Person notwendig werden, können sich unvorteilhaft auswirken. -

Die Bedeutung der Musik als dramaturgisches Wirkungsmittel ist besonders deutlich in Nestroys "ZU EBENER ERD UND IM ERSTEN STOCK" (1958; Gemeinschaftsproduktion mit RIAS Berlin. Musik von Adolf Müller, neubearbeitet und ergänzt von Max Schönherr, Rundfunkfassung Tilde Binder, Gesamtleitung: Otto Stein, Regie Erich Schwanda) zu erkennen. Diese Aufführung stellt in der Produktion von Radio Wien eine Meisterleistung der Funkregie dar, u.zw. besonders im Hinblick auf die klare und stilgerechte Trennung der beiden Ebenen "zu ebener Erde" und "im ersten Stock." Die Bühne

ist ja bekanntlich bei diesem Stück geteilt, da die Handlung zugleich in der Wohnung des Herrn von Goldfuchs im ersten Stock und in Schluckers Wohnung zu ebener Erde im selben Haus spielt. Die Trennung dieser Ebenen ist auf der Hörbühne naturgemäß un-  
 gemein schwierig; sie wurde jedoch bei dieser Inszenierung mit kaum mehr zu überbietender Klarheit realisiert, wobei auch der spezifische Nestroystil voll zum Durchbruch kam. Die Aufnahmen wurden durchwegs an zwei Mikrofonen und in zwei verschiedenen Räumen gemacht. Das eine Mikrophon befand sich dabei in einem kleinen Raum: hier wurden alle Szenen "zu ebener Erd" aufgenommen, während das andere Mikrophon in einem großen Raum stand, der einen schwachen, unaufdringlichen Hall bekam und somit durch die Akustik den "ersten Stock" charakterisierte. Ferner sprachen die Darsteller "zu ebener Erd" durchwegs leiser und im Dialekt, die im "ersten Stock" nach Möglichkeit lauter und selbstbewußt, vor allem aber ohne Dialektan-  
 klang. Auch die Bedienten sprachen hier hochdeutsch. Die Musik hatte ebenfalls die Aufgabe, zur klaren Trennung der beiden Ebenen beizutragen: jeder Schauplatz wurde durch ein eigenes Musikthema gekennzeichnet. Thema I wurde dabei bei Einleitungen zu den Szenen "zu ebener Erd" mit ganz kleiner Besetzung gebracht, während das Thema II ein großes Orchester spielte, wodurch der "erste Stock" musikalisch illustriert wurde. So konnte ein Übergang von unten nach oben durch ein Nachspiel des kleinen Orchesters, das vom großen überblendet wurde, jedem Hörer verständlich gemacht werden. Die beiden Themen kennzeichneten das ganze Spiel hindurch die Schauplätze; sie wurden jedoch - um den Hörer nicht zu langweilen - nur dort angewandt, wo sie unbedingt nötig waren und überall vermieden, wo sich der Szenenwechsel schon aus dem ersten Wort oder aus den überleitenden Worten ergab. Sehr geschickt wurde auch der Sprecher zu Beginn des Stückes eingesetzt, der zusammen mit der Musik, die hier als Stimmungsträger wirkt, den Hörer in die Zeit der Handlung versetzt: Die Wahl des Themas, das als Einleitung erklingt, war in diesem Fall besonders glücklich. Die Musik nimmt uns gleichsam an der Hand und führt uns in vergangene Zeiten, ins alte Wien. Der Sprecher, der sich nach dem kurzen Vorspiel an die Hörer wendet, wiederholt eigentlich nur das, was bereits die Musik zum Ausdruck gebracht hat: (Sprecher): Verehrte Hörerinnen und Hörer! Wollen Sie sich freundlichst meiner Führung anvertrauen. Ich habe nämlich die Absicht, Sie jetzt in

eine andere Zeit zu geleiten. Nicht in eine phantastische Zukunft, etwa in die Stratosphäre, nein, in die Vergangenheit, in das kleine, noch von Festungsmauern umgürtete alte Wien. Man schreibt das Jahr 1834. In einer der vielen engen und krummen Gäßchen der alten Stadt rund um den Stephansdom, den "Alten Steffl", wie wir Wiener sagen, steht ein einstockhohes Haus. Im ersten Stock dieses Hauses wohnt ein Millionär, der Herr von Goldfuchs, mit seiner Tochter Emilie und einer Schar von Bedienten. Seine Wohnung ist überaus kostbar und vornehm eingerichtet, ihr schönster Raum ist ein grosser Salon, der bei den häufigen Gastereien meist als Speisesaal, manchmal aber auch als Spielsalon verwendet wird. Hier im ersten Stock geht es sehr vornehm zu, und selbst die Bedienten befehlen sich hier einer "gewählteren" Ausdrucksweise. Genau unterhalb dieses Salons befindet sich die armselige Wohnung der Tandlerfamilie Schlucker - Tandler hieß und heißt man in Wien die Trödler, die Altkleiderhändler. Vater Schlucker ist ein richtiger armer Schlucker; und während oben im ersten Stock Verschwendung und Übermut herrschen, hat sich hier zu ebener Erde die Not häuslich eingerichtet. (Die gleiche Musikeinleitung wie zu Beginn untermalt ganz diskret die folgenden Worte). Und nun bitte ich Sie, meine Damen und Herren, mir in dieses Haus zu folgen. Wir treten aus dem hellen Tageslicht, das über dem Gäßchen liegt, durch ein kleines Haustor .. Hoppla! Da ist's ja recht finster im Hausflur .. Na ja, Beleuchtung gibt's ja noch keine, unterm tags wenigstens .. scheint aber dafür umso lauter herzugehen (Die Musik ist bereits nicht mehr hörbar, dafür hört man von Weitem (am Mikrophon I im kleinen Raum) die Stimmen von Zuwaag und Plutzerkern, die Frau Sepherl bedrängen, gleichzeitig das falsche Singen der sechsjährigen Resi und (von Band) das Brüllen des Säuglings. Alles wird während der nächsten Worte des Sprechers lauter und vernehmlicher) (Sprecher): Wollan wir ein bisserl neugierig sein und horchen, ja? Ein richtiges Stimmengewirr aus der Wohnung zu ebener Erd! Sepherl, die Frau Schluckers, inmitten der Schar ihrer Kinder, wird wohl wieder einmal von ihren Gläubigern hart bedrängt .. Na .. Öffnen wir einmal die Türe ... (Am Mikrophon I ist nun zu hören: Kindergeschrei, das Weinen eines Säuglings, Plutzerkern und Zuwaag und dazu Frau Sepherls Beschwörungen): Aber, meine Herren, ich bitt' Sie, meine Herren .. (u.s.w.).

Der Hörer wird durch diesen Anfang nicht nur mit dem Zeitkolorit vertraut gemacht und in die Handlung eingeführt, sondern es werden auch auf geschickte Weise die für den deutschen Hörer wichtigen Erläuterungen "hineingeschmuggelt". Diese Rundfunkfassung wurde auch in Deutschland ein großer Erfolg: Fünf deutsche Rundfunkanstalten haben sie in ihr Programm aufgenommen, wodurch der Beweis erbracht ist, daß ein scheinbar so lokal gebundener Autor wie Nestroy überall zu spielen ist, wenn nur die richtigen Interpreten am Werk sind. Einen nicht unerheblichen Anteil am Gelingen hat bei größeren Produktionen der Mann, dem die künstlerische Gesamtleitung anvertraut ist. Durch seine Mitarbeit am Manuskript und bei der Regie ersetzt er die fehlende Personalunion zwischen Bearbeiter und Regisseur, denen er auch als fachmännischer Kritiker zur Seite steht. Er trägt die letzte Verantwortung, und seine Aufgabe besteht daher darin, alle Wirkungsfaktoren zu einer optimalen Gesamtwirkung zu vereinen.

Auch im "VERSCHWENDER" (1956; Gestaltung Dr. Otto Stein, Regie Dr. Otto Ambros) wurden durch den subtilen Einsatz der Musik die heiklen, märchenhaften Szenen zu voller Wirkung gebracht: (Musik) (Cheristane): Die Sonne sinkt, die Blumen neigen ihre Häupter, und meine Genien weinen still, weil sie mit mir die schöne Erde meiden müssen. (Wehmütige Musik bis zum Schluß) (Flottwell): O Cheristane, töte mich! (Cheristane): Hab Dank für Deine süße Treu, mein teurer Erdenfreund. Ach könnt' ich meine Lieb' zu Dir in aller Menschen Herzen gießen, ich würde reich getröstet von Dir ziehen. Was mich betrübt, ich darf es Dir nicht sagen, darf Dir nicht unser künftig Los enthüllen, doch könntest Du des Donners Sprache und des Sturm Geheul verstehen, Du würdest Cheristane um Dich klagen hören (Musik) Julius! Gedenke mein! (Flottwell): O Gott! Laß mich in meinem Schmerz vergehn! (Die Musik wird nach längerem ernstem Zwischenspiel allmählich wieder fröhlich, dann wird das Lachen und Plaudern fröhlicher Menschen, das Klingen von Gläsern dazwischen hörbar. - Chor): Laßt brausen im Becher den perlenden Wein .. (u.s.w.). - Solche Szenen sind letztlich wohl nur auf der Hörbühne einwandfrei darzustellen, da der optische Eindruck nur desillusionierend wirkt. Ein anschauliches Beispiel für die Wirkungsmöglichkeiten der "verfremdeten" Musik bietet das Hörspiel "DIE INSEL MORO MAHO" von E. Wyndheim (1958; Regie:

Otto Ambros, Musik: Felix Schleiffelder). Die an sich recht belanglose Handlung spielt auf einer Insel, auf der eine Forschergruppe von Dolchwespen heimgesucht wird. Aufgabe der Regie war es nun, das Unheimliche dieser riesigen Insektenschwärme wirksam zum Ausdruck zu bringen. Die überdimensionalen Insektenschwärme wurden dabei nicht durch ein realistisches Geräusch, sondern durch "verfremdete" musikalische Effekte angedeutet: ein von acht Streichern gespieltes Tremolo wurde mit leichtem Hall aufgenommen, wobei die Streicher die Tonhöhe so änderten, daß der Eindruck eines ungewissen Schwirrens entstand. Zur Originalaufnahme wurde dann asynchron die gleiche Aufnahme zugespield und der ganze Vorgang siebenmal mit leichtem Hall wiederholt. In der Endphase waren die Streicherinstrumente nicht mehr zu erkennen. Es handelt sich dabei um einen echten Verfremdungseffekt, da das Endprodukt weder als Geräusch noch als Musik angesprochen werden kann, sondern nur noch als inkommensurabler Katalysator auf die Fantasie wirkt. -

Die Musik bietet nahezu unerschöpfliche Möglichkeiten zur Ausnützung des gesamten akustischen Spielraumes. Man muß dabei gar nicht bis zur "Verfremdung" der Musik gehen, wie das - allerdings singuläre - Hörspiel "CARMEN" von Otto Ambros (Regie: Otto Ambros, Musik: Felix Schleiffelder; 1953) beweist, das nach Motiven der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée gestaltet wurde. Der Rahmen ist durch den Dialog zwischen Bizet und dem Textdichter Halevy gegeben, die auf der Suche nach einem neuen Opernlibretto sind. Halevy gelingt es dabei, Bizet für eine Novelle von Prosper Mérimée zu interessieren: (Halevy): Ein gewisser Don José, ein Baske, begeht als junger Mensch einen Totschlag. Er muß aus Navarra, wo er zu Hause ist, fort .. Es bleibt ihm nichts übrig, als bei den Spaniern Soldat zu werden. Recht rasch bringt er es zum Unteroffizier. Eines Tages hat er Wachdienst in Sevilla. Das Wachtlokal, in welchem sich die Soldaten, die nicht gerade Posten stehen müssen und er, der Unteroffizier, sich aufhalten, ist gegenüber der großen Tabakfabrik. Es ist Mittag, es ist heiß, die Soldaten summen vor sich hin - - - (Überblendung. Man hört das verschlafene Summen der Wachsoldaten) Und schon sind wir mitten in der Handlung und erleben das Schicksal der Carmen, das mit dem faszinierenden Realismus eines Films in unserer Fantasie abläuft. Die aus der Oper "Carmen" bekannte Musik wird dabei von allem opernhafte

Ballast befreit und wieder auf die ursprünglichen Formen zurückgeführt, die in diesem Hörspiel die Handlung illustrieren und vorwärtstreiben, wie z.B. der Bolero, der die Verfallenheit José's musikalisch unterstreicht. Die Musik ist hier als Handlungsträger dergestalt eingesetzt, daß man beinahe von einem funkischen Musical sprechen könnte. Als "Carmen Jones" wurde der Stoff jedoch schon von Oscar Hammerstein II zu einem Musical gestaltet. -

Zusammenfassend können wir feststellen, daß die Musik im Hörspiel einen wesentlichen Wirkungsfaktor darstellt. Sie ermöglicht die Ausnützung des gesamten akustischen Spielraumes, "illustriert" die Handlung und unterstützt vom Emotionellen her die Wirkung des Wortes. Inadäquate oder funktionslose Musik stört hingegen nur den Ablauf der Handlung und beeinträchtigt das Fantasieerlebnis.

Die permanente Sublimierung des rundfunkeigenen Hörspiels stellte auch die reine Wortregie vor neue Aufgaben. Es geht dabei nicht mehr um bloße Sinninterpretation eines Handlungsge-  
schehens, sondern man versucht in steigendem Maße auch das Gei-  
stig-Seelische der handelnden Personen durch die spezifischen  
Mittel der Hörbühne transparent zu machen. In diesem Zusammenhang  
ist vor allem ein Hörspiel von Fritz Habeck "DER FREMDE JENSEITS  
DES FLUSSES" (1956; Regie: Erich Neuberg) zu erwähnen. Es geht  
hier um die Frage, ob Vernunft und Logik taugliche Werkzeuge  
für die Bewältigung aller Lebensbereiche seien und wie  
der moderne Mensch den Weg zum Transzendenten finden könnte. -  
Der Industrielle Dr. Mehring hat eine Tochter, die sich in einen  
jungen Maler verliebt hat, der im Werk ihres Vaters Nachtportier  
ist. Dr. Mehring ist gegen eine Verbindung der beiden jungen  
Leute, weil er den Maler wegen seiner destruktiven Ansichten  
nicht zum Schwiegersohn haben möchte. Durch finanzielle Zuwen-  
dungen gelingt es Mehring, den Maler von der Ehe abzuhalten. Die  
Unterredung mit dem jungen Mann hält Mehring auf Band fest und  
beweist dadurch seiner Tochter, daß sie ihre Zuneigung einem Un-  
würdigen geschenkt hat. Die Tatsachen geben Mehring recht: seine  
Tochter entwickelt sich zu einer jungen Dame, die sehr vernünf-  
tig ist und für Bohemiens keine Schwächen mehr hat. Aus dem Maler  
wird ein vollkommen vernünftiger Zyniker, der in magischen Tänzen  
seine Farben gegen die Leinwand spritzt und dabei ausgezeichnet ver-

170

dient. Beide sind mit ihrem Dasein zufrieden und geben zu, daß Mehring sie vor einer riesigen Dummheit bewahrt habe. Dieser ist jedoch nicht zufrieden, weil er unterdessen erkannt hat, "daß wir über uns hinausgelangen sollen und daß das nicht möglich ist, weil wir im Gefängnis von Vernunft und Logik verharren. Weil die Beiden, die ich so hart auf die Tatsachen gestoßen habe, lange brauchen werden, bis sie wieder den Mut zu ein wenig Unvernunft aufbringen werden. Ich durfte, ich mußte die Ehe verhindern. Die Liebe meiner Tochter zu zerstören, war ein Fehler. Vernunft ist richtig und notwendig für unser Alltagsleben; sie dort zu verneinen, wäre Scharlatanerie. Aber in anderen Bezirken ist sie ein nutzloses Werkzeug und kann nur schaden." Mehring ist jedoch auch unterdessen einem Vorwurf nachgegangen, den der junge Bohemien in einer Unterredung gegen ihn erhoben hatte, daß nämlich Mehring sein Leben falsch eingerichtet habe, die Firma sein Lebensinhalt, sein Gott die Beschleunigung und er selbst leer sei. Seine Bemühungen führen ihn zunächst auf viele Irrwege, lassen ihn aber zu der Erkenntnis gelangen, daß jeder seinen Weg zur Transzendenz suchen und finden kann: "Alle Menschen, die in ihren Gesichtern über diese Welt hinausgelangt sind, ob sie nun Christen oder Hindus waren, Engländer oder Chinesen, sie haben sich nichts vorgegaukelt und haben nicht gelogen. Was sie sahen, ist nicht nur wahr, ist wirklich." - Als Rahmenhandlung dient ein Gespräch zwischen Mehring und dem Landesgerichtsrat, dem Mehring seine Lebensgeschichte erzählt, um sich gegen einen Entmündigungsantrag zu wehren, den seine Verwandten, beunruhigt über seine Interessenverlagerung in metaphysische Bereiche, gestellt haben. Die Rahmenhandlung wird in bekannter Weise durch Rückblendungen unterbrochen, die erst die Bewältigung der ungemein komplexen Aussage gestatten. Besondere Beachtung verdient eine Montage, in der die Begegnung Dr. Mehrings mit verschiedenen Wissensgebieten, mit Philosophie und Religion gezeigt wird und in der uns die Enttäuschung des um Erkenntnis ringenden Menschen mit überwältigender Eindringlichkeit zu Bewußtsein kommt: (Mehring, im Gespräch mit dem Landesgerichtsrat): Ich habe mir erst den Überblick über den ganzen Fragekomplex verschafft und dann mit der Naturwissenschaft begonnen. (Überblendung. Musik begleitet die folgenden Worte, die sehr rasch und über Hall gesprochen werden) (Stimme 1): .. und wenn wir süßlich bedenken, daß die Summe der r Strich n gleich

ist der groß a Strich tau gleich etwa zehn hoch einundvierzig gar keine Konstante ist, sondern lediglich das heutige Weltalter, gemessen in der Elementarzeit tau, dann .. (Das Folgende ist bereits unverständlich, da bereits Stimme 2 zu sprechen beginnt): .. dann erkennt man, daß die gesamte Ruheenergie n mal x Quadrat des Weltalters zahlenmäßig dem Gesamtbetrag der potentiellen Gravitationsenergie gleich ist, was uns zu dem Schluß berechtigt ... (nun wieder Stimme 1): ... konstituieren überhaupt erst die Raumzeit, weshalb überhaupt von einer beharrenden Substanz gar nicht gesprochen werden darf, es also keinen Stoff gibt und die Substanzen nur durch Wirkungsquanten der Existenz angenommen ... (die letzten Worte werden wieder durch Stimme 2 überblendet) die vier Koordinaten x, y, z mit den Konstanten z, i, t und die Wirkungsquanten h. Das sind die Bestandteile unseres gesamten ... (Mehring, normale Akustik, schreit verzweifelt): Halt! (Musik verklingt langsam, gleichsam als "Nachhall" der Erlebnisse, die auf Mehring wie ein Alptraum wirken) (Mehring): Das soll die Welt sein, Herr Professor! (Professor): Die Welt der Physik, die wissenschaftlich beweisbare Welt. (Mehring): Und diese oft phantastisch anmutenden Theorien sind wirklich beweisbar? (Professor): Vergessen Sie die Atombombe nicht! Sie war ein sehr spürbarer Beweis. (Mehring): Spürbar und nicht gerade beruhigend. (Professor): Es ist nicht der Zweck der Wissenschaft, uns zu beruhigen, sondern unsere Welt zu erklären. (Mehring): Haben Sie sie erklärt? (Professor): Nicht zur Gänze. Es ist uns gelungen, einen Teil der Phänomene zu erfassen. Und wenn Ihnen unsere Welt der Spiralnebel und Atomkerne unheimlich ist, kann ich Ihnen als Trost mitgeben, daß gerade die letzten Forschungen gezeigt haben, daß wir wahrscheinlich bereits an den Grenzen der reinen Naturwissenschaft angelangt sind, weshalb auch manche unserer führenden Männer Mystiker geworden sind. Denken Sie nur an die Telepathie, denken Sie an die Heilungen durch den Glauben, denken Sie an die indischen Jogis, das sind populäre Beispiele. Ich könnte Ihnen sogar aus meiner Wissenschaft noch schlagendere geben, aber sie setzen mathematische Kenntnisse voraus. Vielleicht beruhigt Sie diese Tatsache. Mich beruhigt sie nicht. Die Welt ist dadurch nur noch unheimlicher. (Mehring): Und die Philosophie? Kann sie ... ? (Professor): Die Philosophie ... (Wieder die gleiche beunruhigende Musik wie beim ersten Teil der Montage, wieder die Stimmen über

Hall) (Stimme 1): Im Sein des Seienden geschieht die Nichtung des Nichts und gerade da .. (Stimme 2 überblendet Stimme 1): .. also der Mensch ungeborgen ist in der rätselhaften Welt, er geworfen ist in eine absurde Wirklichkeit und in dieser absurden Wirklichkeit grenzenlos einsam .. (Überblendung, Stimme 1): .. weder durch Wissen noch durch den Glauben erfassbar. Wir können keinen Sinn im Leben finden, denn das Leben ist .. (Überblendung, Stimme 2): .. einzige Möglichkeit, die Existenz zu erklären liegt also in dem was nicht zu planen und als Wunsch geradezu widersinnig ist. Im Scheitern erst kann man das Sein erfassen... (die letzten Silben überschreitet Mehring): Halt! - Von der Philosophie flüchtet Mehring zur Religion. (Orgelklang. Das Folgende wird wieder überhallt, jedoch in langsamer, getragener Weise gesprochen.) (Stimme 1): Und der Herr sprach: Der schlägt seinen Knecht, daß er stirbt daran, soll bestraft werden. Bleibt der Knecht aber noch zwei Tage am Leben, soll er nicht bestraft werden, denn ... (Überblendung, Stimme 2): Gott besteht aus dem Vater, dem Sohn und dem Heiligen Geist. Die drei Personen sind wesensgleich und doch nicht dasselbe. Sie sind drei und doch nur eins ... (Überblendung, Stimme 1): .. und der Herr sprach: ich bin Dein Gott, der die Missetat der Väter heimsucht auf Kinder und Kindeskinde bis ins dritte und vierte Glied (Überblendung, Stimme 2): Denn Maria ist nicht nur frei von der Erbsünde geboren worden, sie hat nicht nur unbefleckt Jesum Christum empfangen, sondern wurde auch selbst unbefleckt empfangen, wie das letzte Dogma uns lehrt. (Mehring, verzweifelt): Halt! (Trockene Akustik) Es ist einfach zuviel, was Sie da von uns verlangen, Herr Pfarrer. (Pfarrer): Ich verlange nichts. (Mehring): Das Alte Testament ist sicher eine beachtliche literarische Leistung, aber es bringt doch eindeutig bloß den primitiven Glauben eines Hirtenvolkes. (Pfarrer): Es handelt sich um die Offenbarung, Herr Doktor. (Mehring): Und warum soll ich glauben, daß Gott das geoffenbart hat? (Pfarrer): Sie sollen gar nicht. Der Glaube ist eine Gnade. (Mehring): Es gibt Verfälschungen, es gibt Widersprüche ohne Zahl in Ihrer Religion. Ich kann da nicht an Widersprüche glauben. (Pfarrer): Es kommt auf den Glauben an, nicht auf scheinbare Widersprüche. Schon der hl. Augustinus hat gesagt: credo quia absurdum. Ich glaube, weil es widersinnig ist. (Mehring): Wir haben schon so manches geglaubt, und es hat sich hinterher herausgestellt, daß es falsch

war, kritiklos zu glauben. Es kann und darf nicht gleichgültig sein, woran wir glauben. (Pfarrer): Nein, es muß der rechte Glaube sein. (Mehring): Wie wollen Sie beweisen, daß Ihr Glaube der rechte ist? (Pfarrer): Es ist nicht Aufgabe der Religion, etwas zu beweisen, sondern den Menschen zu Gott zu führen. (Mehring): Ihre Dogmen führen mich nicht zu Gott. (Pfarrer): Das ist nicht unsere Schuld. Wohin sind Sie mit Ihrer Wissenschaft gekommen? Wohin mit Ihrer Philosophie? (Mehring): Wenn die anderen zu keinem Ergebnis gelangen, ist das noch kein Grund, daß eine religiöse Konfession recht haben soll. (Pfarrer): Wie Sie meinen, Herr Doktor. Aber es gibt Millionen Menschen, die durch uns den Frieden gefunden haben. (Mehring): Ich gehöre nicht zu diesen Millionen. Und ich weiß, daß eine Menge Mitmenschen in meiner Lage sind."<sup>43</sup> -

Durch diese Montagen wird der Hörer nicht nur vom Wort her mit den Problemen vertraut gemacht, sondern er wird auch rein emotional in die Situation der handelnden Person versetzt, er sieht die Probleme gleichsam mit den Augen Mehrings. Diese Wirkungen sind wohl nur mit funkischen Mitteln zu erreichen, und nur im Rundfunk ist es möglich, in 62 Minuten eine derart essentielle Aussage darstellerisch zu bewältigen. Auch das faszinierende Spiel der gleichwertigen Argumente, in denen sich die Relativität unserer Erkenntnismöglichkeiten spiegelt, wird durch die funkische Gestaltung wesentlich gesteigert. Dieses Hörspiel ist jedoch vor allem ein richtungweisendes Beispiel für die unmittelbare dichterische Aussage zu Problemen der Gegenwart, die sich der rundfunkeigenen Kunstform bedient. Allerdings hätte man noch vor etwa fünfzehn Jahren dem Hörer ein sowohl thematisch als auch regielich anspruchsvolles Hörspiel wie dieses nicht zumuten können. Die Hörer haben sich unbewußt an die funkischen Ausdrucksformen gewöhnt.

Im Zusammenhang mit der Darstellung des Geistig-Seelischen auf der Hörbühne ist auch "L'ONORE" von Franz Hiesel (1958, Regie: Julius Filip) zu nennen. Hier werden durch die subtile Anwendung der funkischen Mittel die Fantasieerlebnisse der zentralen Figur mit großer Eindringlichkeit lebendig. Wir haben dieses Hörspiel jedoch bereits an anderer Stelle ausführlich besprochen (I/4). -

Mit wenig Glück wird heute zuweilen auf der Schaubühne versucht,

die Technik der Hörbühne zur Erzielung einer zweiten Ebene nachzuahmen. Diese Unsitte wurde von den Kellerbühnen übernommen, wo das Tonband aus finanziellen Gründen eine große Rolle spielt und wo der Zuschauer das Unzulängliche gelassen hinnimmt, wenn nur die Aufführung als Ganzes ein Ereignis ist. Was man den "Amateuren" verzeihen kann, muß jedoch bei den subventionierten "Professionals" mit anderen Maßstäben gemessen werden. Meist läßt man irgendeinen alten, unzulänglichen Lautsprecher, dessen Verwendung jeder Theaterbudenbesitzer scheuen würde, hinter der Bühne krächzen (z.B. bei Hömbergs "Chinesischer Witwe" im Akademietheater), und selbst das Burgtheater war trotz eines großen technischen Aufwandes nicht imstande, die Stimme Talbots in der Lindtberg-Inszenierung der "Jungfrau von Orleans" auch nur annähernd unreal ertönen zu lassen. Man hatte eher den Eindruck, als ob Talbot unter die Bahnhofsprecher der Bundesbahn gegangen wäre. Die meisten Regisseure konzentrieren ihre Aufmerksamkeit auf optische Details und vernachlässigen die akustischen Wirkungsmittel - zum Schaden des Gesamteindrucks. Inszenierungen, bei denen alle Wirkungsmöglichkeiten der modernen Bühne voll ausgenützt werden, wie dies z.B. bei "Donnerstag" der Fall war, sind leider viel zu selten. - Die Erzielung einer zweiten Ebene durch Eingriffe in den Frequenzgang ist ein spezifisches Wirkungsmittel der Hörbühne. Die Handhabung des Effektfilters, dessen Funktion wir ja bereits besprochen haben, (vergl. II/2) erfordert jedoch ein subtiles Stilgefühl, da dieser Effekt sehr situationsabhängig ist und bei falscher Anwendung nur lächerlich wirkt. Andererseits wird durch diese Einrichtung erst das "Gespräch der Menschenseele mit sich selbst" möglich, das überzeugend nur auf der Hörbühne dargestellt werden kann, wie dies z.B. in dem Hörspiel "DIE ANDERE JEANNE" von Herwig Hensen (1959; Regie: Ernst Schönwiese) der Fall ist. Hensen stellt in seinem Stück die Frage, was geschehen wäre, wenn Johanna nicht verbrannt, sondern gerettet worden wäre. Von dieser Annahme ausgehend versucht der Autor alle sich ergebenden Konflikte und die gewaltige seelische Wandlung zu gestalten, die im Wesen dieser "Jeanne" vor sich gehen. Die Gegenüberstellung der beiden Seelen, der kämpferischen und der "bewahrenden" ist überzeugend wohl nur im Bereich des Akustischen mit den Mitteln der Hörbühne möglich. -

Abschließend wollen wir noch auf zwei Entwicklungstendenzen ein-

gehen, die für die moderne Funkgestaltung charakteristisch sind. Es handelt sich dabei um die Intensivierung des Epischen im Hörspiel und um die Bestrebungen zur Ausnützung des gesamten akustischen Spielraumes. Wenden wir uns zunächst der Intensivierung des Epischen zu. In letzter Zeit wird namentlich in Deutschland diese Intensivierung so weit getrieben, daß man bei diesen "Hörspielen" gar nicht mehr von einer Handlung sprechen kann: die Personen erzählen einander die Handlungen anderer Personen, die im Stück selbst gar nicht vorkommen. Es geschieht nichts, und auf jede akustische Regie wird verzichtet. Sicher wirkt sich auch hier der für die Gegenwart charakteristische Verlust an "dramatischem Gefälle" aus, der in der allgemeinen Nivellierung, im Verschwinden des Besonderen, des Individuellen und der sozialen Unterschiede sowie in einer gewissen Gleichförmigkeit der geistigen Grundhaltung seine Ursachen hat. Da das Hörspiel aber ein Zusammenwirken aller funktischen Wirkungsfaktoren zur Voraussetzung hat, handelt es sich hier um keine Hörspiele, sondern um literarische Fehlleistungen, die mit der rundfunkeigenen Kunstform nichts mehr zu tun haben. - Das Hörspiel hat jedoch zweifellos epischen Grundcharakter, da es ja auf der Nachricht basiert, wie wir an anderer Stelle bereits gezeigt haben. Eine Intensivierung des Epischen ist daher berechtigt, solange sie nicht zu einer Ausschaltung der übrigen Wirkungsfaktoren führt. Für die Funkregie ist hier vor allem der homogen in die Handlung eingebaute Sprecher wichtig, der im neuzeitlichen Hörspiel in dieser Form wieder verwendet wird, wie dies z.B. in "BEGEGNUNG IM BALKANEXPRESS" von Wolfgang Hildesheimer (1958; Regie Herbert Fuchs) der Fall ist. Die Story dieses Hörspiels könnte von Gregor von Rezzori stammen, denn es geht hier sehr "maghrebinisch" zu. Es handelt sich um die Erlebnisse eines Mannes, der, wie er selbst sagt, von Beruf Kunstfälscher ist, und der uns mit der gleichen Unbefangenheit, mit der er seinem keineswegs alltäglichen Beruf nachgeht, durch das ganze Hörspiel geleitet. Zwanglos geht die Erzählung in den Dialog und dieser wieder in die Erzählung über, wobei freilich der Stil der Auf-führung mit der Persönlichkeit des Erzählers steht und fällt, so daß die Besetzung mit Viktor de Kowa als geradezu ideal bezeichnet werden muß.

Wir haben bereits bei der Besprechung der theoretischen Grundla-

gen der Funkregie festgestellt, daß nicht nur das Wort, sondern auch alle übrigen akustischen Komponenten wirkungsbestimmend sind. Rundfunkideale werden daher stets solche Inszenierungen sein, in denen die s i n n g e m ä ß e Ausnützung des g e s a m t e n akustischen Spielraumes realisiert wurde. Die Voraussetzungen müssen dabei selbstverständlich schon vom Manuskript her gegeben sein, weshalb die Rundfunkfassung einer bloßen Bearbeitung vorzuziehen und die Personalunion zwischen dem Gestalter des Manuskripts und dem Regisseur wünschenswert ist. Die Aufgabe der Regie besteht ja nicht zuletzt darin, eine Atmosphäre zu erzeugen, aus der sich der Zuhörer "seine" Szene in der Fantasie schaffen kann; ein Ziel, das dann am besten erreicht wird, wenn das Hörspiel a l s G a n z e s eine kompakte "Strahlung" hat. In diesem Zusammenhang ist "KALKUTTA, 4. MAI" (1957; Rundfunkfassung und Regie: Dr. Alfred Hartner), ein Hörspiel nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Lion Feuchtwanger, zu nennen. Eine Randfigur des Stückes, ein Schreiber, der seine Memoiren diktiert, bildet die Rahmenhandlung, die zur Verdeutlichung des Geschehens, zur Überbrückung von Zeitunterschieden und zur Anführung der Schauplätze dient. Die Hinrichtung des Maharadschas wird durch dumpfe Paukenschläge symbolisch angedeutet, da sich dieser Vorgang außerhalb der Szene abspielt und die Atmosphäre dominierend durch das Wort gestaltet wird. - Realistisch wurde das Geräusch in dem Hörspiel "UM DAS TÄGLICHE ÖL" (1957; Regie Alfred Hartner) von Alfred Hartner eingesetzt. Es geht hier um einen Anschlag auf eine Pipeline. Das Geräusch ist in diesem Fall auch Handlungsträger, weshalb die Aufnahmen teilweise im Freien stattfanden. Außenaufnahmen haben den Vorteil, daß der Bewegungsregie zahlreiche Möglichkeiten geboten sind. Da die Mitwirkenden von den Vorgängen nicht nur reden sondern sie auch ausführen, ist es wesentlich leichter, die gewünschte Atmosphäre zu erzielen, so daß auch eine geringere Anzahl von Proben ein besseres Resultat liefert als dies im Studio der Fall wäre. Die Außeninszenierungen gewähren auch eine absolute Homogenität des akustischen Gesamteindrucks, da die Geräusche nicht auf einer anderen Ebene liegen als das gesprochene Wort. Wenn Geräusche erforderlich sind, die nicht am Aufnahmeort produziert werden können, dann werden diese über einen 50-Watt-Lautsprecher im Freien ausgestrahlt und zusammen mit dem gesprochenen Wort aufgenommen, wodurch die Homogenität des Klangbildes gewährleistet ist. Diese Bemühungen um ein

homogenes, überzeugendes Klangbild verdienen auch deshalb größte Beachtung, weil sehr viele Regisseure heute die Anwendung des naturalistischen Geräusches auch dort vermeiden, wo dies durch den Aussagegehalt geboten erscheint. Die Furcht, veraltet zu erscheinen, führt oft zu einer Verkümmernng statt zu einer Verwesentlichung des Geräusches. Nicht immer ist es angebracht, das naturalistische Geräusch durch musikalische Effekte mit Symbolfunktionen zu ersetzen, bei denen es sich noch dazu in der Mehrzahl der Fälle um funktionslose, billige und lächerliche Tonfolgen handelt, die manchmal den Eindruck erwecken, als ob ein fremder Sender auf der gleichen Frequenz das Programm störe. Der "künstlerische" Tiefsinn der musikalischen Untermalungen erweist sich nur zu oft als desillusionierender Stumpsinn, der das Hörspiel in seiner Wirkung nur beeinträchtigt. Die Musik ist im Tagesprogramm mehr als hinlänglich vertreten. Im Hörspiel ist sie nur dann am Platz, wenn sie eine Funktion erfüllt, die durch andere Ausdrucksmittel nicht gleichwertig realisiert werden kann.

In dem Hörspiel "DAS BILD DES MENSCHEN" (1959; Regie: Alfred Hartner), das nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Peter Lotar von Alfred Hartner für den Rundfunk gestaltet wurde, werden Musik und Geräusch neben dem Wort als autarke Träger der Aussage eingesetzt. Der Hörer gerät bereits in den ersten drei Minuten vollkommen in den Bannkreis der Handlung, die im Gefängnis des Volksgerichtshofes Berlin spielt: am 3. Februar 1945 wurde bei einem Großangriff auch der Volksgerichtshof zerstört und der berüchtigte Präsident Freisler getötet. Dieses äußere Geschehen bildet den Hintergrund für das Stück, in dem Wollen und Schicksal der verhafteten Widerstandskämpfer des 20. Juli 1944 gezeigt werden. Die Schatten einer grauenhaften Vergangenheit werden lebendig, wenn der Gefängnisgeistliche zu Beginn des Stückes erzählt: "... Ich war im Begriffe, aus meinem Amt davonzulaufen. Aber da kam eine neue Regierung. Alles wurde anders. Auch für mich. Nun gab es manchmal bis zu 30 Hinrichtungen an einem Tag, allein in unserem Gefängnis. Und dennoch kam ich nicht mehr in Versuchung, ein bequemeres Amt zu wählen. Denn die Männer und Frauen, die ich jetzt auf ihrem letzten Gang zu begleiten hatte, sie starben für ihre Überzeugung. Diese Menschen glaubten für uns alle zu sterben, für unsere Zukunft. Es könnte daher nicht unwichtig sein zu wissen, wofür sie gestorben sind.

Für mich sind die vielen hundert Nächte, da ich mit den Verurteilten auf ihren Tod wartete, zu einer einzigen geworden, zu d e r l e t z t e n N a c h t, in der das Bild des Menschen im letzten Schein des Lebens aufflammte." Und nun treten Geräusch und Musik für kurze Zeit an die Stelle des Wortes und erfüllen den gesamten akustischen Spielraum: hallende Schritte in einem Gang werden durch den Badenweiler Marsch überblendet und dieser mündet in das Heulen der Luftschutzsirene. Das Geräusch wird nach wenigen Sekunden zurückgenommen, und jetzt erst erfolgt die Ansage des Stücks. Die Geräuschmontage stellt in kürzester Zeit und eindringlicher als dies mit Worten möglich wäre, die Voraussetzungen des folgenden Geschehens symbolisch dar: Gewalt und Wahnsinn. Sie stellt aber auch den Hörer gleich in die konkrete Situation: Fliegeralarm in einem Gefängnis. Mit grauerregender Eindringlichkeit wurde auch die Panik unter den Häftlingen, die während des Angriffs in ihren Zellen eingeschlossen sind, akustisch dargestellt: in das Getrommel der Eingeschlossenen mischen sich die hallenden, undeutlichen Rufe "Aufmachen, aufmachen", die durch das dicke Mauerwerk erstickt werden, während von draußen her das Heulen der Luftschutzsirenen die unabwendbare Gefahr verkündet. In allen diesen Fällen ist das Geräusch als autarker Träger der Aussage dem Wort nicht nur gleichwertig, sondern sogar überlegen, da das auf sich selbst gestellte Geräusch durch das Fehlen des Optischen mit größter Eindringlichkeit auf das Vorstellungsvermögen des Zuhörers wirkt. -

Wir konnten zeigen, welche Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten der Funkregie zur Verfügung stehen: sie reichen von der "magischen Natürlichkeit"<sup>44</sup> bis zur subtilsten Verinnerlichung, bis zur Darstellung des Geistig-Seelischen. Stets kommt es dabei aber auf die s i n n g e m ä ß e A u s n ü t z u n g d e s g e s a m t e n a k u s t i s c h e n S p i e l r a u m e s an, die durch die Art des Aussagegehaltes bestimmt wird. "Jede Kunst bestimmt nach dem Inhalt ihre Formen und sie sind umso wechselnder, je unbegrenzter diese Kunstart ist."<sup>44</sup>

#### IV. ZUR ENTWICKLUNG DER VERWANDTEN FORMEN DES HÖRSPIELES

Die Begriffsverwirrung auf dem Gebiet der verwandten Formen des Hörspiels ist selbst unter Rundfunkfachleuten groß. So kommt es manchmal vor, daß besonders langlebige Sendereihen jedes Jahr anders bezeichnet werden und einmal als Hörfolge, Hörspiel oder als Querschnitt in den Statistiken und Jahresberichten aufscheinen. Dies führt oft zu Mißverständnissen, die zu vermeiden man schon aus rein praktischen, innerbetrieblichen Gründen bestrebt sein sollte.

Im folgenden soll nun ein kurzer Überblick über die formale Entwicklung der verwandten Formen des Hörspiels gegeben und der Versuch unternommen werden, zu klären, für die Praxis geeigneten Begriffen zu gelangen.

Die Entwicklung der verwandten Formen des Hörspiels begann bei der alten RAVAG 1931. Drei Jahre später konnte man bereits von zwei neuen Begriffen sprechen,<sup>1</sup> und zwar handelte es sich um den QUERSCHNITT und die HÖRFOLGE. Den Querschnitt bezeichnete Nüchtern<sup>2</sup> als eine "Reihung von Gedicht und Prosa, um ein Thema geschäft, mit der Untermalung der Musik." Meist handelte es sich um eine literarische Sendung, in der Texte verschiedener Autoren durch ein gemeinsames Thema verbunden wurden (z.B. "Ein Volk und seine Stadt"). In der Hörfolge sah man eine Darbietungsform "in der ein Thema über Zeit und Ort hinaus scheinbar ohne fortlaufende Handlung, in Abwandlung dieses einen großen Themas behandelt wird." Als Beispiele seien in diesem Zusammenhang die Hörfolgen "Symphonie aus Österreich", "Bollwerk und Mittler", "Rot-Weiß-Rot - Lied einer Fahne" sowie die einzelnen Bundesländern gewidmeten Länderabende genannt, die der Pflege des Heimatgedankens und der direkten oder indirekten politischen Propaganda dienten. - Daneben gab es noch das sogenannte HÖRBILD. Es handelte sich dabei um groß angelegte Reportagen, die zum Teil live ("Kurzwellenauto") aber auch auf Tonfilme aufgenommen wurden und dem Hörer ein "akustisches Bild" übermittelten.

Ein weiteres Element der Begriffsverwirrung stellt das nament -

lich bei deutschen Autoren beliebte HÖRWERK dar. Fischer<sup>3</sup> versteht darunter eine Montage in Verbindung mit einer Direktsendung. Inhaltlich handelte es sich meist um politische Tendenzsendungen. 1949 bezeichnet der gleiche Autor als "Hörwerk" die Summe eines Sachverhaltes oder eines Geschehens, nicht aber einen daraus entwickelten Konflikt. Das Hörwerk schlägt die Brücke von der Dramaturgie der Wirklichkeit zur Dramaturgie des Kunstwerkes, in dem es zur Dichtung und Musik und zum schriftlichen, sprechbaren Dokument noch den (auf Band aufgenommenen) Bericht gesellt. Die H ö r f o l g e bezeichnet Fischer als ein Ergebnis der Bemühungen um die Auflockerung der Vortragsform. Sie schildert alles, was durch Dokumente belegt ist (Geschichtsquellen, Dichtungen, Musiker, Dichter, Maler, Philosophen, Forscher, Staatsmänner, Landschaften, Industrien, das Leben einer Stadt, ein großes Ereignis, lyrische Themen) und ist somit eine Beleg-Montage, bei der es auf die Auswahl, Bearbeitung und Anordnung der Belege in Verbindung mit einem entsprechenden Rahmentext ankommt. - Manche Praktiker verstehen unter der Hörfolge nichts als eine Folge von Sendungen, also eine Sendereihe, die aus mehreren, über einen bestimmten Zeitraum verteilten und durch eine gemeinsame Eigenschaft gekennzeichneten Einzelsendungen besteht.

In den letzten Jahren ist eine funkische Form entstanden, die unter der Bezeichnung "FEATURE" einen ebenso allgemein bekannten wie unklaren Begriff darstellt. "Kulturfilmartige Sendungen heißen bei der BBC features. Dieses Wort hat eine interessante Geschichte. Die dramaturgische Abteilung der BBC zeigte sich in Dingen der Rundfunktechnik von Anfang an fortschrittlich und experimentierfreudig. So war es ganz natürlich, daß man ihr die Aufgabe übertrug, für Gelegenheiten wie Weihnachten und Sylvester besondere Programme vorzubereiten, die als high spot-Programme behandelt, das heißt, in Presse- und Rundfunkankündigung besonders herausgestellt (ge-featured) werden konnten. Dieses featured program verlor im täglichen Sprachgebrauch schnell sein Endungs-d, und der Name wurde in Ermangelung eines anderen bald auf die Gesamtheit aller Sendungen ausgedehnt, die einen experimentellen Charakter trugen."<sup>4</sup> - Manche sehen im feature ein "Zusammensetzspiel von Wirklichkeitsimitation", bei der "Ausgesuchte Fakten und feuilletonistische/ besonders wirkungsvoll aufgemacht und auf Effekt reduzierte  
Zusätze

giert"<sup>4</sup> werden. Schließlich wird das feature auch als "Montagekunst par excellence" bezeichnet, weil es sich dabei um die "Herri-  
 richtung einer Reportage oder Dichtung, das "making", die Über-  
 tragung, das in-Form-Bringen eines Inhalts, das Machen einer Spe-  
 zialität"<sup>4</sup> handelt. - In der Praxis von Radio Wien wird das feature  
 als eine funkische Form aufgefaßt, deren Wesen im "Aufblättern"  
 eines Phänomens, einer Situation, einer Persönlichkeit, einer Ent-  
 wicklung besteht, um diese Sachverhalte in allen ihren Schichten  
 zeigen zu können. Die eigentliche Wirkung wird durch die Art be-  
 stimmt, in der die verschiedenen Einheiten miteinander verbunden  
 werden (Ambros).

Wir sehen, daß sich die einzelnen Formen in vielen Punkten über-  
 schneiden und daß mit der Vielfalt der Bezeichnungen und Interpre-  
 tationen niemandem gedient ist. Es ist daher schon aus innerbetrieb-  
 lichen Gründen (Programmstatistik!) besser, sich weniger, dafür  
 aber klarer Begriffe zu bedienen. Als verwandte Formen des Hör-  
 spiels gelten demnach die HÖRFOLGE und das FEATURE. Die H ö r -  
 f o l g e ist im wesentlichen als erweiterter, funkisch "illu-  
 strierter" Bericht aufzufassen. Ein auf mehrere Stimmen verteil-  
 ter Vortrag kann dabei durch Zitate, Musik und Geräusch "illu-  
 striert werden, die echte oder fiktive Reportage, aber auch kur-  
 ze Szenen können diesen Bericht beleben; exsetzt sich dann in  
 diesen Elementen fort. Vom Hörspiel unterscheidet sich die Hör-  
 folge insofern, als sie nicht der freien Fantasie entspringt,<sup>5</sup>  
 sondern nur bereits feststehende Fakten in die geeignete funkische  
 Form bringt. Das künstlerische Moment ist hier also von sekundä-  
 rer Bedeutung. Während bei der Hörfolge die funkischen Mittel  
 eingesetzt werden, um gleichsam ein "Porträt" des behandelten  
 Gegenstandes zu liefern, ist das f e a t u r e dadurch ge-  
 kennzeichnet, daß hier die funkischen Mittel angewendet werden,  
 um P r o b l e m e u n d Z u s a m m e n h ä n g e e i n -  
 d r i n g l i c h u n d ü b e r z e u g e n d darzustellen.  
 Das feature schildert also nicht bloß einen äußeren Sachverhalt,  
 sondern zeigt, was dahinter steckt. Dies wird durch eine raffi-  
 nierte Mosaiktechnik erreicht, so daß man das feature im wahrsten  
 Sinne des Wortes als "Montagekunst par excellence" (Alfred Andersch)<sup>4</sup>  
 bezeichnen kann. Die Wirkungsmittel des feature sind grundsätzlich  
 die gleichen wie beim wesensverwandten Hörspiel; seine Wirkungs-

möglichkeiten aber sind durch keine dramaturgischen Rücksichten eingeschränkt: "Es ist nicht an eine Rolle, an eine Hauptgestalt, an eine durchziehende Ebene gebunden, es holt sich alles heran, was es braucht, es wechselt die Szene, wo es nötig ist, und nicht nur die Szene, sondern seine Technik, wenn es erforderlich erscheint, um seine Anliegen mit Überzeugungskraft vorzutragen."<sup>4</sup> Das feature verbindet somit künstlerisch-schöpferische Elemente mit der raffinierten Darstellungstechnik des Journalisten, wobei es ganz besonders darauf ankommt, den Hörer nicht nur verstandesmäßig sondern auch emotionell zu packen. "Alle Fragen des modernen Lebens mit ihren ungezählten Verknüpfungen und Verästelungen sind das große Feld der feature-Autoren. Sie führen uns unsere Welt unmißverständlich vor Ohren, wenn sie diese Montagekunst par excellence beherrschen."<sup>4</sup>

## V. RUNDFUNK UND THEATER

Wie wir bereits ausführlich gezeigt haben, waren die Anfangsjahre des Rundfunks durch eine unkritische Übernahme bereits vorhandener Stoffe und Darbietungsformen gekennzeichnet. Während man auf musikalischem Gebiet den Stil des Konzertsalles nachahmte, beherrschte bei den dramatischen Aufführungen im Rundfunk das Vorbild "Theater" das Feld. Allmählich wurde die Befangenheit in der Tradition überwunden, und es entstand das mediumgerechte Hörspiel: der Rundfunk geht heute auf dem Gebiet der dramatischen Wortsendungen seine eigenen Wege.

Es darf dabei allerdings nicht übersehen werden, daß zwischen Rundfunk und Theater stets konkrete Wechselbeziehungen bestanden, u.zw. handelt es sich im wesentlichen um die Beschäftigung von Schauspielern im Rundfunk, die direkte oder indirekte Subventionierung des Theaters,<sup>1</sup> die Theaterübertragungen und die Theatersendungen. Die mit der Beschäftigung der Schauspieler zusammenhängenden Fragen haben wir bereits an anderer Stelle (I/4) ausführlich behandelt, und auch auf die Mäzenatenrolle des Rundfunks sind wir bereits eingegangen (III). Vor 1938 zahlte die RAVAG jährlich einen Betrag von S 410.000,- an den Bundesstaat. Die Verteilung dieses Betrages war dem Einfluß der RAVAG vollkommen entzogen und wurde vom Unterrichtsministerium vorgenommen.<sup>2</sup> Dafür erklärten sich die Bundestheater bereit, "eine Mehrleistung für eine Subventionierung in der Form zu bieten, daß der RAVAG das Recht eingeräumt werden soll, mit den künstlerischen Kräften der Bundestheater im Studio der RAVAG oder in einem sonst geeigneten Studio jährlich fünf Opern, fünf Opernfragmente und fünf Sprechstücke zu bringen;" auch wurden Räume der Bundestheater für Proben der RAVAG zur Verfügung gestellt.<sup>3</sup> Im Zusammenhang mit der Subventionierung der Bühne sind auch die Theaterübertragungen zu nennen. "1927 kam es bereits zu Simultan-Übertragungen von Aufführungen der Salzburger Festspiele, wie sie in diesem Umfang in Europa zum erstenmal durchgeführt wurden."<sup>4</sup> In den folgenden Jahren konnte die RAVAG der Festspielhausgemeinde für die Bewilligung zur Übertragung durchschnittlich S 80.000 - 100.000,- für jede Saison zur Ver-

fügung stellen."<sup>4</sup> - 1931 wurden mehrere Live-Übertragungen aus verschiedenen Wiener Theatern durchgeführt, so z.B. aus dem Theater in der Josefstadt "Voruntersuchung" von Max Alsberg und Otto Ernst Hesse, aus der Renaissancebühne "Banditen im Frack" von Fred Heller und aus dem Volkstheater "Komparserie" von Buschinsky. Diese Übertragungen waren für die Bühne von großem Vorteil und gaben ihnen vielfach die Möglichkeit, über kritische Zeiten hinwegzukommen, was letzten Endes wieder dem an diesem Theater engagierten Personal zugutekam.<sup>5</sup> Nichtsdestoweniger beschwerte sich der Bühnenverein bei der RAVAG, weil die Studioaufführungen der Radiobühne wegen der Theaterübertragungen eingeschränkt wurden. Obwohl man bei der Auswahl auf geeignete Texte Bedacht nahm, bewährten sich die Theaterübertragungen nicht und man brachte sehr bald wieder ausschließlich Studioaufführungen der Radiobühne. -

Bereits in den ersten Jahren seines Bestehens informierte der Rundfunk seine Hörer über aktuelle Theaterereignisse. Ab Oktober 1926 bringt die RAVAG unter dem Titel "Wiener Premieren" zweimal im Monat eine Theatervorschau. Diese Sendungen wurden von Emil Kläger betreut, der damals Dozent für Theatergeschichte an der Wiener Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst war. Emil Kläger begründete auch die "gesprochene Schauspielerkritik", die ab 12. April 1931 zweimal im Monat mit Ausnahme der Sommermonate gesendet wurde. Diese Sendungen hatten eine Länge von etwa 20 - 25 Minuten und wurden meistens Montag im frühen Abendprogramm gebracht. Es handelte sich eigentlich mehr um Glossen als um Kritiken. Die Theaterkritik nahm damals im Rundfunk im Hinblick auf die vortragsfreudige Zeit einen verhältnismäßig kleinen Raum ein, da man sich scheute, Schauspieler offen zu kritisieren. Man befürchtete Rückwirkungen auf ihre Bereitschaft, bei den Aufführungen der Radiobühne mitzuwirken. Die gesprochenen Schauspielkritik wurde später namentlich von Dr. Moritz Scheyer (Tagblatt), Dr. Alois Nagler (deutschnationale Presse) und Hans Brecka (Reichspost) betreut.

1938 wurden die Schauspielkritiken im Rundfunk eingestellt. Im Februar 1940 bringt der Reichssender Wien eine neue Sendereihe: "Aus den Theatern Wiens." Zweck dieser Sendereihe war die Wek -

kung der Neugier bzw. die Werbung für die Bühne und das Stück, weshalb man hier erstmalig auch Ausschnitte aus den Aufführungen brachte. Der Leiter der Sendung besuchte die Generalprobe oder Premiere und suchte die für die rein akustische Übermittlung geeignetste Szene aus. Am nächsten Abend wurde dann die Aufnahme im Theater durchgeführt: ein Aufnahmewagen mit Schneideapparat fuhr bei dem betreffenden Theater vor, und die gewählte Szene wurde auf Schallfolien mitgeschnitten. Diese Ausschnitte wurden gleichsam als Zitate in den Sendungen verwendet, deren Zweck lediglich die würdigende Betrachtung des theatralischen Ereignisses war, bei denen jedoch jede Kritik an Dichtung oder Darstellern unterlassen wurde. Theaterkritik im eigentlichen Sinne war ja im Dritten Reich bekanntlich verboten: bereits 1936 hatte Goebbels die Kritiker mundtot gemacht, um die vom Propagandaministerium geförderten Veranstaltungen und Künstler vor schlechten Kritiken zu bewahren.<sup>6</sup>

Seit 1947 brachte die literarische Abteilung der RAVAG regelmäßig Sendungen, die sich mit dem Theater beschäftigten. Hier ist vor allem die Reihe "Blick auf die Bühne" zu nennen. Im Dezember 1947 handelte es sich fast ausschließlich um einen Blick auf die Bühne von einst (Tyrolt, Laube, Geschichte des Schönbrunner Schloßtheaters, usw.) und war dann zunächst immer einer aktuellen Einzelaufführung gewidmet. Im Rahmen dieser Sendereihe scheint am 7. Jänner 1948 erstmalig die kritische Theatersendung von Rudolf Weys "Zwischen Galerie und Parkett" auf. Zweimal im Monat wird hier dem Hörer ein fiktives Gespräch zwischen einem Herrn Strips (dem Vertreter der jungen Generation) und einem Herrn Dr. Strasser (dem Vertreter der Älteren Generation) geboten. Zur Debatte steht jedesmal eine aktuelle Aufführung aus dem Spielplan der Theater Wiens. Dieses fiktive Gespräch fand immer in der Pause und am Heimweg beim Warten auf die Straßenbahn statt und beleuchtete, ähnlich wie dies heute in dem Filmgespräch "Pro und Kontra" der Fall ist, die aktuellen Theaterereignisse. Daneben gab es das "Wiener Premierenecho - Unsere Funkkritik," gehalten von Oskar Maurus Fontana. Diese Sendung wurde durchschnittlich ein- bis zweimal im Monat gebracht. im Oktober 1949 wurde die Reihe "Zwischen Galerie und Parkett" abgelöst durch eine neue Form der Theatersendung "Le-

bendiges Theater, Wertung und Gestaltung", und im Oktober 1950 werden in der Sendung "Wiener Theater" nicht nur die Theaterereignisse an sich zur Diskussion gestellt, sondern auch Interviews mit Schauspielern geboten. Seit 1952 sind regelmäßig vier Sendungen im Monat dem Wiener Theater und vier Sendungen dem Theater der Welt gewidmet. Im Sommer 1952 werden auch erstmalig Sendungen unter dem Titel "Festlicher Theatersommer" gebracht. Auf Wunsch Nüchterns wurde im Oktober 1953 das "Wiener Premiereecho" mit den Sendereihen "Wiener Theater" und "Theater der Welt" vereinigt. Die neue Sendereihe hieß nun "Vorhang auf" und ist heute die repräsentative Theatersendung des Österreichischen Rundfunks. Die Gestaltung und Leitung ist Dr. Otto Ambros anvertraut; als Kritiker wirken Prof. Oskar Maurus Fontana und Dr. Rudolf Weys. Von dem Gedanken ausgehend, daß der Mensch von heute in seiner Freizeit nicht mehr so primär und nicht mehr so selbstverständlich auf das Theater eingestellt sei, wie dies noch vor zwei oder drei Generationen der Fall war, versucht Dr. Otto Ambros im Rahmen dieser Sendereihe, dem Theater eine lebendige Hilfe zu bieten, die es im Bewußtsein des Menschen von heute unaufhörlich gegenwärtig, vorhanden, wirksam erscheinen läßt.<sup>7</sup> Die Sendung richtet sich allerdings schon durch ihre äußere Aufmachung an einen Kreis von Menschen, die bereits überdurchschnittlich für das Theater interessiert sind. Ihre Funktion ist also nicht so sehr darin zu sehen, daß sie dem Theater neue Publikumskreise erschließt, sondern sie besteht in einer lebendigen, unmittelbaren Information der Theaterfreunde. Diese Unmittelbarkeit wird nicht zuletzt durch die Bühnenaufnahmen erreicht, die als Zitate in die Kritiken eingebaut werden und dem Hörer das Bühnengeschehen und die Reaktion des Premierenpublikums vermitteln. Aus budgetären Gründen werden die Bühnenaufnahmen durchwegs mit äußerst geringem Aufwand durchgeführt; in der Mehrzahl der Fälle bedient man sich handelsüblicher Heimmagnetophone mit einer Bandgeschwindigkeit von 9,5 cm/sec. Seit 1958 werden vom Verfasser theatergeschichtlich wichtige Bühnenaufnahmen für das Institut für Theaterwissenschaft archiviert. Hierbei ergab sich eine für beide Teile äußerst wertvolle Zusammenarbeit zwischen Theaterwissenschaft und Rundfunkpraxis insofern, als es dadurch dem Verfasser möglich war, die Qualität der Aufnahmen ständig zu kontrollieren

und geeignete Verbesserungsvorschläge zu erstatten. Die Qualität der Theateraufnahmen wurde von der allen Anregungen gegenüber stets aufgeschlossenen technischen Direktion von Radio Wien ständig verbessert, so daß sie heute als durchwegs einwandfrei bezeichnet werden kann. -

Abschließend sei noch/auf die seit 1954 bestehende und auf eine Anregung Dr. Friedrich Langers zurückgehende Sendereihe "Aus Burg und Oper" verwiesen, die von Heinz Fischer-Karwin betreut wird und durch Interviews mit Prominenten dem Theaterfreund die Welt der Bühne ins Haus bringt.

A N H A N G1. Anmerkungen, Quellen, Literaturhinweise x)

zu I., 1.

1. Koton, Ing. Oskar: Radio Hekaphon auf Welle 600 in: "Radio Österreich", Festschrift 30 Jahre Rundfunk in Österreich, Seite 14.
2. Unger, Ludwig: Über das Hörspiel. (Ms.)
3. Bert Silving absolvierte das Wiener Konservatorium und galt zu dieser Zeit als ausgezeichnete Geiger und Interpret namentlich der Wiener Note. Auch als Komponist trat er hervor. Das von ihm für seine Sendungen gesammelte Notenmaterial bildete den Grundstock zum umfangreichen Notenarchiv der RAVAG. 1938 emigrierte er nach New York und starb dort 1948 im Alter von 60 Jahren. - Lit.: Sahliger, Das Quartett Bert Silving, in: "Radio Wien", 25 Jahre österreichischer Rundfunk, Sonderheft, Seite 21.
4. Vgl. Czeija, Oskar: Die Gründungsjahre der RAVAG. In: "Radio Wien", 25 Jahre österreichischer Rundfunk, Sonderheft, S.5.
5. Für den Sender Bisamberg waren jahrelange Vorarbeiten notwendig. In 1400 Versuchen, die der Feldstärkemessung zur Ermittlung des günstigsten Standortes dienten, legte der Funkwagen, in dem der Versuchssender untergebracht war, eine Strecke von 16.200 km zurück. (Vgl. Pressekonferenz vom 13.10.1931).
6. Vgl. Bellac, Ing. Paul: "Rettet das Radio". In: "Der Tag" vom 2.2.1924 bzw. "Radio Wien", 25 Jahre österreichischer Rundfunk, Sonderheft, Seite 10.
7. Nach 1934 zahlte die RAVAG an Steuern und Abgaben 40,2 % ihres Gesamtbudgets. - 1937, als die RAVAG noch mit den letzten Zahlungen für den Bisambergssender belastet war und auch auf Wunsch der Regierung der technische Ausbau großzügig fortgesetzt wurde, belastete der Staat das Unternehmen mit einer Sonderabgabe von 1 Million Schilling. - Vgl. Czeija, Oskar: Die Gründungsjahre der RAVAG, a.a.O.
8. Diese Verbesserungen wurden dadurch erzielt, daß der sogenannte Kernvierer, das sind zwei durch einen Bleimantel besonders abgeschirmte Adernpaare, die in der Kabelmitte verlaufen, für die Rundfunkübertragung herangezogen wurden. Durch Selbstinduktionsspulen (18 mH), - nach ihrem Erfinder Pupinspulen genannt - die alle 2 km in die Leitung geschaltet werden, konnte die Übertragung der höheren Frequenzen verbessert werden. Alle 75 km sorgt ein Verstärkeramt für die richtige Entzerrung der Leitungen, da sich bei der Kabelübertragung durch die Abschirmung ein starker Abfall der hohen Frequenzen (ca. 40 nF/km)

x) Von den Autoren dem Verfasser zur Auswertung für die vorliegende Arbeit überlassene Originalmanuskripte sind durch die Bezeichnung (Ms.) gekennzeichnet.

ergibt. Der Frequenzverlauf war damals zwischen 50 und 6.400 Hz gleichförmig; heute ist es jedoch möglich, auch über Kabel den gesamten interessierenden Hörbereich (30-15.000 Hz) zu übertragen.

9. Vgl. Bredow, Hans: Aus meinem Archiv. Heidelberg 1950.
10. Die Frequenzkurve eines Lautsprechers aus dieser Zeit ist in "Radio Wien", Heft 41/1933, Seite 25, abgebildet. Das System weist eine ausgeprägte Spitze bei 700 Hz auf; tiefe und hohe Frequenzen werden sehr verzerrt oder überhaupt nicht wiedergegeben, der akustische Gesamteindruck war grammophonähnlich-blechern. Trotzdem finden sich in den Annoncen dieser Zeit immer wieder Atteste namhafter Musiker und Sänger, in denen diese nicht genug den "brillanten, naturreinen Klang" der Lautsprecher loben können ..
11. Vgl. hierzu Ergebnisse der Hörerbefragung in "Radio Wien", Heft 6/1932, Seite 2.
12. Vgl. Czeija, Oskar: Die Gründungsjahre der RAVAG a.a.O.
13. Gegen eine Repertage aus der Kapuzinergruft erhob Dr. Josef Luitpold Stern, der Vertreter des Arbeiterradiobundes, Protest mit der Begründung, daß sie "als monarchistische Propaganda gedeutet werden könnte". Gegen Liszts Oratorium "Die heilige Elisabeth" und seine Aufführung im Rundfunk wandte er sich mit der Begründung, daß dieses Werk im alten Österreich anlässlich des Namens-tages der Kaiserin traditionell aufgeführt wurde. (Vgl. Sitzungsbericht des Radiobeirates in "Radio Wien", Heft 6/1931),
14. Im Mai 1927 entfielen von der Gesamtsendezeit (263 Stunden) auf Vor- und Nachmittagskonzerte 91, wissenschaftliche Vorträge 25, bunte und volkstümliche Abende 23,5; Symphoniekonzerte 18,5; Sprachkurse 13, Operetten 12, Opern 11,5; Radiobühne 11,5; Konzertakademie 10,5; leichte Abend- und Tanzmusik 10, Opernübertragungen 9,5; Kinderstunde 9, literarische Vorlesungen 8,5; Chor- und Orgelmusik an Sonntagvormittagen 3,5; musikwissenschaftliche Vorträge 3,5 und Jugendbühne 3 Stunden.
15. Vgl. Sitzungsbericht des Beirats vom 14. September 1928.
16. Vgl. "Radio Wien", Heft 6/1932, Seite 2.
17. Vgl. "Radio Wien", 25 Jahre österreichischer Rundfunk, Sonderheft, Seite 52.
18. Anton Hamik trat als Autor beliebter Volksstücke in Erscheinung; am bekanntesten ist "Der verkaufte Großvater".
19. Vgl. "Radio Wien", 25 Jahre österreichischer Rundfunk, Sonderheft, Seite 7.

#### zu I., 2.

1. Dora Miklesich war eine der ersten Schauspielerinnen, die vor dem Mikrophon gestanden war. Den Hörern ist sie aus ungezählten Aufführungen der Radiobühne und langjährigen Sendereihen bekannt. Sie ist die Gattin Prof. Dr. Hans Nüchterns.

2. Vgl. "Radio Wien", 25 Jahre österreichischer Rundfunk, Sonderheft, Seite 15: "Erstes Studio - erstes Ensemble".
3. In diesem Gebäude ist heute das Konservatorium der Stadt Wien untergebracht.
4. Vgl. Sitzungsbericht des Beirates vom 14. September 1928.
5. Eine genaue Aufstellung über das Verhältnis zwischen Live- und Bandproduktion findet sich im betreffenden Abschnitt.
6. Nach dem Physiker Eugen Reisz, einem Mitarbeiter Liebens, benannt.
7. Unter Richtcharakteristik versteht man die Abhängigkeit der vom Mikrophon abgegebenen Ton-Wechselspannung von der Einfallrichtung und Frequenz der Schallwellen - Vgl. Ratheiser, Ing. L und Keclik, Anton F.: Elektron-Kalender. Linz 1950, Seite 285.
8. Der Aufbau von Kondensatormikrophonen und ihre Funktion sowie das logarithmische Verhältnismaß Dezibel (db) sind im Abschnitt II., 2, näher erläutert. Die praktische Anwendung - und das gilt für alle hier beschriebenen Studioeinrichtungen - wird jeweils im Abschnitt 4 behandelt.
9. Die akustische Wiedergabe von Schallplatten wurde seit 1924 im Rundfunk angewendet, doch war die Tonqualität selbst für die damaligen Verhältnisse so unzulänglich, daß dieses Verfahren nur in seltenen Fällen herangezogen wurde, so z.B. beim Sender Innsbruck, der im Dezember 1926 in Betrieb genommen wurde, aber erst nach zwei Monaten aus leitungstechnischen Gründen von Wien aus regelmäßig versorgt werden konnte. Das Ersatzprogramm wurde in dieser Zeit vorzugsweise von Schallplatten bestritten.
10. Darunter ist der Ausgleich des durch die Schallplattenaufnahme bedingten Abfalles der tiefen Frequenzen zu verstehen. Wird dieser Ausgleich nicht vorgenommen, dann klingt die Wiedergabe dünn, da die Bässe im Vergleich zu den übrigen Tönen benachteiligt werden.
11. Effektverzerrer gestatten durch Veränderungen der vom Mikrophon gelieferten Frequenzkurve die Nachahmung gewisser Klangcharakteristiken (z.B. des Telefons) bzw. die Schaffung einer zweiten akustischen Ebene.
12. Vgl. II., 2.
13. Die Politiker der damaligen Zeit bedienten sich bereits sehr ausgiebig des Rundfunks, fand es jedoch damals unter ihrer Würde, sich persönlich in das Sendehaus zu begeben.
14. Vgl. Czeija, Oskar: Tonträger und ihre Entwicklung. In: "Radio Österreich", 30 Jahre Rundfunk in Österreich, Heft 37/1954, Seite 16.

zu I., 3.

1. Vgl. Eckert, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes im Tonfilm und Hörspiel, Berlin 1936, Seite 55.

2. Vgl. Das Hörspiel 1926. In: Hans Bredow, Aus meinem Archiv a.a.O.
3. Vgl. Bischoff, F.W.: Das literarische Problem im Rundfunk. In: Hans Bredow - Aus meinem Archiv a.a.O.
4. Vgl. Eckert, Gerhard: Hörspiel und Schallfilm. Vom Werden, Wesen und Zukunft des Hörspiels. Berlin 1939. In: Reihe "Wort und Ton", Band 3.
5. Vgl. Nüchtern über das literarische Programm 1932/33, in: "Radio Wien", Heft 5/1932, Seite 1 ff.
6. Vgl. "Radio Wien", Heft 2/1934, Seite 3.
7. Nüchtern, Problem Hörspiel - 5 Jahre Hörbühne (Ms.1)
8. Nüchtern, Ein Jahrzehnt Radiobühne (Ms.3)
9. Darunter ist das a priori für den Rundfunk geschriebene Hörspiel zu verstehen.
10. Nüchtern, (Ms.1) a.a.O.
11. "Damit wurde der Versuch unternommen, Werke der Weltliteratur, die Sitten und Bräuche anderer Völker schildern und in Beziehung zu bestimmten Festen des Jahres stehen, anlässlich dieser Tage aufzuführen." (Beirat-Bericht vom 3. Mai 1928).
12. Nüchtern, Radiobühne und Auge (Ms.2).
13. Siehe Anhang.
14. Eine ähnliche Sendereihe, die von Radio Graz betreut wird, läuft seit vielen Jahren mit großem Erfolg unter dem Titel "Wer ist der Täter?". Allerdings geht es hier darum, den Detektiv im Hörer herauszufordern. Versuche, die gelegentlich die praktische Mitarbeit der Hörer am Hörspiel nach dem Muster des "Fall Panicke" anregen und darüber hinaus indirekt das Interesse für juristische Probleme wecken, wären eine interessante Bereicherung des Programms. Es müßte dabei ja nicht immer um Kriminalfälle gehen, auch eine fiktive Verhandlung vor dem Verkehrsrichter ließe sich eindrucksvoll gestalten, und nach dem Muster "Fall Panicke" würde das Interesse des Hörers auf ein Gebiet gelenkt werden, auf dem Unwissenheit tödlich wirken kann.
15. Schwitzke, Dr. Heinz: Ein Hörspielpreisausschreiben aus dem Jahre 1927 (Funde bei der UER). In: "Rundfunk und Fernsehen", Heft 1-2/1959, Seite 41 ff.
16. Zitiert nach Schwitzke, Dr. Heinz a.a.O. - Csokor läßt überdies eine vier Seiten lange Vorrede ähnlichen Inhalts als Einleitung zu dem Hörspiel sprechen (Anm. des Verfassers).
17. Dr. Heinz Schwitzke von der Hauptabteilung Hörspiel des NDR Hamburg sichtete das Material, das sich bei der UER (Union Europeenne de Radiodiffusion) in Genf fand.
18. Eisner, Dr. Lotte und Friedrich, Heinz: Film Rundfunk, Fernsehen. Frankfurt/M. 1958, Seite 163.
19. Zitiert nach Schwitzke, a.a.O., Seite 43.
20. Vgl. "Radio Wien", Heft 37/1929.

21. Am 2.5.1958 wurden vom deutschen Fernsehen (SWF) Proben aus "Leben in dieser Zeit" gesendet, wobei Erich Kästner und Edmund Nick einführende Worte sprachen. Das hier angeführte Zitat stammt aus dieser Sendung, die vom Verfasser für sein Schallarchiv aufgenommen wurde.
22. Schwitzke, Dr. Heinz. Aus der Frühzeit des Hörspiels. In: "Rundfunk und Fernsehen" a.a.O., Seite 24.
23. Vgl. Beiratbericht vom 10. Dezember 1931.
24. Äußerung Nüchterns dem Verfasser gegenüber.
25. Vgl. Das literarische Programm 1931/32 in: "Radio Wien", Heft 3/1931.
26. In: Roda Roda, "Krokodilstränen", Seite 212. (Ausgewählte Werke, Berlin 1933).
27. Schwitzke (a.a.O.) stellt bei der Besprechung des Hörspiels fest, daß der Verfasser nicht zu ermitteln war. Vgl. "Rundfunk und Fernsehen", a.a.O., Heft 1-2/1959, Seite 49.
28. Vgl. "Radio Wien", Heft 11/1932, Seite 8.
29. Alfred Braun: Das erste Jahrzehnt im Berliner Vox-Haus. - In: "Rundfunk und Fernsehen", a.a.O., Heft 1-2/1959, Seite 71.
30. Die eingeklammerten Worte wurden von Nüchtern gestrichen.
31. Dieses Werk des bekannten deutschen Hörspielautors wurde mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden 1953 ausgezeichnet.
32. Nüchtern über den Spielplan 1934/35; Vgl. "Radio Wien", Heft 2/1934, Seite 3 ff.

zu I., 4.

1. Vgl. Kutscher, Arthur: Grundriß der Theaterwissenschaft, München 1949, 2. Auflage, Seite 394 ff.
2. Vgl. "Radio Wien", Heft 41/1948, Seite 3; "Radio Wien", Heft 24/1951, Seite 3.
3. Als Beispiel sei eine in der "Kleinen Zeitung", Klagenfurt, am 31.3.1959 erschienene Kritik einer für Mittwoch, den 18.3.1949, 22,10 Uhr, I. Programm, vorgesehenen Sendung angeführt, die entfallen ist: "Dann sei auch noch die hübsche Erzählung "Der Apotheker" des Schwaben Albrecht Goes am Mittwoch abend lobend hervorgehoben, weil sie in ihrer herrlichen Kauzigkeit so gut in die Reihe 'Gutes Wort zur guten Nacht' paßte."
4. Vgl. "Radio Wien", Nummer 49 vom 20.9.1925.
5. Vgl. "Literarisches Programm 1936/37", in: "Radio Wien", Heft 2/1936, Seite 1.
6. Nach Angaben von Kammerschauspieler Hermann Wawra sowie nach Originalbriefen, die dem Verfasser von Prof. Dr. Heinz Schulbaur zur Einsichtnahme zur Verfügung gestellt wurden.

7. Vgl. "Mikrophon" (Magazin für den Radiohörer, Herausgegeben von der RAVAG) August 1934, Heft 7, Seite 27 ff.
8. Vgl. "Mikrophon" a.a.O., Oktober 1934, Heft 1, Seite 38 ff.
9. Nüchtern, "Stimme, Rundfunckerziehung, Mikrophonnachwuchs" (Ms.4), 1947.
10. Vgl. Nüchtern über die Reihe "Das Experiment" und "Junge Truppe" in: "Radio Wien", Heft 5/1932.
11. Vgl. Thieberger, Richard: Das deutsche Hörspiel. Diss. Wien 1935, Seite 17.
12. Siehe Abschnitt I., 2, Studiotechnik.
13. Vgl. Othmar Biegler (Chefsprecher von Radio Wien) über die Stimme im Rundfunk. In: "Rundfunkwoche", Folge 27/1939, Seite 8.
14. Vgl. E. Kurt Fischer: Der Rundfunk. Wesen und Wirkung. Stuttgart 1949.
15. Unger, Ludwig: Über das Hörspiel (Ms.)
16. Eine zwar kabarettistisch übertriebene, aber als Karikatur der damals bei allen Sendern üblichen akustischen Regie interessante Kurzszenen ist "Im Senderraum" von Karl Valentin. Vgl. Karl Valentins Panoptikum, herausgegeben von Gerhard Pallmann. München 1952, Seite 119 ff.
17. Vgl. "Radio Wien", Heft 26/1928.
18. Nüchtern (Ms.1)
19. Nüchtern (Ms.3)
20. Nüchtern. Das Hörspiel (Ms.5 nach 1945)
21. Nüchtern. Rundfunkdichtung Radiobühne (Ms.7, 1947)
22. Nüchtern. Die Hörbühne und ihr Weg (Ms.12, 1954).

#### zu II., 1.

1. An dieser Stelle sei erwähnt, daß die berühmte Platte mit der Rede Schuschniggs, die mit den Worten "Gott schütze Österreich!" endet, ihr Zustandekommen dem Umstand zu verdanken hat, daß in diesen Tagen der Umzug von der Johannesgasse ins Funkhaus noch nicht abgeschlossen war. Ein Techniker, der im Ronacherstudio Dienst hatte, hörte die Stimme Schuschniggs und schnitt ohne Auftrag die Rede auf einer Schallplatte mit. Das Fehlen des Anfangs der Rede ist auf die erwähnten Umstände zurückzuführen.
2. Vgl. "Umbruch in der RAVAG" (Bericht des Betriebsingenieurs Max Lange) in: "Das kleine Radioblatt" vom 14.3.1941.
3. Vgl. Czeija, Oscar: "Die Gründungsjahre der RAVAG" a.a.O.
4. Vgl. Hagemann, Walter: Publizistik im dritten Reich. Hamburg 1948, Seite 44.
5. Hagemann, a.a.O. Seite 46 ff.
6. Vgl. Fischer, E. Kurt: Dramaturgie des Rundfunks. Heidelberg 1942.

7. Vgl. Schreiber, Hans Joachim: Die geschichtliche Entwicklung des Rundfunks in Bayern. 1922-1949. Diss. München 1949, Seite 169.
8. Nach Angaben von Herrn Intendant Karl Goritschan (Landes - theater Innsbruck), der damals als Oberspielleiter am Wiener Sender tätig war (aus einem Brief an den Verfasser).
9. Guggenberger, Dr. Siegmund (öffentlicher Verwalter für das österreichische Rundfunkwesen nach 1945): "Die RAVAG seit 1945" In: "Radio Wien" 25 Jahre österreichischer Rundfunk, Sonderheft, Seite 12.
10. Zur Illustration der damaligen Verhältnisse sei erwähnt, daß die Techniker, bevor sie an die Wiederherstellung der technischen Einrichtung gehen konnten, fast sämtliche Räume des Funkhauses einer gründlichen Reinigung unterziehen mußten: Infernalischer Gestank erfüllte die Studios, da sie von der Besatzungsmacht mit WCs verwechselt worden waren.
11. Vgl. "Bilanz eines Jahrzehnts". Hrsg.: Österreichischer Rundfunk - Technische Abteilung. Dezember 1957, Seite 4.
12. Vgl. "Bilanz eines Jahrzehnts" a.a.O. Seite 15 ff.

#### zu II., 2.

1. Die Hallkeller wurden nicht zerstört, da sie sich im Haupthaus befinden.
2. Diese Einrichtung ist eigentlich nichts anderes als die moderne Form des Schäfferschen Stoffzeltes, das im Parisien-Studio der alten RAVAG zur akustischen Unterstützung der Solisten verwendet wurde.
3. Vgl. "Radio Wien", Heft 32/1951, Seite 3.
4. Nach Schwitzke, Dr. Heinz: "Aus der Werkstatt des Hörspiels." In: "Westermanns Monatshefte", Heft 10/1956.
5. Vgl. "Bilanz eines Jahrzehnts", a.a.O., Seite 28.
6. Nach Capek, Dr. Ing. Josef (Leiter der Abteilung Studiobau des österreichischen Rundfunks): Grundlagen der Studiotechnik, 5. Vortrag, Seite 5 (Manuskript aus dem Archiv der Abteilung für Rundfunkforschung).
7. Nach "Siemens-Austria Technische Berichte" Heft 3/1953, Seite 3 (Hrsg. Siemens & Halske GmbH., Wien).
8. Nach Capek, Grundlagen der Studiotechnik a.a.O., Seite 6.
9. Nach "Siemens-Austria Technische Berichte" a.a.O., Seite 4.
10. Vgl. Fiala, Walter: Das dynamische Mikrofon und seine Einschwingvorgänge. Vergleich mit dem Kondensatormikrofon. Diss. Wien 1954, Seite 1 ff.
11. Lit.: Capek, Grundlagen der Studiotechnik. a.a.O., Seite 3 ff.
12. Dieser Grundsatz wird in der gesamten Studio- und Übertragungstechnik angewandt.
13. Der Tellerrand ist zu diesem Zweck durch 77 schwarze Striche geteilt, die untereinander gleich weit entfernt sind. Werden

diese Striche durch eine mit 50 Hz Wechselstrom betriebene Glimmlampe beleuchtet, scheinen sie - unter der Voraussetzung, daß der Plattenteller mit 78 UpM rotiert - stillzustehen. Stimmt die Geschwindigkeit nicht, dann scheint die Teilung nach links oder rechts auszuwandern, was auf zu schnellen bzw. zu langsamen Lauf des Plattentellers hinweist. Auch bei den Studiomagnetophonen ist zur Kontrolle der genauen Bandgeschwindigkeit eine spezielle Umlenkrolle vorgesehen, die einen Kegelstumpfmantel mit einer ähnlichen Einteilung trägt. - Lit.: Herrnkind, Die Glimmröhre und ihre Schaltungen, München 1955, Seite 28 ff.

14. Nach Siemens-Unterlagen.
15. Für Normalplatten beträgt der Verrundungsradius der Saphirspitze 65, für Langspielplatten 25 Mikron.
16. Der Tonabnehmer muß zur einwandfreien Abtastung nach oben leicht nachgeben können, da sonst die hohen Frequenzen verklirrt wiedergegeben werden. - Literatur: Bergtold, Dr. Ing. Fritz: Moderne Schallplattentechnik, 2. Auflage, München 1959.
17. Bergtold: Moderne Schallplattentechnik a.a.O.
18. Vgl. "Siemens-Austria Technische Berichte" a.a.O., Seite 14.
19. Die Funktion eines Flachbahnreglers ist grundsätzlich die gleiche wie die des Potentiometers, das als Lautstärkereglers in Radioapparaten verwendet wird. Beim Potentiometer stellt eine Kohlebahn einen ohmschen Widerstand dar, der über einen Schleifer abgegriffen und daher vergrößert oder verkleinert wird, wodurch eine Verringerung oder Vergrößerung der Lautstärke hervorgerufen wird. Der Flachbahnregler ist nichts anderes als eine technisch optimal ausgeführte Form eines Lautstärkereglers. Der Widerstand ist nicht durch eine Kohlebahn dargestellt, sondern durch eine Reihe von Einzelwiderständen, die über getrennte Kontakte durch einen Schieber abgegriffen werden, wodurch sich nicht nur ein gleichmäßiger Gang sondern auch eine große Widerstandsfestigkeit gegen Verschleiß erzielen läßt. Im praktischen Betrieb läßt sich der Flachbahnregler nicht nur bequemer als ein Rundregler bedienen, sondern ermöglicht auch das gleichzeitige Ausblenden mehrerer Regler mit einer Hand.
20. z.B. Dr. Franz Josef Engel.
21. Crews, Albert: Radio Production Directing, New York 1944, Seite 104 - Für den hier zitierten Literaturhinweis ist der Verfasser Herrn Hans Friedmann von der Abteilung für Rundfunkforschung zu Dank verpflichtet.
22. Die Erlaubnis könnte jedem einzelnen Regisseur auf Wunsch erteilt werden, wobei die technische Direktion des Hauses ihre Zustimmung von der Ablegung einer Prüfung abhängig machen könnte.
23. Vgl. "Radio Österreich", Heft 31/1958, Seite 37.
24. Lit.: Saic, F.C.: Elektroakustik. Wien 1952.
25. Lit.: "Siemens-Austria, Technische Berichte" a.a.O., Seite 23. - Die Funktionsweise beruht, ganz allgemein gesprochen, darauf, daß entsprechend dimensionierte Kondensatoren, die in einen Tonfrequenzweg geschaltet werden, nicht für alle

Tonfrequenzen den gleichen Widerstand besitzen. So können bei entsprechender Dimensionierung die hohen und mittleren Töne nahezu ungeschwächt, die tiefen jedoch stark geschwächt übertragen werden. Durch geeignete Kombination mit R- und L-Gliedern (Widerständen und Spulen) läßt sich daher jeder gewünschte Tonbereich unterdrücken, wodurch andere Tonbereiche angehoben erscheinen.

26. Nach "Siemens-Austria Technische Berichte" a.a.O., Seite 9 und Capek, Grundlagen der Studiotechnik 6, a.a.O., Seite 1 ff.
27. Lit.: Krones, Dr. F. Die magnetische Schallaufzeichnung. In: Theorie und Praxis, 2. Auflage Wien 1952, Seite 17 ff.
28. Vgl. Krones a.a.O., Seite 7 ff.
29. Vgl. Krones a.a.O., Seite 143 ff.
30. Vgl. Krones a.a.O., Seite 145 ff.
31. Vgl. Junghans, Ing. Wolfgang: Magnetbandspielerpraxis. München 1956.
32. Brier, Daniel: Dramaturgie und Regie des Rundfunks unter Berücksichtigung der Bühne und des Films. Diss. Wien 1952. - Es heißt dort auf Seite 21: "Das Band wird durch die im Rhythmus der Sprechströme entstehenden magnetischen Flußänderungen des Aufnahmekopfes magnetisiert, d.h. mit Magnetspänen beschossen, die mit freiem Auge natürlich nicht sichtbar, noch mit der bloßen Hand wegweisbar sind." - Ist es nicht erstaunlich, welchen Mangel an Sachkenntnis selbst bei Leuten "vom Bau" - Brier hatte langjährige Rundfunkpraxis - mitunter anzutreffen ist?
33. Vgl. Krones a.a.O., Seite 92.
34. Vgl. Junghans, a.a.O., Seite 42.
35. Die ursprüngliche Geschwindigkeit von 77 cm/sec wurde mit Rücksicht auf den internationalen Bandaustausch auf 76,2 cm/sec verringert, da dies 30 Zoll entspricht. - Obwohl der interessierende Hörbereich (30 - 15.000 Hz) auch bei Geschwindigkeiten von 19,05 und neuerdings auch bei 9,5 cm/sec aufgezeichnet werden kann, geht man aus Gründen der Betriebssicherheit für Studienzwecke nicht unter 38,1 cm/sec, da sonst die strengen Anforderungen, die an diese Geräte gestellt werden, nicht erfüllbar wären. Bei kleineren Geschwindigkeiten muß das Band in sehr engen Höhenführungen laufen, da auch kleine Auf- und Abwärtsbewegungen vor dem Kopf (seitliches Spiel des Bandes) die Aufzeichnung hoher Frequenzen unmöglich machen. Außerdem werden fehlerhafte Stellen nicht mehr "geschluckt", sondern treten deutlich hervor; ein exakter Schnitt ist ebenfalls nicht mehr möglich. Weiters wird jede Abweichung der Kopfstellung vom Sollwert (Spaltschiefstellungseffekt) überkritisch und würde beim Abspielen auf anderen Geräten zu einer stumpfen Wiedergabe führen. Dies ist der häufigste Grund dafür, daß die auf Heimgeräten gemachten Aufnahmen oft auf den Geräten anderer Amateure eine unbefriedigende Wiedergabe der Höhen zeigen.
36. Im Gegensatz zu den Heimgeräten, wo aus Gründen der Wirt -

schaftlichkeit für eine Aufnahme nur die halbe Bandbreite ausgenutzt wird, wird von Studiogeräten die ganze Bandbreite (6,25 mm) bespielt, was außer einem Gewinn an Dynamik vor allem eine wesentliche Vergrößerung der Betriebssicherheit mit sich bringt.

zu II., 3.

1. Vgl. Hagemann, Walter a.a.O., Seite 76.
2. Die Zeitschrift "Radio Wien" wurde im April 1938 mit der "Radiowoche", einem als Fachzeitschrift getarnten Organ der österreichischen Illegalen fusioniert; die neue Zeitschrift für den Wiener Sendebereich hieß nun "Rundfunkwoche."
3. Vgl. "Rundfunkwoche" vom 30.4.1938, Seite 8.
4. Vgl. Lit.: Prof. Th. LITT  
Die Stellung der Geisteswissenschaften im nationalsozialistischen Staat. Leipzig 1933. Seite 13.
5. Vgl. "Dichter zum Hörspiel" In: Eckert, Dr. Gerhard, Hörspiel und Schallfilm. Von Werden, Wesen und Zukunft des Hörspiels. - Reihe "Wort und Ton", Band 3, Berlin 1939.
6. Vgl. Eckert, Gerhard: Der Rundfunk als Führungsmittel.
7. Vgl. Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, 6. Auflage, Stuttgart 1955, Seite 588.
8. Vgl. Mann, Heinrich: Der Untertan. Leipzig 1918, Seite 9.
9. Tucholsky, Kurt: Zwischen Gestern und Morgen. Hamburg 1952, Seite 142.
10. Zitiert nach Hofer, Walter: Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933 - 45. Frankfurt 1957, Seite 4.
11. Vgl. Eckert, Gerhard: Der Rundfunk als Führungsmittel a.a.O.
12. Vgl. Wanderscheck, Dr. Hermann: Deutsche Dramatik der Gegenwart, Berlin - (Zwischen 1938 und 1945 erschienen; Anm.d.V.), Seite 8.
13. Neues Wiener Tagblatt vom 24.3.1942.
14. Willi Forst über sein Filmschaffen im Rahmen der Sendereihe "Die internationale Radiouniversität" (zitiert nach einer Tonbandaufnahme aus dem Archiv des Verfassers).
15. Neues Wiener Tagblatt vom 5.1.1941.
16. Neues Wiener Tagblatt vom 20.8.1943, Seite 3.
17. Neuigkeits-Welt-Blatt, 20.8.1943, Seite 3.

zu II., 4.

1. Goritschan, Karl: Brief an den Verfasser.
2. Vgl. Deutsches Bühnenjahrbuch 1940 ff.
3. Vgl. Eckert, Gerhard: Hörspiel und Schallfilm, a.a.O.
4. Wanderscheck, a.a.O., Seite 8.

5. Vgl. Fischer, E. Kurt, Dramaturgie des Rundfunks. Heidelberg 1942, Seite 60 ff.

zu III.

1. Nüchtern: "25 Jahre deutscher Rundfunk" (1948 Ms.11).
2. Vgl. "Radio Wien", Heft 4/1946, Seite 4.
3. Unter "Programmtechnik" ist im weiteren Sinn die Summe aller Maßnahmen zu verstehen, die mit der Terminerstellung des Rundfunkprogrammes zusammenhängen. Im wesentlichen handelt es sich um die Koordinierung des Charakters, der Dauer und des Zeitpunktes der Darbietung mit dem Ziel einer optimalen Gesamtwirkung der genannten Faktoren.
4. Unter "Hauptsendezeit" sind jene Zeitabschnitte im Tagesprogramm zu verstehen, die die größte Hörerdichte aufweisen. Für das Hörspiel handelt es sich im speziellen um die Zeit zwischen 19,30 und 23 Uhr.
5. Aus einer Untersuchung über die Programmstruktur europäischer Rundfunkanstalten, die von der Abteilung für Rundfunkforschung des Österreichischen Rundfunks im Herbst 1959 durchgeführt wurde.
6. Nach Unterlagen der Abteilung für Rundfunkforschung.
7. Nüchtern: "Rundfunk - Dichtung - Radiobühne" (Ms.7, Juni 1947).
8. Nüchtern: "Wort und Regie im Rundfunk" (Mai 1949, Ms.10).
9. Nüchtern: "Die Hörbühne und ihr Weg" (1954, Ms.12).
10. Äußerung dem Verfasser gegenüber.
11. Nach Angaben des ehemaligen Intendanten von Radio Wien, Dr. Sigmund Guggenberger.
12. Nach Angaben des Leiters der Produktionsgruppe Literatur, Dr. Otto Stein.
13. Nach Angaben des administrativen Leiters der Produktionsgruppe Literatur, Hans Fischer.
14. Vgl. Hagemann, Walter: "Fernhören und Fernsehen", Heidelberg 1954.
15. Vgl. Rohrachner: "Einführung in die Psychologie" 6. Auflage, Wien 1958, Seite 481.
16. Rohrachner a.a.O., Seite 482.
17. Eckert, Gerhard: "Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel." Berlin 1936.
18. Alfred Braun: "Das Hörspiel". In: Bredow, "Aus meinem Archiv".
19. Pongs, Hermann: Das Hörspiel. Stuttgart -
20. Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin 1932.
21. Fassbind, Franz: Dramaturgie des Hörspiels. Zürich 1943.
22. Fischer, E. Kurt: Dramaturgie des Rundfunks. Heidelberg 1942.
23. Fischer, E. Kurt: Der Rundfunk, Wesen und Wirkung. Stuttgart 1949.

24. Müller, Gottfried: Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films. Würzburg 1954, 6. Auflage.
25. Kutscher, Arthur: Grundriß der Theaterwissenschaft, 2. Auflage. München 1949.
26. Schwitzke, Heinz: "Aus der Werkstatt des Hörspiels" In: Westermans Monatshefte, Heft 10/1956.
27. Rössel-Majdan, DDr. Karl: Der Rundfunk. Vorgeschichte und Wesen. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung. Wien 1953, Seite 142.
28. Lunzer-Ergert: Repertorium der gesamten Zeitungswissenschaft.
29. Vgl. SWF-Pressedienst, Folge 16/1956, Blatt 7 (Hrsg. Abteilung Presse und Information des Südwestfunks, Baden-Baden).
30. Vgl. Binder, Ewald G.: Zur Entwicklung des amerikanischen Musicals. In: "Maske und Kothurn", Heft VI/3, 1960.
31. Nach Fischer, Der Rundfunk, Wesen und Wirkung a.a.O.
32. Vgl. "Das Hörspiel und seine Hörer". Eine Studie über Einstellung und Verhalten der Rundfunkhörer zum Hörspiel. Hrsg. NWDR - Hörerforschung, 1955.
33. Die Testergebnisse bestätigen hier eine Erkenntnis, zu der Rössel-Majdan bereits in seiner Untersuchung "Der Rundfunk" (a.a.O.) gekommen ist: "Exakt gedacht, kann der Rundfunk unmittelbar nur den Intellekt ansprechen".
34. 1953 wurde bei Radio Wien eine experimentelle Sendereihe unter dem Titel "Theater der Welt - Die Jugend wählt aus" eingeführt. Der Rundfunk kam in die Schulen, und es wurden jeweils zehn Mittel-, Gewerbe- oder Hauptschüler befragt, welche Stücke aus der Theaterliteratur sie gerne im Rundfunk hören würden. Der unmittelbare Anlaß war die Tatsache, daß die "Jugendbühne", ein spezieller Termin am Nachmittag, kein Echo gefunden hatte. Es gelang zwar, mit der Jugend ins Gespräch zu kommen, und man gewann brauchbare Anregungen für die Spielplangestaltung; trotzdem ist diese Methode als Dauereinrichtung abzulehnen: es ist nicht Sache des Rundfunks, bei dem Hörer Stücktitel zu erfragen. Die spezielle Spielplangestaltung kann nicht vom Hörer ausgehen. Befragungen können nur die geistige "outline" für die Programmgestaltung liefern, können sie jedoch nicht ersetzen. Außerdem wurde gerade für die minderwertigste Hörergruppe, die Schuljugend, die wegen ihrer geringen geistigen Reife nach den Testergebnissen am wenigsten für die Hörbühne geeignet ist, ein relativ hoher Aufwand getrieben. Der Rundfunk ist kein Reisender in Kulturartikeln und hat es nicht nötig, einzelnen Hörergruppen nachzulaufen, um mit diesen Leuten doch noch "ins Geschäft" zu kommen. Die Darbietungen des Rundfunks sind heute jedem praktisch kostenlos zugänglich, so daß auch die Jugend jederzeit an dem Gebotenen teilnehmen kann. Schließlich ist die Hörbühne auch kein "Schulfunk nach Bedarf", und jede über das unumgänglich notwendige Maß hinausgehende Adaptierung von Theaterstücken schadet letzten Endes dem rundfunkeigenen Hörspiel, dessen Pflege und Verfeinerung das oberste Gebot jeder wirklich verantwortungsbewußten und sachgerechten Spielplangestaltung ist.

35. Daten der Besetzung "Götter-Dich-Repertoires" brachte der Südwestfunk im Verlaufe zweier Jahre alle Hörspiele Fichs, die den Hörern des SW-Funks noch nicht bekannt waren. Es handelte sich dabei um insgesamt 10 Werke, die zum Teil neu inszeniert, zum Teil von anderen Sendern übernommen wurden. Dazwischen wurden weiterhin neue Hörspiele von Fich zur Erstsendung gebracht. - Vgl. SWF-Pressedienst, Folge 51/1956, Blatt 5.
36. Vgl. Reininger Robert: Metaphysik der Wirklichkeit. Wien 1947, Seite 12.
37. Vgl. "Das Hörspiel und seine Hörer" a.a.O., Seite 74 ff.
38. Vgl. "Das Hörspiel und seine Hörer" a.a.O., Seite 90.
39. Rehracher a.a.O., Seite 482 und 483.
40. In diesem Zusammenhang sei auf die Unrichtigkeit der Behauptung Daniel Eriers (Dramaturgie und Regie des Rundfunks unter Berücksichtigung der Bühne und des Films a.a.O., Seite 89) verwiesen "daß eine Szene, ein Stück selbst, auf der Bühne, im Film oder im Rundfunkgemälde und neutral beginnt und erst im Finale an Spannung gewinnt".
41. Vgl. R. Stolberg "Die Regieassistentin im Rundfunk" In: "Radio Wien", Heft 33/1947, Seite 4.
42. Nüchtern: "Klassiker im Rundfunk" In: "Radio Wien, Heft 4/1946, Seite 5.
43. Zitiert nach einer Bandaufnahme aus dem Archiv des Verfassers.
44. Vgl. Fricke, Gerd: "Gedanken zum Hörspiel". In: Handbuch des deutschen Rundfunks. Hrsg. Hans-Joachim Weinbrenner. Heidelberg 1939, Seite 154 und 155.

#### zu IV.

1. Vgl. Gzeija Oskar: Probleme des österreichischen Rundfunks. (Vortrag, gehalten am 21. November 1933 im Mittleren Konzertsaal. - Sonderdruck).
2. Vgl. "Radio Wien", Heft 1/1934.
3. Vgl. Fischer, E. Kurt, Dramaturgie des Rundfunks und Der Rundfunk, Wesen und Wirkung a.a.O.
4. Zitiert nach Lutz Besch: "Bemerkungen zum feature" In: Rundfunk und Fernsehen, Heft 1/1955, Seite 94 ff.
5. Vgl. Hagemann, Fernhören und Fernsehen a.a.O., Seite 121.

#### zu V.

1. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß auch durch die Spielplangestaltung der Radiobühne eine indirekte Subventionierung der Theater ausgelöst wurde. So findet sich in "Radio Wien" vom 5. Dezember 1927 folgende Notiz: "Anlässlich des Staatsfeiertages hat die RAVAG Schiller's "Wilhelm Tell" unter Mitwirkung hervorragender Kräfte des Burgtheaters in eigener Regie zur Aufführung gebracht. Einen Tag später war die "Tell"-Nachmittagsvorstellung im Burgtheater zur Gänze ausverkauft. Da

sonst die Klassiker-Vorstellungen selten einen so zahlreichen Besuch aufweisen, dürfte wohl die vorhergehende Radioaufführung in diesem Fall auch wesentlich mitgewirkt haben." - In Heft 2/1936 wird festgestellt, daß die Aufführung von Philipp Haffners "Hans Wurst und Crispin" im Rahmen einer Faschingsveranstaltung der Radiobühne eine Reihe ausverkaufter Vorstellungen des gleichen Stückes am Volkstheater, am Raimundtheater und an der Scala zur Folge hatte.

2. Vgl. Sitzungsbericht des Beirates vom 30.6.1933.
3. Vgl. Sitzungsbericht des Beirates vom 23.2.1933.
4. Vgl. Czeija, Oskar. Die Gründungsjahre der RAVAG, a.a.O.
5. Vgl. Sitzungsbericht des Beirates vom 7.5.1931.
6. Vgl. Hagemann, Walter. Publizistik im Dritten Reich, a.a.O., Seite 60.
7. Vgl. Ambros, Dr. Otto, über "Vorhang auf" In: "Die Bühne", Heft 1.

## 2. Verzeichnis der von Radio Wien von 1924 - 1936 gesendeten Hörspiele

---

- Abler, Franz. Die Einsamen  
6.7.1935  
 Ahlfeld, Theodor. Die Turnstunde.  
22.6.1931.  
 Ahrens, Otto. Apotheker Friedl.  
24.7.1932, 3.7.1934.  
 Aischylos. Die Perser. 23.5.1928,  
30.5.1928.  
 Der gefesselte Prometheus.  
8.10.1936.  
 Alfieri, Philipp II. 28.1.1928.  
 Althof, Paul. Straußkonzert im  
Augarten. 8.2.1931.  
 Andergassen, Eugen. Die Heimkehr.  
23.12.1933.  
 Andersen, Hans Christian. Der  
Schweinehirt. Rundfunkfassung  
Walter Blachetta. 23.3.1935.  
 Antonelli, Luigi. Das Opfer.  
14.12.1934.  
 Anzengruber, Ludwig.  
 Der Meineidbauer. 24.4.1925,  
11.6.1925, 24.7.1926, 25.5.1929,  
26.8.1929, 9.12.1934.  
 Stahl und Stein. 14.10.1925,  
30.11.1929.  
 Heimgfunden. 23.12.1925, 26.12.  
1926, 20.12.1930.  
 Der G'wissenswurm. 9.1.1925,  
3.2.1929, 13.8.1932, 14.6.1936.  
 Der Doppelselbstmord. 10.10.1926,  
25.9.1927.  
 Das vierte Gebot. 21.1.1927,  
8.12.1931, 1.6.1935.  
 Die umkehrte Freitag. 30.11.1927,  
18.7.1928, 9.2.1936  
 Die Kreuzelschreiber. 17.11.1928,  
30.6.1932.  
 Der ledige Hof. 9.11.1930,  
13.8.1933.  
 Alte Wiener. 23.2.1932.  
 Apel, Paul. Hans Sonnenstößers  
Höllenfahrt. 16.3.1930  
 d'Arle, Marcella. Die Gabe.  
12.9.1931.  
 Arnold, Franz; und Bach, Ernst.  
 Der kühne Schwimmer. 1.9.1929.  
 L'Arronge. Mein Leopold. 15.11.25,  
15.11.1926, 14.11.1929.  
 Dr. Klaus, 2.1.1927, 22.12.1928  
 Der Compagnon. 17.4.1927,  
28.10.1933.  
 Arvag, Richart; und Garai, Norbert.  
 Alles über einen Leisten.  
8.5.1935.  
 Aschaffenburg, Hans. Besuch um  
Mitternacht. 10.7.1932.  
 Auburtin, Viktor. I love you.  
6.4.1932.  
 Auditor. Der Fall Pannicke.  
1.12.1928, 24.2.1929.  
 Auer, Hans. Das Tier. 18.11.  
1929. Die Flucht. 10.4.1930.  
 Auernheimer, Raoul. Casanova  
in Wien. 24.6.1928.  
 Große Leidenschaft. 1.8.1930  
 Das ältere Fach. 24.5.1933.  
 Die Lügenbrücke. 24.5.1933.  
 Awertschenko. Der Selbstmörder.  
25.6.1926, 2.9.1927, 18.8.1929.  
 Der Herzensbrecher. 18.11.1926.  
 Der Liebesbrief. 18.11.1926,  
4.5.1928, 25.5.1928, 5.11.1936.  
 Das Spiel mit dem Tode.  
8.2.1928.  
 Bluff. 25.7.1930.  
 Auf der Selbstmörderbrücke.  
15.8.1931.  
 Regissitzung. 26.11.1931.  
 Es gibt keine Kinder mehr.  
16.6.1932.  
 Ayer-Barnes, Margarethe; und  
Sheldon, Edward  
 Abenteuer einer Dame. 18.7.1931.  
 Azana, Manuel. Nachtwächters  
Intermezzo. 3.12.1933.  
 Bachmann, Karl. Der Unverbesserliche.  
19.7.1936.  
 Bleibt die Frau Präsidentin?  
13.9.1936  
 Bahr, Hermann.  
 Josefina. 6.2.1927.  
 Der Franzl. 10.12.1927.  
 Wienerinnen. 1.1.1928, 23.2.  
1930, 5.1.1936.  
 Der arme Narr. 16.5.1928,  
13.3.1935.  
 Die Kinder. 1.1.1933.  
 Der Krampus. 20.5.1934,  
6.12.1936.  
 Balderstone, Berkely Square.  
18.3.1928.  
 Barlach, Ernst. Die Sündflut.  
17.11.1933.  
 Bauer, Franz. Mutterliebe.  
11.5.1929

- Bauer, Henny. Hans Kipfel. 16.6.1928.
- Bauer, Walter. Das Aschenseil. 25.10.1932.
- Bauernfeld, Eduard. Die weige Liebe. 25.9.1930.
- Baumgärtel, Karl E. Das Mitleids-  
spiel. 17.2.1934.
- Bauroff, Claire. Die Sternthaler. 22.12.1934.
- Beaufils, Marcel. Medea. 16.5.1930
- Beda. Der Jaguar. 7.7.1926  
Die Hysterische. 25.4.1928,  
20.6.1929.
- Beeston, L.; und Köstlin, Karl. Verräter. 7.10.1931.
- Beheim-Schwarzbach, Martin. Die zwölfte Stunde. 21.12.1929.
- Behr, Carl. Zwei Bund Schlüssel. 21.11.1928.  
Fahrt ins All. 28.4.1929,  
17.3.1934.  
Spuk. 11.1.1930.
- Behr, Werner Rudolf. Abenteuer auf Grönland. 20.2.1936.
- Bekeffy, Ladislaus. Weg mit den Weibern. 31.12.1929.  
Ein fetter Prozeß. 29.1.1930.  
Wir gründen eine AG. 25.7.1930.
- Benard, Marcel; und Seidler, Irene. Allerlei Heiteres. 5.9.1934.
- Bergen, Alexander. Eine Vorlesung bei der Hausmeisterin. 26.6.1925,  
16.2.1926, 12.3.1930.  
Der Mord in der Kohlmessergasse. 12.10.1927, 3.4.1929, 3.5.1936.
- Berger, Gisela v. Das Osterspiel von Klosterneuburg. 5.4.1928.
- Bernstein, H. Der Dieb. 1 7.2. 1928, 2.9.1928.
- Berstl, Julius. Dover-Calais. 11.10.1936.
- Billinger, Richard. Rosse. 25.9.1929.  
Die Heilige Nacht und die Tiere. 22.12.1934.
- Binder, Fritz; und Nerz, Ludwig. Wien-Salzburg. 22.3.1930.
- Binder, Thilde. Altes Tiroler Osterspiel. 19.4.1935.  
Schubert heiß ich, Schubert bin ich. 15.4.1936 (Hörfolge).
- Bittner Julius. Der liebe Augustin. 28.2.1925, 12.11.1932.
- Björnson. Ein Fallissement. 16.11.1930
- Sigurd Jorsalfar. 10.12.1932.
- Blachetta, Walter. Das ein-  
fältige Brüderlein. 28.3.1928.  
Die Zaubergeige. 29.8.1928.  
Der Schweinehirt. 19.9.1928.  
Das verwunschene Schloß. 7.11.1928.  
Pechvogel und Glückskind. 8.12.1928.
- Blume, Bernhard. Schatzgräber und Matrosen. 19.1.1935
- Blumenthal, Oskar. Wenn wir altern. 15.5.1925.
- Blumenthal und Kadelburg. Im weißen Rössl. 26.7.1925,  
5.8.1927, 10.8.1928.  
Hans Huckebein. 18.12.1927,  
1.4.1929.  
Die Großstadtluft. 26.12.1927.
- Bockelmann, Paul. Von der Prin-  
zessin, die nicht schlafen konnte. 18.11.1933.
- Boehmer, Elisabeth. Das Mär-  
chen  
Der Blasebalg. 6.7.1927.  
Die Zauberverflamme 10.3.1928,  
8.6.1929.  
Der Hase Tausendsassa. 4.4.1928.  
Der Müller ohne Sorgen. 9.2.1929.  
Waldweihnacht. 24.12.1929.
- Bourdet, Edouard. Die Teilung der Freunde. 17.8.1930.
- Braun, Felix. Ein indisches Märchenspiel. 30.4.1936.
- Breyer, Gustav. Kleinkunst im Olymp. 12.2.1930.
- Brockmeier, Wolfgang. Goti-  
sches Fenster und Bildwerke. 7.9.1932,  
Unrecht in Kalifornien. 29.10.1932.  
Bruder Wanderer. 31.5.1933. (Hörfolge).
- Brückel-Behrend. Wem gehört Kalifornien? 29.10.1932.
- Brües, Otto, Die Füchse Gottes. 10.3.1929, 16.3.1929.
- Bruckner, Fritz. Vom unbekann-  
ten Raimund. 6.9.1933. (Hör-  
folge).
- Buch, Fritz Peter. Prinzessin Huschewind. 24.12.1930,  
24.12.1934.
- Michael Reinhold Lenz. 27.9.32.
- Burggraf, Waldfried. Sermon der

- alten Weiber. 5.12.1928.  
 Elmsfeuer am Mast. 1.11.1929,  
 1.11.1930.  
 Wohnblock 16, H aus 4, III. Stock.  
 1.2.1930.  
 Hagens H eimkehr. 12.6.1932  
 Bürkner, Robert. Schneeweißchen  
 und Rosenrot. 27.11.1926, 18.4.  
 1936.  
 Gänsehirtin am Brunnen. 8.1.1927  
 Der Froschkönig. 13.4.1927.  
 Das tapfere Schneiderlein.  
 14.1.1928, 22.2.1936.  
 Busch, Wilhelm. Wilhelm Busch-Abend.  
 14.4.1932.  
 Bus-Fekete, Ladislaus. Geld ist  
 nicht alles. 17.3.1935.  
 Busson, Paul. Winterlegende.  
 24.12.1927, 25.12.1928, 28.12.  
 1930, 26.12.1933.  
 Byron, Manfred. 12.3.1925.  
 Gaillavet-Flers, Rey. Die Fahrt ins  
 Blaue. 22.5.1932, 6.10.1935.  
 Calderon. Der Richter von Zalamea.  
 3.7.1925.  
 Die Locken Absalons. 20.4.1929.  
 Ca sca. Drei Minuten. 15.9.1926.  
 Cordova, Rudolf. Ordination bei  
 Dr. Apérneti. 20.12.1936.  
 Costa, Karl. Bruder Martin.  
 18.7.1926, 5.6.1927.  
 Korporal. 26.12.1935.  
 Courteline. Mimensiege.  
 3.2.1926, 27.7.1929.  
 Ein ruhiges Heim. 3.2.1926.  
 21.8.1927, 4.10.1933.  
 Der Stammgast. 27.7.1929.  
 Csokor, F.Th. Ballade von der  
 Stadt. 1.5.1929.  
 Das Thüringer Spiel von den zehn  
 Jungfrauen. 9.4.1933.  
 Cuno, Heinrich C. Die Räuber auf  
 Maria Kulm. 10.2.1929.  
 Dattner, Franz. Modell 500.  
 6.12.1931.  
 Davis, Gustav. Die Katakomben.  
 20.10.1934, 12.4.1936.  
 Decsey, Ernst. Der Tanzdämon.  
 2.2.1933.  
 Decsey, Ernst; und Strobl, Karl Hans.  
 Das befreite Wien. 12.9.1933,  
 23.9.1933  
 Deinhardstein. Hans Sachsens poe-  
 tische Sendung. 23.1.1926.  
 Deuring, Hermann. Heimat Öster-  
 reich. Vorarlberger Bilder.  
 13.10.1935. (Hörfolge).  
 Dickens, Charles. Ein Weihnachts-  
 lied in Prosa. Nach Motiven  
 von Charles Dickens als Hör-  
 spiel bearbeitet von Hedwig  
 Rossi. 24.12.1936.  
 Dolf, Hans; und Wilhelm. Was  
 schlägt die Uhr. Hörspiel.  
 5.4.1936.  
 Driml, D.K. Lachbüchens lusti-  
 ge Streiche. 21.5.1932.  
 Drinkwater, John. Abraham Lin-  
 coln. 29.6.1929, 3.7.1929.  
 Dunsany, Lord. Der goldene  
 Richtspruch. 28.10.1931.  
 Dymow, Ossip. Sprung ins Unge-  
 wisse. 13.11.1930.  
 Schlechter Geschäftsgang bei  
 Brown. 13.11.1930.  
 Die rote Maske. 13.11.1930.  
 Ebermayer. Kaspar Hauser.  
 13.6.1931.  
 Ebner-Eschenbach, Marie von  
 Am Ende. 2.12.1931, 16.9.1933.  
 Maria Stuart in Schottland.  
 Radioursaufführung 29.9.1934.  
 Eckart, Walter. Das Freiheits-  
 spiel von Wilhelm Tell.  
 29.9.1928.  
 Eibenschitz, Otto. Ein angebro-  
 chener Abend. 4.6.1926;  
 2.9.1927.  
 Elssler, Sophie; und Wolf, Georg.  
 Eine vom Naschmarkt. 10.5.1936.  
 Engel, Alexander; und Sassmann,  
 Hans. Die Reise in die Mädchen-  
 zeit. 27.5.1928.  
 Engel, Dr. Franz Josef. Hörspiel  
 aus Roda Rodas Leben. 4.8.1932.  
 Ertler, Bruno. Insel im Strom.  
 20.3.1929.  
 Eulenberg, Herbert. Die Glück-  
 lichen. 16.1.1929.  
 Euripides. Medea in der Über-  
 setzung von Hans v. Arnim.  
 21.5.1936.  
 EXLBÜHNE, Gastspiele:  
 Der lachende Dritte, von Hans  
 Naderer. 29.4.1931.  
 Die Kreuzelschreiber, von An-  
 zengruber. 30.6.1932.  
 Der Graf von Schroffenstein.  
 15.6.1934.  
 Die drei Eisbären, von Maximi-  
 lian Vitus. 2.1.1935.  
 Die Pfingstorgel, von Alois  
 Lippl. 27.10.1935.  
 Färber, Moriz; und Sturm, Hans.  
 So ein Mädel. 10.7.1936.

- Felner, Karl v. Dornröschen. 27.10.1928.  
Schneewittchen. 19.10.1929.
- Ferrioli, Josephina. Zwischen Start und Ziel. Aus dem Italienischen von Hans Otto Eymo. 30.7.1936.
- Findeisen, K.A. Das Schlaraffenlandspiel. 26.4.1930.
- Flers, Robert D. Die Fahrt ins Blaue. 6.10.1935.
- Flex, Walter. Die Bauernführer. 18.3.1933.
- Fodor, Ladislaus. Arm wie eine Kirchenmaus. 9.8.1929, 31.8.1934.
- Förster, Sigi. Der Friedhofswächter. 25.1.1933.
- Frank, Bruno. Zwölftausend. 30.4.1931.  
Die Schwestern und der Fremde. 22.1.1932.
- Frank Paul; und Geyer, Siegfried. Essig und Öl. 3.6.1934.
- Freytag, Gustav. Die Journalisten. 5.10.1929, 12.10.1929.
- Friedell, Egon; und Polgar, Alfred. Goethe. 18.2.1930.
- Friedmann, Armin. Der König der Schauspieler. 25.6.1926.  
Ein Wiener Komödiant. 15.6.1935.
- Frischauer, Paul. John Law. 4.6.1932
- Fröhlich, Hermann. Der Kampf um die Erde. 29.3.1930.
- Fuchs, Viktor H.; und Wolf, Georg. Ist Mister Brown schuldig zu verurteilen? 12.5.1929.
- Fulda, Ludwig. Jugendfreunde. 25.6.1927, 7.11.1934.
- Galsworthy, John. Fenster. 10.4.1926.  
Urwald. 27.6.1926.  
Der Flüchtling. 6.12.1930.
- Garai, Norbert. Eine kleine Tragödie. 11.2.1933.  
Alles über einen Leisten. 8.5.1935.
- Garber, Josef. Tiroler Weihnachtsspiel. 25.12.1929.
- Garde, L. Die Hochzeit. 22.10.1930.
- Gay, John. Die Bettleroper. 29.6.1930.
- Gennep, Jaspar v. Das alte Kölner Spiel vom Jedermann. 1.11.1928.
- Georg und Kober. Illusion zieht immer. 8.11.1933.
- Georg und Kober. Die Nummer läuft. 11.6.1931.
- Gerald, Paul. Wenn sie groß ge- worden. 21.1.1931.  
Aimée. 19.9.1931.
- Geyer, Siegfried. Essig und Öl. 3.6.1934.
- Gide, André. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. 1.3.1933.
- Gide, Friedrich. Tant Anna. 19.12.1935.
- Gielgud, Val. Freitag früh. 21.1.1936.
- Ginzkey, Franz Karl. Das verlorene Herz. 24.12.1935.
- Gobineau. Renaissance. Szenen um Michelangelo. 23.3.29, 14.10.32.
- Goethe, Johann Wolfgang. Egmont. 22.3.1925, 1.5.1926.  
19.3.1936.  
Faust (Szenen) 12.4.1925  
Urfaust. 4.4.1926.  
Iphigenie auf Tauris. 23.6.25, 28.3.1926, 19.3.1932.  
Die Geschwister. 28.8.1925.  
Die Laune des Verliebten. 28.8.1925, 28.8.1932.  
Clavigo. 5.3.1926, 21.3.1931, 22.3.1935.  
Die Mitschuldigen. 29.8.1926, 28.8.1932.  
Torquato Tasso. 11.2.1928, 22.2.1928, 11.3.1934.  
Der Großkopft. 12.3.1932.  
Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand. 21.3.1932.
- Goetz, Kurt. Ingeborg. 1.10.1926, 2.12.1926, 8.5.1927, 9.1.1932.  
Der Hund im Hirn. 10.7.1927, 9.11.1927.  
Der fliegende Geheimrat. 10.7.27.  
Der Hahn im Korb. 10.7.1927, 9.11.1927.  
Tobby. 31.7.1927, 29.7.1928.  
Das Märchen. 10.10.1930, 29.7.1932, 20.10.1935.
- Gogol, Nikolaus. Die Spieler. 18.1.1928.
- Goldoni. Der Hochstapler. 26.1.1929, 31.5.1930.  
Der Rappelkopf. 6.10.1929.  
Der Impresario von Smyrna. 8.11.1931.  
Die Verliebten. 19.5.1933.
- Goncourt, E. de. Die göttliche Faustina. 20.10.1933.
- Gordon, Leon. Weiße Fracht. 14.1.1927, 23.9.1931.
- Gottwald, Fritz. Die goldene

- Sphynx. 9.12.1928.  
 Grabbe. Don Juan und Faust.  
 26.9.1926, 2.10.1926, 17.9.1936.  
 Der wilde Grabbe. (Ein Querschnitt  
 aus Werken von Grabbe von Ludwig  
 Ungen) 20.9.1933.  
 Graber, Georg. Das Kärntner Para-  
 deisspiel. 2.11.1927, 8.10.1930.  
 Das Spiel vom armen Sünder (Je-  
 dermann). 2.11.1927.  
 Das Gmündner Hirtenspiel.  
 22.12.1935.  
 Graff, Siegmund. Die einsame Tat.  
 (Karl Ludwig Sand) 21.4.1933.  
 Graumann, Heinz. Das Leben des  
 Herrn Fischer. 1.6.1932.  
 Greinz, Rudolf. Die Turnbacherin.  
 8.8.1928, 14.7.1929.  
 Grillparzer, Franz.  
 Der Traum ein Leben. 19.1.1925,  
 18.2.1927, 20.3.1927.  
 Weh dem, der lügt. 7.7.1925,  
 13.2.1927, 19.10.1935.  
 Die Ahnfrau. 29.9.1925,  
 Sappho. 17.1.1926, 12.3.1927,  
 10.12.1936.  
 Medea. 22.1.1927, 8.6.1927.  
 Wer ist schuldig? 26.1.1927,  
 30.11.1929.  
 Hannibal. 26.1.1927, 18.6.1927.  
 Esther. 16.4.1927, 10.6.1927.  
 Ein Bruderzwist im Hause Habsburg.  
 15.5.1927, 21.5.1927.  
 Die Jüdin von Toledo. 16.6.1928.  
 Des Meeres und der Liebe Wellen.  
 2.3.1929, 17.1.1932, 5.12.1935.  
 Libussa. 11.1.1931, 17.1.1931.  
 König Ottokars Glück und Ende.  
 18.6.1933.  
 Grmela, Jan. Goldrausch. 1.10.1930.  
 Groh, Emmerich. Gustav Adolf.  
 16.11.1932.  
 Grötsch, Robert. Dyckerpotts Erben.  
 15.9.1928.  
 Gryphius, Andreas. Herr Peter  
 Squenz. 2.2.1925.  
 Horribilicribrifax. 24.11.1928.  
 Guitry, Jascha. Der Stern der  
 Liebe. 8.7.1928.  
 Wir wollen träumen. 21.3.1933.  
 Gutzow, Karl. Der Königsleutnant.  
 14.9.1930.  
 Hafner, Philipp. Evykathel und  
 Schnudi. 18.10.1932.  
 Hanoum, Djavidan. Siegen. 7.12.1935.  
 Hansen, Paul. Schuß an Bord.  
 15.3.1936.  
 Hardt, Ernst. Ninon de Lenclos.  
 8.5.1930, 8.9.1934.  
 Hauff, Wilhelm. Das kalte Herz.  
 Rundfunkfassung Wilhelm Heydrich  
 23.2.1935.  
 Hauptmann, Carl. Die lange Jule.  
 21.1.1934.  
 Hauptmann, Gerhart. Hanneles  
 Himmelfahrt. 26.12.1924,  
 20.10.1928.  
 Einsame Menschen.  
 25.3.1927, 28.10.1934.  
 Der arme Heinrich. 5.11.1927.  
 Winterballade. 13.1.1929.  
 Fuhrmann Henschel. 24.11.1929.  
 Elga. 13.12.1931.  
 Indipohdi. 25.11.1932.  
 Haussonville und Wohl, Ludwig  
 von. Gallische Hörner. 5.4.1933.  
 Hawel, Rudolf. Mutter Sorge.  
 25.2.1925, 3.12.1925, 28.1.1927,  
 25.10.1929, 2.11.1934.  
 Der reiche Aehnl. 15.8.1926,  
 19.6.1927, 26.3.1930.  
 Hebbel, Friedrich. Die Nibe-  
 lungen. Szenen. 17.3.1925.  
 Maria Magdalena. 15.1.1928,  
 17.3.1933, 12.9.1935.  
 Gyges und sein Ring. 13.10.1928.  
 Michelangelo. 13.12.1933.  
 Hedberg, Tor. Johann Ulfstjerne.  
 7.3.1931.  
 Heim, Wilhelm. Hin und Zurück.  
 22.2.1929.  
 Heller, Fred; und Schütz, Adolf.  
 Der große Bluff. 23.7.1927,  
 13.8.1927, 21.7.1935.  
 Herzog, Franz. Der Blaufuchs.  
 22.1.1933.  
 Hermann, E.A. Der gestiefelte  
 Kater. 18.2.1928.  
 Hernfeld, Fred. Das Märchen  
 vom kleinen Opichi. 25.4.1931.  
 Der Ruf der Sterne. 5.8.1933.  
 Herrmann, Hans. Die gelbe Kiste.  
 18.11.1931.  
 Jeden Morgen frische Blumen.  
 30.1.1936.  
 Heye, Max. Die Verlobung.  
 20.7.1930.  
 Heynicke, Kurt. Der Tod von  
 Menda. 16.11.1929.  
 Hochflut am Mississippi.  
 22.1.1930.  
 Das Gewitter. 12.3.1931.  
 Hirmann, Walter. Majorität ent-  
 scheidet. 3.12.1932.

- Hirschfeld, Ludwig; und Österreicher, Rudolf.  
Konto gesperrt. 22.11.1936.
- Hoboiken. Hörspiel im Vielfachschalter Nr. 1001-1150. 4.6.1929.
- Hoffmann, Heinrich. Struwwelpeter. Hörbilderbuch nach Heinrich Hoffmann von Otto Wollmann. 6.4.1935.
- Hofmann, Ernst; und Sachs, Walter. Das Schicksal der Expedition Rüdiger. 23.8.1931.
- Hofmannsthal, Hugo v. Der Tor und der Tod. 2.2.1925, 6.3.1929, 4.7.1934, 4.7.1936.  
Der weiße Fächer. 18.7.1929, 8.7.1931.  
Jedermann. 2.11.1932.  
Der Schwierige. 14.1.1934.  
Der Tod des Tizian. 25.9.1934.
- Hörberg, Ludwig. Trug und Liebe. 2.3.1928, 21.4.1928.
- Hollander, W.V. Fünf Sekunden. 28.9.1930.
- Holtzer, Hans; und Sachs, Oskar. Jazz und Liebe. 22.4.1934.
- Homo novus. Der Nachbar. 9.12.1933.
- Horch, Franz. Die Stimme Ossians. Zum 200. Geburtstag James MacPhersons. 29.10.1936.
- Hoerschelmann, Fred von. Urwald. 3.9.1932.
- Horst, Julius. Großpapa. 30.8.1930, 14.7.1935.
- Huebner, F.M. Lanzelot und Sandereindrück. 10.1.1929, 25.1.1933.  
Er ist irrsinnig. 29.5.1929.  
Wenn zwei das Gleiche tun. 25.7.1930.
- Huemer, Hans. Fahrendes Wien. 3.6.1931.
- Ibsen, Henrik. Peer Gynt. Szenen. 30.11.1924.  
Rosmersholm. 24.10.1926, 21.11.1935  
Die Frau vom Meere. 22.4.1927, 24.5.1935.  
Nora. 16.10.1927.  
John Gabriel Borkmann. 3.3.1928.  
Hedda Gabler. 22.9.1929.  
Nordische Heerfahrt. 17.4.1931.  
Die Wildente. 2.11.1933.  
Die Stützen der Gesellschaft. 8.6.1934.
- Ilg, Johann. Der Stock im Eisen. Erster Versuch einer optisch-akustischen Aufführung. Für Rundfunk und Bühne gleichzeitig inszeniert. Spielleitung Dr. Hans Nüchtern. 20.10.1934.
- Ilgenstein, Heinrich. Liebfrauenmilch. 18.1.1931.
- Jackson, Frederic. Die Schule für Ehemänner. 11.8.1934.
- Jantsch, Karl. Lied im Lager. (Preisausschreiben: Es ruft eine Melodie 1934).
- Johst, Hans. Thomas Paine. 4.12.1927, 8.12.1927.  
Jullig, Hans, Lienhard und Gertrud. 19.2.1927.
- Juschny. Der blaue Vogel (Gastspiel) 12.7.1934.
- Kadar, Emmerich. Ultimo. 31.12.1929.
- Kadelburg, Gustav; und Blumenthal, Oskar. Großstadtluft. 4.1.1934.  
Der blinde Passagier. 5.7.1936.
- Kadelburg, Gustav; und Schönthan, Franz von. Der Herr Senator. 8.9.1935.
- Kainz, Josef. Helena. 4.1.1928.
- Kaiser, Georg. Die Papiermühle. 19.8.1928.  
Die Bürger von Calais. 28.11.1928  
Kolportage. 7.3.1930.
- Kaltnecker, Hans. Schneewittchen. 22.2.1930.
- Kamare, Stefan. Leinen aus Irland. 6.3.1932.
- Kamitzer, Ernst. Eine merkwürdige Gespenstergeschichte. 22.11.1930.
- Karinthy, F. Das Thema. 3.10.1928.  
Er verlangt sein Schulgeld zurück. 10.1.1929, 25.1.1933.  
Er ist irrsinnig. 29.5.1929.  
Wenn zwei das Gleiche tun. 25.7.1930.
- Karlweis, C. Das grobe Hemd. 11.9.1926, 30.4.1930, 25.4.1936.  
In Gutenstein. 29.10.1926.
- Kästner, Erich. Leben in dieser Zeit. 22.6.1930, 11.10.1931.  
Emil und die Detektive. 31.10.1931.  
Pünktchen und Anton. 27.2.1932.
- Keim, Franz. Münchhausens letzte Lüge. 24.3.1925, 27.6.1928, 14.10.1934.
- Kesser, Hermann. Schwester Henriette. 28.11.1929.  
Straßenmann. 26.6.1930.
- Kilian, Zoltan. Sträflinge im Nebel. 27.6.1936.
- Kirchgeorg, O. Advokat Patelin. 28.9.1929.
- Klabund. X Y Z. 6.9.1931.  
Der Kreidekreis. 29.11.1931.
- Klein, Kurt. Der große Ramses

- geht durchs Ziel. 21.6.1935.
- Kleist, Heinrich v. Der zerbrochene Krug. 6.3.1925, 21.10.1927, 26.10.1927.
- Prinz Friedrich von Homburg. 18.10.1925, 23.11.1936.
- Robert Guiskard. 30.11.1929, 14.11.1931.
- Michael Kohlhaas (in der Bearbeitung von Arnold Bronnen) 19.10.1930.
- Klopstock. Der Tod Adams. 1.11.30.
- Koller, Eugen. Der Bär und die Zaunkönige. 4.7.1930.
- Kollmann, Egon. Plagiat. 5.9.1934.
- Körner, Theodor. Der Nachtwächter. 30.9.1925, 22.8.1928.
- Körningen, Erich. Das Kegelspiel des Königs. 10.2.1932.
- Kossak-Raytenau. Spione im Hangar. 6.10.1933.
- Kotzebue. Die deutschen Kleinstädter. 4.7.1926, 17.9.1926, 15.12.1933.
- Kraaik, Richard. Turandot und der Wiener Kaspar. 8.10.1927.
- Kranewitter, Franz. Der Gigl. 21.7.1925, 30.10.1926, 17.12.1930, 12.3.1936.
- Der Gafleiner. 21.7.1925.
- Der Joch. 17.12.1930.
- Totentanz. 17.12.1930.
- Kranz, Heinrich; und Trask, Hooper. Tempo-Tempo-Broadway-Theater. 20.1.1932.
- Krasinski, Csokor. Die ungöttliche Komödie. 21.2.1931.
- Kreutz, Rudolf Jeremias. Anny im Gedränge. 24.6.1936.
- Krog, Helge. Die Kopie. 16.10.1929, 5.7.1931.
- Kund, Stefanie. Aschenpuester. 9.5.1928.
- König Drosselbart. 23.5.1936.
- Kyser, Hans. Der letzte Akt. 24.9.1932.
- Landau, Franz. Der Narr im Absteigequartier. 20.7.1930.
- Landau, Julian. Der lila Handschuh. 31.7.1927, 29.7.1928, 29.7.1932.
- Die Aussprache. 31.7.1927, 29.7.1928, 29.7.1932.
- Lang-Budinsky, Wary. Kasperls Fahrt ins Glück. 8.2.1930.
- Das Wunschhütlein. 9.5.1931.
- Langmann, Philipp. Bartel Turaser. 18.9.1932.
- Larrie, Jack. Ölrausch. 23.6.1933.
- Laube, Heinrich. Die Karlsschüler. 12.7.1925.
- Laufs, Karl. Pension Schölller. 15.11.1928, 11.5.1930, 26.11.1933, 22.3.1936.
- Lenau, Nikolaus. Faust. 28.1.1933.
- Lenz, Leo. Trio. 26.10.1930, 18.2.1933.
- Der stille Kompagnon. 16.6.1931.
- Leon, Viktor. Gebildete Menschen. 28.10.1926, 28.2.1926, 26.8.1927, 24.5.1931, 2.7.1935.
- Zufall & Co. 13.4.1929.
- Wiener Volkssänger. 20.12.1931.
- Der große Name. 22.7.1928.
- Leonhard, Rudolf. Orpheus. 10.11.1929.
- Lessing, Gotthold Ephraim. Minna von Barnhelm. 4.8.1925, 24.9.1933.
- Nathan der Weise. 19.1.1929, 20.1.1929.
- Philotas. 28.11.1936.
- Libinger, Richard. Der Fischer und seine Frau. 20.5.1933.
- Lichtenberg, Wilhelm. Die bescheidene Frau. 14.5.1930.
- Lill erzählt ein Theaterstück. 14.5.1930.
- Das größere Kleid für kleinere Gelegenheiten. 14.5.1930.
- Weekend. 12.7.1930.
- Wie alt ist Pegotti? 9.7.1930.
- Ein Ehepaar spricht sich aus. 9.8.1930.
- Die Nachrede. 9.8.1930.
- Der ewige Bluff. 25.9.1930.
- Perlen. 11.10.1930.
- Verdi. 11.10.1930.
- Der Brief. 11.10.1930.
- Die pünktliche Frau. 11.10.1930.
- Eva hat keinen Papa. 10.1.1935.
- Lissauer, Ernst. Beethovens Versuchung. 14.6.1934.
- Lindenbaum, W. Großstadt. 7.1.1932.
- Lippl, Alois J. Die Prinzessin auf der Erbse. 16.11.1929.
- Die Pfingstorgel. 27.10.1935.
- Literatur am Naschmarkt: Das Gespenst auf der Bastel, von Lcthar Metzl (Gastspiel am 23.4.1935).
- Liwis The. Im Praterkino. 10.10.29.
- Loffing, Hugh; und Kasack, H. Dramatisierung des Kinderbuches Dr. Doolittle. 17.5.1930, 24.5.1930, 2.7.1930, 20.9.1930, 13.11.1930, 7.2.1931, 23.5.1931.
- Lope de Vega. Doktor Simpel. 7.5.1925, 21.8.1927.
- Lorme, Lola. Rom-Querschnitt. 4.11.1933.

- Löwinger, Paul. Liebe in den Bergen. 5.2.1932.  
Der Jögl vom Wegscheidhof. 29.8.1933.  
Peterls Brautfahrt. 8.4.1934.  
Der Altlechner. 5.3.1935.  
Der Sepp muß heiraten. 15.12.1935.  
Die Kreszenz vom Rachlerhof. 31.5.1936.  
Der Harmonika-Xaverl. 29.11.1936.
- Lusensky, H. Reinecke Fuchs. 20.2.1932.
- Mack, Fritz. Das Teufelchen in der Flasche. 7.10.1933.
- Madách, Imre. Die Tragödie des Menschen. 6.4.1930.
- Maeterlinck. Der Eindringling. 9.4.1929.  
Der blaue Vogel. 4.1.1931.  
Sieben Prinzessinnen. 24.8.1932.
- Maigret, Julie. Afrika spricht. 27.2.1935.
- Marie, Konrad. Der Clown wider Willen. 6.10.1928.
- Matteus, Peter. Vier Jungen wissen sich zu helfen. 26.11.1932.
- Maugham, Somerset.  
Der Brief. 23.9.1928, 29.11.1933.  
Die heilige Flamme. 14.2.1932.
- May, Karl. Der Schatz im Silbersee. 11.10.1930, 2.4.1932.
- Mayer, Gottfried. Wiener Sonntagsausflug. 25.11.1925.
- Mayer, Luise M.; und Nerz, Ludwig.  
Meine Liebe dumma Mama. 12.3.1929, 20.10.1929, 17.11.1935.
- Mayer, Theodor H einrich. Der heilige Leopold. Hörspiel zum 800. Todestag. 15.11.1930.
- Mell, Max. Das Apostelspiel. 31.7.1925, 1.8.1926, 4.4.1931, 25.9.1934.  
Der Barbier von Berriac. 12.7.1928  
Das Schützengenspiel. 30.3.1929.  
Das Wiener Kripperl von 1919. 25.12.1932.  
Salzburger Weihnachtsspiel. 22.12.1934.
- Mérimée, Prosper. Die Verschwörung. 21.3.1928.
- Metzl, Lothar. Das Gespenst auf der Bastei. 23.4.1935.
- Meyer-Förster. Altheidelberg. 21.8.1932.
- Mical, Hulda, Maria, Kay und Gerda. 24.12.1931, 24.12.1933.  
Das verkaufte Leben. 3.11.1934.
- Michel, Robert Eugen. Eugen von Sa-Nestroy, Johann. Lumpacivagabund du voyen. 14.10.1933.
- Micheler, Hans; und Dollinger, Hans. Michael. 25.5.1930.
- Milos, G. Gonday. Der Hut. 29.1.1930.
- Witius, Hartl. Der Protzenbauer. 17.2.1931.
- Mohr, Max. Improvisationen im Juni. 26.6.1932.
- Molar, Karl Ernst. Mondnächte. 14.6.1933.
- Molière. Der eingebildete Kranke. 23.11.1927.  
Der Geizige. 4.11.1928.  
Der Bürger als Edelmann. 25.6.1936.
- Möller, Alfred. Ferdinand und die Frauen. 2.6.1929.  
Meine Frau, die Hofschauspielerin. 12.1.1936.
- Molnar, Franz. Stilleben. 25.10.1927, 4.5.1929, 23.8.1930.  
Vorspiel zu König Lear. 8.1.28.  
Feldmarschall. 10.10.1928, 4.5.1929.  
Liliom. 8.6.1930.
- Eisenbahnabenteuer. 15.10.1930.  
Himmlische und irdische Liebe. 15.10.1930.  
Der letzte Nachmittag. 15.10.30.  
Der Schlüssel. 15.10.1930.  
Der Schwan. 9.6.1935.
- Morgenstern, Christian.  
Eine Minute. 6.4.1932.  
Egon und Emilie. 6.4.1932.
- Morré, Karl. 's Nullerl. 9.8.1925, 2.6.1926, 18.5.1929.  
Pater Jakob. 31.1.1930.
- Moser, Erna. Amazonas. 2.7.1932.
- Mühlen, Hermynia zur.  
Abrechnung. 15.5.1931.  
Zupangu. 18.1.1935.
- Müller, Hans. Das Wunder des Beatus. 25.11.1928.
- Müller-Schlösser; und Uzarsky, Adolf. Kalif Storch. 23.1.1932.
- Musset. Zwischen Tür und Angel. 27.4.1932.
- Nack, Hans. Fünf Minuten. 15.9.26.
- Naderer, Hans. Der lachende Dritte. 29.4.1931, 17.8.1934.
- Natanson, J. Die Vielgeliebte. 14.6.1931.
- Neidhart, August. Rosa Papier. 4.6.1926, 2.9.1927.
- Nerz, Ludwig; und Mayer, Luise.  
Meine liebe dumme Mama. 17.11.35.
- Michel, Robert Eugen. Eugen von Sa-Nestroy, Johann. Lumpacivagabund du

- 5.12.1924, 27.2.1927, 6.10.1934. Die schlimmen Buben in der Schule. 30.12.1924, 31.12.1926, 26.2.1927, 9.4.1931.
- Frühere Verhältnisse. 19.1.1925, 1.9.1925, 19.10.1927, 4.5.1930, 4.5.1932, 9.2.1936.
- Das Mädel aus der Vorstadt. 31.1.1926, 13.5.1926, 21.5.1927, 9.10.1932, 21.4.1935.
- Der Zerrissene. 14.3.1926, 19.6.1926, 5.1.1930, 3.11.1935.
- Einen Jux will er sich machen. 30.5.1926, 16.6.1929.
- Hinüber, herüber. 31.12.1926, 7.2.1929, 28.5.1933.
- Eine Wohnung zu vermieten. 29.10.1927.
- Tritschtratsch. 31.12.1927, 31.12.1933.
- Nur keck! 5.2.1928, 12.11.1931, 8.3.1936.
- Judith und Holofernes. 9.5.1928.
- Die verhängnisvolle Faschingsnacht. 1.1.1929.
- Hauptling Abandwind. 21.9.1930.
- Tannhäuser, Parodie. 1.3.1931.
- Das Notwendige und das Überflüssige. 4.10.1931.
- Don Carlos-Parodie. 11.12.1934.
- Netto, H.M. Abenteuer in den Pyrenäen. 4.10.1930.
- Neuffer-Stavenhagen, Hildegard. Die chinesische Nachtigall. 8.10.1932.
- Nonveiller, H. Das Erlebnis des heiligen Franz. 4.10.1932.
- Nordmann, R. Die Überzähligen. 28.11.1926.
- Nüchtern, Hans. Ein Spiel vom Krampus. 5.12.1925.
- Die Rückwärts-, Neben-, Zwischen- und Vorwärtswelle. 2.3.1930.
- Weg des Buches. 18.3.1931.
- Bollwerk und Mittler. 12.11.1933, 9.12.1933.
- Das Spiel von den vier Rittern und den Jungfrauen. 30.6.1935.
- Das Marilusspiel. 17.12.1936.
- Nüchtern, Hans; und Paumgartner, Bernhard. Symphonie aus Österreich. 30.1.1933.
- Nusic, B. Seitenwege. 27.9.1928, 21.7.1934.
- Oberkofler, G. Ein Nikolausspiel. 5.12.1929, 5.12.1932.
- Odemann, Hertha. Die Standuhr auf Ronebarga. 1.12.1934.
- Ochlschlaeger, Geno. Aller Mütter Sohn. 1.11.1931.
- Ortner, Eugen. Der Schrecken von New York. 17.8.1930.
- Ortner, Hermann Heinz. Amerika sucht Helden. 20.6.1931.
- Tobias Wunderlich. 1.7.1933.
- Österreicher, Rudolf. Konto gesperrt. 22.11.1936.
- OSTERPIEL. Das Osterspiel von Klosterneuburg. (Gisela von Verger) 5.4.1928.
- Das Redentiner-Osterspiel. 13.4.1930.
- Altes Tiroler Osterspiel. Bearbeitet von Mathilde Binder. 19.4.1935.
- Oswald, Richard. Lord Spleen. 5.3.1928, 13.6.1929.
- Overweg, Roland. Ein falscher Hunderter. 1.3.1935.
- Pace, Wilhelm; und Dolf, Hans. Was schlägt die Uhr. 5.4.1936.
- Patera, Herbert. Eine Frau ver-rät sich. 2.7.1936.
- Patera, Viktor. Ava Juju, der un-sichtbare Götze. 4.4.1934.
- Paul, Franz. Besuch um Fünf. 6.7.1928.
- Peery-Klettner, P. Von Panduren und Betyaren. 23.8.1936.
- Perkonig, Josef Friedrich. Kärnten. Hörfolge. 18.11.1934, 4.5.1935.
- Pirandello, Luigi. Cece. 7.1.1931.
- Pocci, Franz. Der gestiefelte Kater. 17.10.1936.
- Pohl, Julius. Wer zuletzt lacht. 4.6.1933.
- Pollak, Robert. Ein Feierabend. 12.9.1928.
- Porges, Friedrich. Tempo. 22.6.1929, 15.2.1930.
- Frau von vornehmer Abkunft. 24.1.1931.
- Narkose. 16.12.1931.
- Der Schatz von Cizco. 15.7.1933.
- Spuk um Dorothy. 29.3.1936.
- Prechtel, Robert. Alkestis. 24.5.1935.
- Preradovic, Peter von. Verstehen wir uns. 23.2.1936.
- Prohaska, Bruno. Reden ist Gold. 26.4.1935.
- Prossinag, Ernst. Ferdinand Rai-mund, Hörbilder. 28.7.1935.
- Raimund, Ferdinand. Der Verschwender. 31.12.1924,

- 3.1.1926, 17.2.1929, 13.12.1932.  
Der Bauer als Millionär. 31.5.1925,  
9.4.1928, 27.9.1936.  
Der Diamant des Geisterkönigs.  
12.3.1927, 28.12.1929, 12.7.1935,  
1.10.1927.  
Der Barometermacher auf der Zauber-  
insel. 11.3.1928, 26.3.1932,  
26.3.1933.  
Die gefesselte Phantasie. 10.6.  
1928, 11.2.1934.  
Moisassens Zauberfluch.  
14.10.1928, 15.3.1930, 27.1.1935.  
Die unheilbringende Krone.  
14.12.1930.  
Vom unbekanntem Raimund. Ein Quer-  
schnitt von Fritz Bruckner.  
6.9.1933.  
Ferdinand Raimund. Hörfolge.  
4.10.1936. (Wiedergabe von Ton -  
streifen.)  
Famsey und Kordova, Rudolf D.  
Ordination bei Dr. Aberneti.  
20.12.1936.  
Raupach, Ernst. Der Müller und  
sein Kind. 2.11.1925.  
Reich, Richard. Sieg der Liebe.  
1.10.1933.  
Reimann, Hans. Zur Strecke ge-  
bracht. 19.4.1933.  
Magie im Hinterhaus. 9.9.1932.  
REINHARDT-SEMINAR. Gastspiel des  
Radiokurses. 4.7.1936:  
Hofmannsthal, Tor und Tod.  
Rendl, Georg. Passion.  
14.4.1933, 30.3.1934.  
Von der Bauernschaft ewiger Kraft.  
Hörfolge. 23.11.1933.  
Rey, E. Die Fahrt ins Blaue.  
6.10.1935.  
Rienössl, Heinrich. Hilfe in Not.  
16.1.1934, 19.12.1934.  
Die heilige Lüge. 13.2.1936.  
Ring, Lothar. Die Liebesschaukel.  
26.11.1927, 23.7.1933.  
In der Sommerfrische. 11.7.1931.  
Die neue Villa. 11.7.1931,  
9.8.1932.  
Die Schönheitskönigin. 11.7.1931.  
Ritter, Helmut. Die falsche Braut.  
29.10.1930.  
Rittner, Thaddäus. Die Tragödie  
des Eumenes. 9.4.1932.  
Roda Roda. Hörspiel aus Roda Rodas  
Leben. (vgl. Engel, Dr. F. J.)  
4.8.1932.  
Der Gespan von Semberia. 21.2.1933.  
Romulus. Revanche. 7.7.1926.  
Rosegger, Peter. Am Tage des Ge-  
richts. 1.7.1928, 1.4.1933.  
Aus Werken von Peter Rosegger.  
Hörfolge von Fritz Binder.  
2.8.1933.  
Rosnow, Emil. Karl Lampe.  
6.9.1930.  
Rösler, Johann. Falschspieler.  
12.5.1932.  
Gespräche von der Liebe, Leid  
und Freud. Hör szenen. 2.7.1936.  
Rossi, Hedwig. Goldgräber.  
15.3.1933.  
Ein Weihnachtslied in Prosa.  
Nach Motiven von Charles Dickens,  
als Hörspiel bearbeitet.  
20.12.1936.  
Rostand, Edmond. Die Romanti-  
schen. 28.5.1932.  
ROT WEISS ROT. Lied einer Fahne.  
Hörfolge. 1.5.1934, 12.5.1934,  
29.9.1934.  
Rybrandt, Gösta. Szene in einem  
Zug. 15.8.1931.  
Saaz, Johannes von. Der Acker-  
mann und der Tod. 3.11.1924,  
1.11.1929, 29.9.1934.  
Sachs, Hans. Der tote Mann.  
10.12.1924, 20.3.1925, 23.1.  
1926, 11.2.1931.  
Frau Wahrheit will niemand be-  
herbergen. 10.12.1924, 30.3.1925,  
23.1.1926, 15.2.1933.  
Der gestohlene Fastnachtshahn.  
2.10.1925.  
Der Rosddieb zu Fünsing.  
2.10.1925, 15.2.1933.  
Der Teufel mit dem alten Weibe.  
23.1.1926, 11.2.1931.  
Von einer arglistigen Buhlerin.  
11.12.1928.  
Der fahrende Schüler im Para-  
dis. 11.2.1931.  
Sachs, Oskar; und Holzer, Hans.  
Jazz und Liebe. 22.4.1934.  
Sachsenburg, F. Die Zarin und  
der Vogel. 22.5.1929.  
Salm, Hans. Jorinde und Joringel.  
26.1.1929.  
Salten, Felix. Lebensgefährten.  
15.12.1927.  
Auf der Brücke. 15.6.1928.  
Das stärkere Band. 5.9.1929.  
Schöne Seelen. 30.3.1930.  
Der Ernst des Lebens. 12.1.1932.  
Auferstehung. 12.1.1932.  
Schaaf, Paul. Die große Moritat  
von Liebe und Verbrechen. 15.10.32.

- Schäfer, W.E. Der 18. Oktober.  
21.10.1932.
- Scheffler, Herbert. Das Land im Rücken. 14.12.1929.
- Schildet, Runar. Das Galgenmännchen. 11.12.1930.
- Schiller, Emma. Der junge Mozart. 25.11.1925, 17.8.1926.  
Die Wiese. 27.5.1930.
- Schiller, Friedrich von.  
Maria Stuart. 10.11.1924 (Szenen), 11.11.1925, 11.11.1934.  
Kabale und Liebe. 15.2.1925, 25.4.1932, 9.11.1933, 10.5.1935.  
Wallensteins Lager. 16.3.1925, 5.5.1933.  
Wilhelm Tell. 1.5.1925, 12.11.1927  
Die Räuber. 12.11.1926, 13.11.1926  
Demetrius. 3.2.1928, 14.11.1931.  
Die Jungfrau von Orleans. 9.11.1928, 7.11.1935.  
Die Braut von Messina. 21.11.1930.  
Turandot. 30.6.1933.
- Schiller, Norbert. Waldemar Urak sucht seine Frau. 7.12.1932.
- Schiller, Paul; und Krása, Leo. Man nehme ... 30.11.1930.
- Schirokauer, Arno. Ozeanflug. 31.8.1928.  
Magnet Pol. 15.1.1931.
- Schmidtbonn, Wilhelm. Ein Mann erklärt einer Fliege den Krieg. (Hörspiel über Albert Schweitzer). 28.7.1933.
- Schneider, Rudolf. Möbliertes Zimmer zu vermieten. 28.5.1936.
- Schnitzler, Arthur. Liebelei. 12.12.1926, 14.9.1934.  
Das weite Land. 4.3.1927.  
Weihnachtseinkäufe (aus Anatol) 25.12.1927.  
Der Puppenspieler. 22.2.1928.  
Der tapfere Gassian. 7.11.1928.  
Literatur. 16.4.1929.  
Freiwild. 26.5.1929.  
Paracelsus. 21.11.1929, 25.10.1931, 22.10.1936.  
Sylvesternacht. 31.12.1929.  
Zwischenspiel. 15.3.1931.  
Der einsame Weg. 15.5.1933.
- Schnura, Alfred. Porzellan. 8.2.1935.
- Schönherr, Karl. Waltanz. 13.12.1925, 2.8.1928.  
Erde. 19.3.1926, 1.3.1929.  
Der Weibsteufel. 20.3.1927, 15.4.1928, 23.9.1934.  
Karrnerleut. 1.10.1929.
- Der Judas von Tirol. 19.12.29.  
Die Bildschnitzer. 11.6.1930.  
Kindertragödie. 16.4.1932.  
Volk in Not. 27.8.1933.  
Frau Suitner. 3.2.1934.  
Schönlank-Schall. Der Tunnel von Goroje. 23.10.1929.  
Arbeit macht das Leben süß. 19.1.1930.
- Schönthan, Franz. Klein Dorrit. 29.11.1925, 3.4.1932, 25.5.1935.  
Der Herr Senator. 8.9.1935.
- Schwabach, Ernst Erik. König Lear. Berlin NO. 20.2.1932.
- Schwartz, Otto; und Mathera, G. Der Meisterboxer. 14.9.1929.
- Schwerin, Otto. Überfall. 4.2.31.
- Scribe, Eugen. Ein Glas Wasser. Übersetzung und Rundfunkbearbeitung Otto Stockhausen. 3.8.1928, 16.8.1935.
- Seidner, Irene. Im Coupé. 23.1.1929.  
Im Gerichtssaal. 5.9.1934.
- Seitz, Robert. Wir bauen eine Stadt. 14.5.1931.
- Sellnik, Kurt. Hilde und 4 PS. 1.12.1935.
- Selte, Franz C. Berryl stellt die Zahlungen ein. 12.3.1933.
- Seulescu, Mihail. Verklärte Woche. 4.4.1928, 4.4.1931.
- Shakespeare. Macbeth. 9.12.1925.  
Ein Sommernachtstraum. 14.2.25.  
Was Ihr wollt. 21.4.1926, 28.10.1928, 21.4.1934.  
Maß für Maß. 22.1.1928.  
Der Minne Müh' umsonst. 29.12.1928.  
König Richard II. 15.1.1930, 25.1.1930, 27.2.1936.  
Der Kaufmann von Venedig (IV. Akt in englischer Sprache) 15.4.1930.  
König Heinrich IV. 1.7.1931, 19.4.1936 (I.u.II. Teil), 12.11.1936 (Bearbeitung für einen Abend).  
König Johana. 23.1.1936.  
König Heinrich V. 18.6.1936.
- Shaw, Bernard. Der Teufelsschüler. 8.12.1929.  
Die schwarze Dame der Sonette. 2.8.1931, 11.10.1933.  
Eine musikalische Kur. 2.8.31.  
Leidenschaft, Gift und Versteinigung. 2.8.1931.  
Die große Katharina. 27.1.1932.

- Mesalliance. 4.3.1933.  
Es hat nicht sollen sein.  
11.10.1933.  
Candida. 29.9.1935.  
Pygmalion. 23.7.1936.  
Sheriff, R.C. Die andere Seite.  
5.7.1930.  
Sil-Vara. Die Frau von 40 Jahren.  
8.7.1926, 19.8.1933, 29.4.1927.  
Mit der Liebe spielen. 6.9.1928.  
SINFONIE AUS ÖSTERREICH. Hörfolge  
von Hans Nüchtern und Bernhard  
Paumgartner. 30.1.1932.  
Singer, Maximilian. Von Eifersucht  
und Liebe. 4.7.1934.  
Sittenberger, H. Aschenbrüdel.  
27.4.1929.  
Sloboda, Karl. Am Teetisch.  
29.5.1927, 11.1.1928, 16.7.1932.  
Die Wette. 28.4.1928, 17.3.1929.  
Soeser, F.L. Gevatter Tod.  
2.11.1926, 10.4.1927, 1.11.1936.  
Sophokles. Oedipus. 9.6.1929.  
Sorma, Stella; und Marholm, B.  
Karamascif vor den Richtern.  
25.5.1932.  
Spak, Heinrich. Grubenunglück.  
7.5.1929.  
Spee, Friedrich von. Das Trauerge-  
spräch Christi am Kreuze. 14.4.1927  
29.3.1929, 2.4.1931, 10.4.1936.  
Springenschmid, Karl. Kasperls lu-  
stige Streiche. 4.12.1931.  
Steck, Josef. Das Spiel der Spiele.  
2.2.1935.  
Zwerg Nase. 18.1.1936.  
Frau Holle. 30.4.1932.  
Steguweit, Heinz. Die fröhlichen  
drei Könige. 5.1.1929, 5.1.1935.  
Stenström, W. Hafergrütze! 10.4.1929  
Stern, Rudolf, Südöstlich der Neu-  
fundlandbank. 12.12.1935.  
Stockert-Meynert, Dora. Das heilige  
Kind. 21.12.1932.  
Storm, Theodor. Schneewittchen.  
23.10.1926.  
Stössel, Otto. Reimunds Wiederkehr.  
Spiel zu Reimunds 100. Todestag.  
6.9.1936.  
Strauss und Tornay, Lulu.  
Sonnenwende. 22.6.1928.  
Streicher, Franz. Seine Majestät  
der Diokschädel. 17.6.1932.  
Strindberg, August. Samum. 7.5.1927.  
Mutterliebe. 7.12.1927.  
Das Band. 30.1.1929.  
Ostern. 20.4.1930.  
Mit dem Feuer spielen. 2.1.1932.  
Gläubiger. 18.6.1932.  
Stucken, Eduard. Lanval.  
24.3.1934, 8.3.1935.  
Sturm, Hans; und Verber, Moriz.  
So ein Mädel. 7.7.1936.  
Suderman, Hermann. Teja  
6.10.1927.  
Es lebe das Leben. 31.5.1931.  
Szekely, Stefan. Der Wolken-  
kratzer. 19.1.1930.  
Szenes, Bela. Der Meister.  
31.12.1929.  
Tagore, R. Das Postamt. 24.10.28.  
Rote Oleanderblüte. 20.5.1931.  
Tartaruga, U. Trick ist Trumpf.  
19.11.1936.  
Tayenthal, Wilhelm. Prozeß  
Ebergényi. 14.1.1933.  
Teramont, F. Die Prinzessin von  
den Polarinseln. 16.11.1935.  
Thoma, Ludwig. Die kleinen Ver-  
wandten. 7.2.1925, 3.2.1936,  
21.8.1927, 4.10.1933.  
Die Lokalbahn. 3.9.1926.  
9.1.1927, 11.9.1927.  
Lottchens Geburtstag. 15.8.1928.  
Magdalena. 30.8.1931.  
Der Wittiber. 7.7.1900.  
Timmermanns, Felix. Das Tripty-  
chon von den heiligen drei  
Königen. 5.1.1934.  
Toller, Ernst. Indizien.  
7.5.1932.  
Tolstoi. Der lebende Leichnam.  
30.9.1928.  
Er ist an allem schuld.  
19.11.1930.  
Tornegg, Fritz. Der Herrgott  
von heute. 15.2.1929.  
Torresani, Karl von.  
Die Maly. 30.3.1935.  
Towsky, Kory, Aladin und die  
Wunderlampe. 19.11.1927,  
8.6.1935.  
Trenk-Trebitsch, Willy. Wir  
sauen ins Weekend. Hörfolge.  
23.3.1935.  
Ein lustiger Vater gesucht. Hör-  
folge. 24.11.1935.  
Reise um die Erde in 80 Minuten.  
Hörfolge. 26.4.1936.  
Treske, Luzie. Evchen Tierlieb.  
17.7.1930.  
Mitternachtsspuk im Spielzimmer.  
17.7.1930.  
Tschchow, Anton. Ein Heiratsan-  
trag. 7.2.1925, 18.8.1925,  
21.7.1934, 5.11.1935.

- Der Bär. 6.3.1925, 18.6.1925,  
25.7.1928.
- Hochzeitsreise. 21.5.1930.
- Tscholoky, Kurt. Wo kommen die  
Löcher in Käse her? 25.2.1930.
- Twain, Marc. Vom Narrturm des  
Lebens. Hörfolge zum 100. Geburts-  
tag Marc Twains. 28.11.1935.
- Unger, Hellmuth. Liebe im Schlaf.  
18.10.1931.
- Unger, Ludwig. Ewiger Genius. Hör-  
folge. 9.1.1936.
- Vane, Sutton. Überfahrt. 1.11.1925,  
18.4.1926.  
Herbstspiel. 20.11.1927.
- Verneuil, Louis,  
Herr Lamberthier. 19.4.1931,  
8.7.1934.
- Viebig, Klara. Die Mutter. 3.12.1935.
- Vildrac, Charles. Der Verarmte.  
8.1.1928.
- Violan, Otto. Kapital. 17.  
6.11.1930.
- Vitus, Maximilian. Die Drei Eis-  
bären. 2.1.1935.
- Vojnovic, Ivo. Ragusanische Trilo-  
gie. 1.6.1928.  
Aequinoctium. 15.12.1928.
- Vollmer, Lula. Mutter vom Berg.  
13.5.1933.
- Voltaire. Die Sonnenanbeter.  
6.6.1928, 30.6.1928.
- Wagner, Richard. Tristan und Isolde.  
(als Sprechdrama) 26.4.1931.
- Waldeck, Heinrich Suso. Der Stephans-  
turm im Türkensturm. 8.9.1933.
- Walter, Robert. Der saturnische  
Liebhaber. 3.4.1927.  
Das Wappen von Hamburg. 8.8.1931.  
Heldische Flucht. 5.2.1933.
- Warschauer, F.; und Stein, Julius.  
Schlager. 14.5.1931.
- Wassermann, Jakob. Gentz und Fanny  
Elsler. 8.1.1925, 14.3.1928,  
9.6.1932.
- Wedekind, Frank. Der Kammersänger.  
20.9.1925, 2.1.1932, 21.7.1934.  
Der Marquis von Keith. 22.4.1928.
- Wehl, Walter. Die Zwölf mit der  
Post. 1.1.1930.
- Weiss, Josefine. Georg Freigraf  
von Arau. 19.2.1928.
- Der Geist des gemordeten Marken-  
steiners. 24.2.1933.
- Weiss, Raoul Ernat. Die Rettungs-  
insel. 12.5.1928.
- Wellisch, Ernst. Das Fest des St.  
Matern. 4.1.1928.
- Wengraf, Panny; und Wurmb, Alfred  
Hetterl, ein Altwiener Sing-  
spiel. 8.5.1934.
- Wertheimer, Paul. Das blaue  
Wunder. 24.8.1928, 10.8.1935.
- Wessel, O. Der Admiral.  
27.2.1929.
- Wheatley, G.W. Der letzte  
Schloier. 14.7.1928.
- White, Leonard. Die ideale Ehe.  
6.7.1932.
- Wibner-Pedit, Fanny. Tiroler  
Krippenspiel. 26.12.1930.  
Der Unfried. 23.12.1931.  
Das Spiel vom heiligen Rosen-  
kranz. 2.2.1935.
- Wilbrandt, A. Der Meister vom  
Palmyra. 27.12.1925.
- Wilde, Oscar. Ein idealer Gatte.  
16.10.1926, 1.9.1935, 17.9.1927.  
Banbury. 26.4.1930, 24.8.1934,  
16.10.1936.  
Eine florentinische Tragödie.  
16.10.1931.  
Oscar Wilde zum 80. Geburts-  
tag: Das Gespenst von Canter-  
ville. 16.10.1936.
- Wildgans, Anton. Armut. 17.10.  
1925, 15.9.1925, 29.5.1932,  
30.4.1933.
- Kein. 19.12.1926, 29.12.1926.  
Dreikampf. 5.1.1933.
- Wolf, Georg; und Elsler, Sophie.  
Eine vom Naschmarkt. 10.5.1936.
- Wollmann, Otto. Der Winterkönig.  
22.3.1929.
- Kalif Storch. 21.9.1929.
- Sommernacht im Märchenwalde.  
9.8.1930.  
Pechvogel und Glückskind.  
19.9.1931.  
Sylvesterspuk im Märchenwalde.  
30.12.1933.  
Der Wunschring. 10.3.1934.
- Wrany-Raben, Eugen. Die Kreuz-  
worträtselbäuerin. 15.11.1927.  
Das Haupttrefferdorf. 18.12.28.
- Zeska, Karl. Berliner Flirt.  
25.2.1935.
- Zobeltitz und Busch. Susa, das  
Kind. 8.2.1930.
- Zoff, Otto. Jeder ist seines  
Glückes Schmied. 9.6.1933.
- Zoreff, Frits. Das andere Land.  
3.7.1932.
- Zwehl, Hans Frits. Flandrische  
Brautfahrt. 20.5.1928.
- Zweig, Stefan. Der verwandelte

Komödient. 20.9.1925.  
Zwerenz und Zamara. Das Kaktuswunder.  
7.7.1929.

3. Verzeichnis der von Studio Wien vom 27.5.1945 -- 31.12.1958  
gesendeten Hörspiele.

- Achard, Marcel. Zeit des Glücks. 25.12.1957. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Ackermann, Werner. Das Loch in der Mauer. 2.7.1950. O: Nüchtern, R: Zbonek.
- Agnet, William. Die Stimme seines Herzens. Ü,B,R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Aguila, Carlos d'. Die seltsame Nacht. 16.12.1947. R: Ambros, M: Spannagl.
- Ahlson, Leopold. Philemon und Baucis. 19.9.1956, 12.4.1957. R: Fuchs, M: Walter.
- Ahlvens, Kurt. Der Regenschirm. 2.10.1948, 22.4.1950. R: Schwanda, M: Walter.
- Ahrens, Otto, Apotheker Friedl. 19.8.1949. R: Schulbaur.
- Aichinger, Ilse. Knöpfe. 3.1.1955. R: Peter Weihs.
- Aischylos. Die Perser. 10.3.1950. R: Schulbaur, M: Spannagl.
- Allram, Josef. Professor Gockulorum. 5.4.1949. R: Mahr, M: Spannagl.
- Alth, Minna. Der Bräutigam aus Übersee. 11.1.1955. R: Zbonek, M: Schleiffelder.
- Hotel Olympic. 16.9.1953. R: Riemerschmid, M: Walter.
- d'Alton, Louis. Gemachte Leute. 31.7.1958. R: Zbonek, M: Carl de Graef.
- Ambesser, Axel von. Das Abgründige in Herrn Gerstenberg. R: Ambros; Ensemble des Theaters am Parkring.
- Ambros, Otto. (u.a.) Drunt' in der Lobau. 1.6.1946. R: Schwanda, M: Walter.
- Mörder treffen sich um neun. 28.7.1946. R: Ambros, M: Walter.
- Liebestraum. 2.8.1946. R: Ambros, M: Walter.
- Vom Lanner und vom Strauß. 5.10.1946. R: Ambros, M: Walter.
- Raimunds schwerste Stunde. 26.10.46. R: Schwanda, M: Walter.
- Den Vergessenen. 2.11.1946. R: Schwanda, M: Walter.
- Theaterverein Harmonie. 28.3.1947. R: Wieland, M: Spannagl.
- In Lainz gibt es so allerhand. 25.3.47. R: Mahr, M: Spannagl.
- Österreichisches Schattenspiel. 25.4.1948, 24.8.1948. R: Brunar, M: Heinrich Schmid.
- So leb denn wohl. 12.10.1948, 25.1.1949. R: Ambros, M: Walter.
- Czernak, der Trampel. 26.10.48. R: Ambros.
- Abschied vom alten Burgtheater. 25.1.1949.
- Große Passion zu St. Stephan. 15.4.1949. R: Ambros, M: Spannagl.
- Armer Balzac. 24.5.1949. R: Ambros, M: Spannagl.
- Zehn Minuten. 7.6.1949. R: Schulbaur, M: Spannagl.
- Till Eulenspiegel 17.5.1950. R: Ambros, M: Walter.
- Wolfgang und Emanuel oder Genius und Freundschaft. 7.4.1951. R: Schwanda, M: Walter.
- Die Arche Amor. 11.5.1951. R: Ambros, M: Spannagl.
- Sommernachtstraum im Stadtpark. 4.7.1951. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Der letzte Schritt. 21.1.1953. R: Ambros, M: Spannagl.
- Feuer vom Himmel. 1.5.1953. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Hörfolge zum Gedenken Max Reinhardts. 8.9.1953. R: Ambros.
- Carmen (Hörspiel nach der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée) 23.9.1953, 24.10.1953. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Die Welt, in der jeder arbeitet. 10.11.1953, 26.9.1954. R: Ambros.
- Die Berührung der Sphären. 1.2.5.3.1954. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Porträt eines Funkregisseurs (Hörfolge um Hans Nüchtern) 7.u. 9.10.1954. R: Ambros.
- Das Schicksal eines Übersetzers. 27.11.1954. R: Ambros.
- Andergassen, Eugen. Die Umkehr. 4.1.1949. R: Ambros, M: Spannagl.
- Anderson, Maxwell. Dezembertag. 16.12.1955. B: Dr. Otto Stein, Ernst Scheibelreiter. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Angermayer, Fred: Der Mann aus dem Expresß. 29.3.50, 9.7.1950, 3.6.1951. R: Schwanda, M: Walter.
- Anouilh, Jean. Das Lügenrendez-

- vous. 27.2.1948. B und Conference:  
Nüchtern, R: Filip, M: Schmid.  
Das Mädchen Therese. 6.8.1948.  
R: Schulbaur;  
Medea. 19.4.1949. R: Engel, M: Walter.  
20.9.1955 R: Ing.Hilger, M: Schleiffel-  
der.  
Antigone. 30.2.1953. R: Neuberg,  
M: Paul Kont.  
Eurydike. 23.8.1955, 18.5.1956.  
R: Zbonek, M: de Groof,  
Leokadia. 24.1.1956. R: Neuberg,  
M: Schleiffelder.  
Romeo und Jeanette. 13.10.1957.  
R: Brunar, M: Schleiffelder.  
Anstruther, Gerald. Der dritte Gast.  
20.6.1952. R: Filip, M: Schleiffelder.  
Anzengruber, Ludwig: Die umkehrte Freit.  
17.10.1945, 27.7.1947, 9.12.1949.  
R: Schwanda, M: Walter.  
Der Gwissenswurm. 19.6.1946.  
R: Schwanda.  
Der Meineidbauer. 18.6.1947. R: Mahr.  
M: Spannagl.  
Der ledige Hof. 13.8.1947.  
R: Schwanda, M: Walter; 1.4.53 R:  
Filip, M: Hagen; 26.12.47:  
H eingrundn. R: Mahr, M: Weninger.  
Aristophanes. Die Frauenvolksver-  
sammlung. 17.10.1951. 20.8.1952.  
R: Zbonek, M: Wunsch.  
Arle, Marcella D-. Die Gabe.  
19.7.1949. R: Engel.  
Auernheimer, Raoul. Die große Leiden-  
schaft. 13.5.1949. R: Engel.  
Aworsky, Karl: Konzert in Pawlowsk.  
3.5.1949. R: Mahr, M: Spannagl.  
Bacher, Wolfram. Die fremde Stadt.  
15.10.1952. R: Zbonek, M: Wunsch.  
Bachmann, Karl. Der letzte Wiener.  
17.9.1948. R: Schwanda, M: Spannagl.  
Aber Paul, was machst du mit Christa.  
4.9.1953. R: Filip, M: Wunsch.  
Bahr, Hermann. Der Quersulant. 27.2.  
1946. R: Wawra, M: Walter.  
Wienerinnen. 25.9.1946. R: Schwanda,  
M: Walter.  
Tschapperl. 27.11.1946. R: Schulbaur,  
M: Walter.  
Der Krampus, 12.12.1947. R: Herbert,  
M: Spannagl; 13.2.1958: R: Riemer-  
schmid, M: Gundacker; 30.1.56;  
Der arme Narr. 11.10.u.17.11.50,  
15.3.55. R: Nüchtern, M: Spannagl.  
Das Konzert. 22.4.1947, 11.8.1957.  
R: Riemerschmid, M: Walter.  
Balint, Ludwig: Maria Baschkirtzeff.  
10.6.1949. R: Herbert.  
Barabas, Paul: Orientexpresß.  
3.6.51. R: Schwanda, M: Walter.  
Baraniecki, Robert Leo. (u.a.).  
Die Dame in Rot. 1.7.46.  
R: Wieland.  
Der Tänzer unserer lieben Frau,  
Der Blick ins Paradies. 7.12.47,  
10.5.1949. R: Ambros;  
Mon chér Papa. 22.7.58. R: Ambros,  
M: Schleiffelder.  
Bard, Jean. Wenn du verheiratet  
bist. 5.12.1954, 12.8.1955.  
R: Ambros, M: Schleiffelder.  
Barlach, Ernst: Der arme Vetter.  
3.4.1957, 24.10.1958. R: Brunar,  
M: Schleiffelder.  
Barrie, I.M. Peter Pan. 26.6.57.  
U: Kästner. R: Schönwiese,  
M: de Groof. (Aufführung des  
Reinhardt-Seminars).  
Batu, S. und Heiseler, Bernd v.  
Helena bleibt in Troja. 25.4.58.  
B: Dr. Friedrich Langer, R: Hartner  
M: Pawlicki.  
Beuer, Adolf. Die Wahrsagerin.  
28.3.1953. R: Schwanda, M: Walter  
Michael Kohlhaas. 16.5.53.  
R: Schwanda, M: Walter.  
Beuer, Walter. Ein nebliger Tag.  
2.11.54. R: Riemerschmid,  
M: Walter.  
Bauernfeld, Eduard von. Die  
Bekenntnisse. 21.11.45. -  
Bayard u. Veiller. Der Prozeß  
Mary Dugan. 27.6.1956, 28.3.58.  
R: Hartner.  
Beckett, Samuel. Warten auf  
Godot. 24.2.56. B: Stein, R: Neu-  
berg, M: Schleiffelder.  
Becsi, Kurt. Der Himmel ist zu  
erben. 6.7.55. B: Unger, R: Nüchtern  
M: Walter. (Aufführung des Rein-  
hardt-Seminars).  
Der Salzmarsch. 14.6.57.  
R: Zbonek, M: De Groof.  
Beer-Hofmann, Richard. Der Graf  
von Charolais. 26.9.57.  
R: Zbonek, M: de Groof.  
Beer, Otto F. Das Mädchen aus  
dem Anno dazumal. 28.5.1958.  
R: Zbonek, M: de Groof.  
Beer, Werner Rudolf. Fieber in  
Peru. 4.8.1946, 29.6.1947.  
R: Ambros, M: Spannagl.  
So war es nicht gemeint. 20.8.47.  
R: Ambros, M: Walter. 9.7.48.  
Die versunkene Heimat. 9.7.48.  
R: Herbert.

- Um sicher zu sein. 13.10.50, 13.7.51. März - Juni 1958.  
R: Riemerschmid, M: Walter.
- R: Ambros; 4.4.52.  
Das Muttermal. R: Schwanda, M: Walter.
- Behr, Karl. Zwei Bund Schlüssel.  
R: Franz Wagner, M: Walter.
- Bekeffi, Ladislaus. Wir gründen eine  
AG. R: Löwe, 3.4.46.  
Der fette Prozeß. 1.4.46. R: Löwe.  
27.5.46. Die Versicherung. R: Ambros.
- Bekeffi, Stefan. Die unentschuldigte  
Stunde. 5.6.46. R: Schwanda, M: Walter.  
(u. Solt):  
Es gibt keine Zufälle. 20.11.46. R:  
Ambros, M: Walter.
- Benatzky, Ralph. Der König mit dem  
Regenschirm. 26.12.45 -  
Das kleine Kaffeehaus. 28.2.47.  
R: Viktor Matauschek, M: Spannagl.  
(siehe auch Morgan, Paul).
- Benedetti, Aldo de. Ich kenne dich  
nicht mehr. R: Wieland. 9.4.47;  
Dreißig Minuten Liebe. 5.9.47. R:  
Wieland.
- Benesch, K. Der große Gatsby (Hör-  
spiel nach dem gleichnamigen Roman  
von S. Fitzgerald) 28.9.56.  
B: Binder-Gottwald, R: Neuberg, M: Schlei-  
ffelder.  
Therese Krones. 16.8.47. R: Schwanda,  
M: Walter;  
Legende von der Unsterblichkeit.  
8.10.54. R: Neuberg, M: Schleiffelder.
- Beresch, Edmund. Der Brettlistrauß.  
29.9.46. R: Schwanda, M: Walter.
- Berg, Curt. Gruß aus dem Unbekannten.  
26.3.50. R: Schulbaur, M: Walter.
- Berger, Gisela von. Das Osterspiel  
von Klosterneuburg. 9.4.50.  
R: Ambros, M: Spannagl.
- Bernstein, Henry. Baccarat. 10.10.47.  
R: Schulbaur, M: Schmid.  
Der Dieb. 24.9.48, 12.5.50. R: Engel,  
Hoffnung. 25.3. u. 7.10.49. R: Herbert.
- Bielen, Otto Kleines Bezirksgericht.  
19.11.1948, 25.2.49. R: Mahr, M: Walter.  
Lotterie. 19.1.51. R: Engel, M: Walter.  
Albert und Angelika. 14.1.53.  
R: Schwanda, M: Walter.
- Bienek, Gustav K. Ein Privatmann  
namens Cicero. 3.8.55, 25.10.57.  
R: Riemerschmid, M: Walter.  
Die nackte Freiheit. 2.6.1956.  
R: Ludwig Standl; (in der Reihe:  
"Unser dramatisierter Sonntagsro-  
man"): Das Wasserzeichen. Jänner -  
April 1956.  
Der geheimnisvolle Herr von B.
- Birkmeyer, Gertrud: Der Urlaub.  
30.8.49. R: Wieland. M: Walter.
- Birnbaum, Ferdinand. Zimmer 91.  
18.11.47. R: Bauer, M: Walter.
- Bittner, Julius. Der liebe Augu-  
stin. 14.1. u. 26.8.49. R: Nüchtern.
- Blanc, G.H. Die Erinnerungen  
einer Löschwige. 5.3.54. R:  
Ambros, M: Schleiffelder.
- Bliss, Trude. Gedächtniskonzert.  
30.6.46. R: Herbert, M: Walter.
- Blumenthal, Oskar. Wann wir al-  
tern. 3.6.45, 12.3.52. R: Nüchtern,  
M: Wunsch.
- Bokay, Johann von. Die Gattin.  
29.12.50. R: Herbert.
- Boland, B. Rückkehr. 27.11.58  
(Gemeinschaftsproduktion Linz-  
Wien). R: Filip, M: Walter.
- Böll, Heinrich. Die Brücke von  
Berzaba. 20.1. u. 25.2.54.  
R: Thimig, M: Schleiffelder.  
Der Heilige und der Räuber.  
1.3.55, R: Schwarz, M: Schlei-  
ffelder.
- Borcherdt, Wolfgang. Szenen aus  
"Draußen vor der Tür". 4.3.49.  
R: Ambros, M: Spannagl (Gastspiel  
Theater der Courage).
- Bornemann, Jutta. Das ver hinder-  
te Genie. 24.6.46. -
- Bracco, Roberto. Untreu. 11.11.47  
R: Schwanda, M: Walter.
- Bradley, John. Kopf in der Schlin-  
ge. 3.8.58. R: Schwanda, M: Walter.
- Braun, Felix. Ein indisches Mär-  
chenspiel. 24.10.49, 4.11.55.  
R: Hartner, M: Pawlicki.  
Die Tochter des Jairus. 7.4.50.  
R: Schulbaur, M: Spannagl.  
11.2.50. R: Schulbaur, M: Spannagl.  
Der Tod des Aischylos. 11.2.53.  
R: Riemerschmid, M: Walter.
- Braun, J.C. Eine Frau für gute  
Tage. 19.3. u. 14.9.48. R: Herbert.  
Die Sonntagsfrau. 11.2.56. B:  
Binder-Gottwald, R: Filip, M: Walter
- Bratt, Harald. Ein großer Mann  
privat. B: Binder-Gottwald, R:  
Fuchs, M: Schleiffelder. 21.11.55,  
1.7.56.
- Brunk, W. Duell. 14.3.47.

- R:Nüchtern, M:Schmid.  
 Brod-Kafka. Siehe Kafka.  
 Broschek, Günter. Messieurs, faites  
 votre jeu. 26.2.50, 11.3.51.  
 R:Ambros, M:Walter.  
 Brückel, Carl. Das steinerne Herz.  
 9.9.45. R:Schwanda.  
 Bruckner, Ferdinand. Heroische Komö-  
 die. 14.9.51, 26.8.56. R: Ambros,  
 M: Spannagl.  
 Napoleon I und die Frauen. 28.4.55.  
 R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Buch, Fritz Peter. Josefa und der  
 Millionär. 5.7.57. R: Hartner,  
 M: Pawlicki.  
 Büchner, Georg. Wozzek. 9.6.54,  
 5.3.55, 5.10.55. R:Neuberg,  
 M:Schleiffelder.  
 Leonce und Lena. 18.10.55. R:Riemer-  
 schmid, M:Walter.  
 Dantons Tod. 1.5.58. R: Zbonek, M:  
 de Groof.  
 Büchner, Johann: Abram von Sodom.  
 5.12.58. R:Filip, M: Walter.  
 -Bujak, Hans. Blumencorso. 23.6.57.  
 R:Schwanda, M: Walter.  
 Burckhard, Max. Recht und Besitz  
 27.1.46. R:Herbert; 30.1.47:  
 R:Wieland; 12.2.48: R:Mahr.  
 Bus-Fekete, Ladislaus. Geld ist nicht  
 alles. 6.12.46. R: Schwanda. M:Walter  
 Backendl. 18.2.u.18.4.49 R:Herbert,  
 M:Walter.  
 Busch, Eddy. Liebe kleine Susi.  
 3.11.50.  
 Buschbeck, Erhard. Herbst in Sesenheim.  
 17.11.45. R:Herbert, M:Walter.  
 Busson, Paul. Winterlegende. 18.12.46.  
 17.12.48. R:Mahr, M:Spannagl.  
 Alt und Neu. 11.11.49. B:Nüchtern.  
 R:Schwanda, M.Walter.  
 Byron, Georg. Sardanapal. 22.10.54.  
 R:Unger, M.Walter.  
 Calderon. Der Richter von Zalamea.  
 26.9.47, 18.6.48. R:Herbert,  
 M:Walter; 1.10.52 B:Unger, R:Ambros,  
 M:Schleiffelder.  
 Der wundertätige Magnus. 13.1.50.  
 R:Schulbaur, M: Schmid.  
 Calvino, Vittorio. Das letzte Ge-  
 spräch. R:Nüchtern, M:Spannagl.  
 Flugzeug nach New York. 6.11.53.  
 R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 6.11.53: R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Camus, Albert. Caligula. 12.9.58.  
 R:Herbert Berger, M: Walter.  
 Capek, Karl. Die Sache Makropulos.  
 18.12.58. R:Brunar, M:Walter.  
 Capote, Truman. Die Grasharfe.  
 19.12.55, 23.11.56.  
 R:Schönwiese, M: de Groof.  
 Casona, Albert. Die Frau im Mor-  
 gengrauen. 17.6.56, 31.10.56.  
 B:Ernst Scheibelreiter, Stein  
 R:Neuberg, M:Schleiffelder.  
 Chamrath, Gustav. D. Sie wollte  
 sterben. 27.8.54. R:Filip,  
 M:Schleiffelder.  
 Chesterton, W.R. Schwarze Wolke.  
 17.6.49. R:Ambros.  
 Chlumberg, Hans. Wunder um Ver-  
 dun. 5.12.55. B:Zbonek, R:Fuchs,  
 M:Schleiffelder.  
 Christie, Agathe. Fuchsjagd.  
 19.1.58. B:Binder-Gotwald.  
 R:Brunar, M:Walter.  
 Claudel, Paul. Verkündigung.  
 19.12.45 - 19.3.u.20.4.54 R:Filip,  
 M:Schleiffelder.  
 Der Bürge. 1.11.57. R:Brunar,  
 M:Walter.  
 Clement, Victor. Leben ohne  
 Angst. 28.3.52. R:Filip, M:  
 Schleiffelder.  
 Cocteau, Jean. Taschentheater.  
 2.7.52. R:Ambros, M:Schleiffelder  
 Die Höllenmaschine. R: Riemer-  
 schmid, M:Walter. 13.9.57.  
 Colberg, Claus. Die Schnitterin.  
 8.5.u.22.5.55. R:Riemerschmid,  
 M:Walter.  
 Coustand, Jacques: General Fré-  
 déric. 17.7.58. Ü: H.J.Söring,  
 R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Corvin, Norman. Die Odyssee des  
 Thimotheus Schulz. 14.2.55.  
 Ü: Peter Preses, Erich Neuberg,  
 R:Neuberg, M:Schleiffelder.  
 Costa, Martin. Der Hofrat Geiger.  
 25.12.51. R:Filip, M:Wünsch.  
 Die Sinne täuschen, Herr Redoux.  
 2.2.52. R:Schwanda, M:Walter.  
 Courteline, George. Das ruhige  
 Heim. 6.1.46. R:Schulbaur,  
 M:Spannagl.  
 Mimensiege. 15.12.46. R:Herbert.  
 Der unsterbliche Wachmann, Ein  
 ruhiges Heim, Die Schwebebahn.  
 25.6.47. R:Schulbaur, M:Spannagl.  
 Der Stammgast. 05.7.58.  
 R:Brand, M:Walter.  
 Coward, Noel. Bahnhofromanze.  
 25.3.53. R:Ambros, M:Schleiffel-  
 der.  
 Begegnung. 25.6.58. R:Schönwiese  
 M:Walter (Aufführung des

- Rheinhardt-Seminars).  
 - Czinner, Paul. Kritik. 16.12.58.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
Csokor, Franz Theodor. Wenn sie zu -  
 rückkommen. 21.5.47. R:Schulbaur,  
 M:Walter.  
 3. November 1918. 12.11.48, 21.2.  
 49. R:Engel, M:Walter; 6.9.55, 6.12.  
 12.11.58 - R:Schwanda, M:Walter.  
Kopernikus und die Folgen. 22.4.53.  
 R:Zbonek, M:Wünsch.  
Dattner, Franz. Winterfrühling.  
 21.12.51. R:Ambros, M:Schleiffelder  
David, Otto. Der späte Gast. 4.8.  
 54. R:Schwanda, M:Walter.  
Davis, Gustav. Die Katakomben. 2.3.  
 51. 22.8.52. R:Ambros, M:Spannagl.  
Delmondo, Gustav. Franz Schubert  
 privat. 31.5.47. R:Schwanda.  
Denger, Fred. Langusten. 8.9.57,  
 16.5.58. R:Ambros.  
Desoyer, Willi (u.a.) Großstadt -  
 symphonie. 16.6.46. R:Mahr, M:Walter.  
 Variete Colossal. R:Mahr, M:Knaf-  
 litsch.  
Deval, Jaques. Etienne. 17.6.46.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 Familienpapiere. 9.7.58.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
Dickens, Charles. Mr. Scrooge verän-  
 dert sich. 25.12.55. R:Riemerschmid,  
 M:Syjatko.  
Ditrichstein, Leo. Der große Bariton.  
 23.9.55, 9.11.56. R:Ambros,  
 M:Schleiffelder.  
Dolezal, Erich. Weltraumschiff F ge-  
 startet. 7.7.57. R:Hartner, M:Walter.  
Der, Milo (und Federmann). Der Weg  
 nach Salerno. 20.10.56. R:Heinz  
 Röttinger. B:Stein, M:Walter.  
Druten, John v. Das war Mama. 17.4.  
 53. R:Thimig, M:Schleiffelder.  
 Meine beste Freundin. 26.11.55,  
 7.8.57. R:Filip, M:Schleiffelder.  
Dürr, Max. Die Badereise.  
 28.7.46, 1.6.47. R:Schwanda,  
 M:Walter.  
Dürrenmatt, Friedrich. Stranitzky  
 und der Nationalheld. 6.12.54.  
 R:Neuberg, M:Schleiffelder.  
 Herkules und der Stall des Augias.  
 29.8.55, 16.6.56. R:Riemerschmid,  
 M:Walter.  
 Es steht geschrieben. 18.11.56.  
 B:Stein, Scheibelreiten, R:Neuberg,  
 M:Schleiffelder.  
 Abendstunde im Spätherbst. 20.11.57,  
 11.5.58. R:Schönwiese, M:Walter.  
Ebner-Eschenbach, Marie von.  
 Am Ende. 31.1.55, 6.6.53.  
 R:Riemerschmid.  
Eckhardt, Fritz. Kleine Romane  
 29.3.47. R:Mahr, M:Spannagl.  
 Die silberne Kugel. 16.12.51.  
 B:Filip, R:Schwanda, M:Walter.  
 Das Fräulein mit dem Koffer.  
 24.5.53. R:Filip, M:Hagen.  
Ehrlich-Hichler, Leopold. Der  
 Ziehlehrer. 2.12.51, 12.53, 1.1.54-  
 R:Filip, M:Wünsch.  
Eibenschütz, S. Johann Nestroy.  
 27.5.49. R:Schulbaur, M:Schmid.  
Eich, Günther. Fis mit Obertönen.  
 4.10.54, 4.12.53, 3.1.54. R:Neuberg  
 M:Schleiffelder.  
 Der Tiger Jussuf. 3.9.54.  
 R:Neuberg, M:Schleiffelder.  
Eichendorff, Josef von.  
 Wider Willen. 4.2.53, 29.3.55  
 R:Unger, M:Walter.  
Ellert, Gerhart. Die griechi-  
 sche Gesandtschaft. 16.12.56,  
 21.8.57. R:Riemerschmid, M:Walter  
Engel, A. Der ewige Jüngling.  
 10.2.57, 17.3.50. R:Schulbaur,  
 M:Walter.  
 Treue Freundin-teurer Freund.  
 22.4.49. R:Herbert.  
Erbs-Euler, Alois (u.a.) Beim  
 Dommayr. 24.8.46. R:Ambros,  
 M:Walter.  
 Zauber von Schönbrunn. 25.1.47.  
 R:Schwanda, M:Walter. Alt  
 Alt-Wiener Kalendergeschichten.  
 6.9.47. R:Schwanda, M:Walter.  
 Auf der Wieden spielens Theat er  
 19.11.47. R:Mahr, M:Spannagl.  
Ernad, Ernst. Der Heuwagen.  
 9.9.47. R:Schwanda, M:Walter.  
 Das neue Modell. 30.8.47, 6.11.  
 48. R:Schwanda, M:Walter.  
 Der Richtige. 18.1.48. R:Wieland.  
 Am bequemsten. 6.3.48. R:Schwanda  
 Wir kriegen Besuch. 7.8.48, 1.9.  
 51. R:Schwanda.  
Euler, E. Soliman, der Mohr von  
 Wien. 6.5.49. R:Schwanda,  
 M:Walter.  
Fabrizi, Diego. Die Wiese. 16.4.52.  
 U:K.Ziegler. R:Zbonek, M:Wünsch.  
Faber, Gerald. Der Popanz.  
 8.5.47. R:Ambros, M:Spannagl.  
Fall, Wilhelm. Brüderlein fein.  
 15.11.58. R:Filip, M:Hagen.  
Farau, Alfred. Franz Grillparzer.  
 29.10.49. R:Mahr.

- Fassbind, Franz. Das rote Kreuz. 4.5.48. R:Wieland, M:Weninger.  
 Am Tor zu Amiens. 10.11.46. R:Ambros  
Faulkner, William. Requiem für eine Nonne. 30.11.55. 19.5.57. R:Ambros, M:Schleiffelder.
- Feiks, Josef. Die Nacht von Lilienfeld. 24.6.u.20.10.53. R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Der Mantel. 31.3.54. R:Schwanda, M:Walter.  
 Der grüne Hügel. 12.8.56. R:Riemerschmid, M:Schleiffelder.
- Felix, Franz. Kriminalkommissär Zufall. 26.7.49. R:Schulbaur, M:Walter  
Feuchtwanger, Lion. Kalkutta, 4. Mai. 18.9.57, B, R:Hartner, M:Pawlicki.
- Fexer, Ferd. Die Boten des Todes. 2.11.47. R:Wieland, M:Walter.
- Filip, Julius. (u.a.) Der Herr von Nigerl. 17.3.51. R:Schwanda, M:Walter  
 Gesicht (Parodie) 17.10.53. R:Filip M:Hagen.  
 Sehn'S, das is weenerisch (Sendereihe; 1953-54).
- Firner, Irma und Walter. Bis wir uns wiedersehen. 10.9.54. R:Filip, M:Hagen.
- Fischer-Karwin, Heinz. (u.a.) Der Teufel im Sonnenbad. 12.9.45. R:Wahr, M:Spannagl.  
 Hinterbrühl ist Ausflugsziel. 19.5.46. R:Wahr, M:Walter.  
 Das Veilchenfest auf dem Kahlenberg. 6.6.46, 24.3.47. R:Schwanda, M:Walter.  
 Königin Mode. 28.4.46. R:Schwanda.  
 Ein Autor hat eine Idee. 27.10.47. R:Herbert, M:Walter.  
 Souvenir. 20.5.53. R:Schwanda, M:Walter.  
 Justizskandal. 1.7.53. 22.9.53. R:Ambros.
- Fischer, Rudolf Rudolphi. Der ewige Wurstel. 2.1.53. R:Filip, M:Schleiffelder.
- Fitzgerald, Francis-Scott. Siehe Benesch, K.
- Fodor, Ladislaus. Arm wie eine Kirchenmaus. 6.2.46. R:Wawra.  
 Matura. 25.5.47. R:Ambros, M:Walter.  
 Liebe ist nicht so einfach. 1.7.49, 1.7.50. R:Nüchtern, M:Schmid.  
 Die Füllfeder. 31.1.51. R:Herbert.
- Forster, Friedrich. Der Graue. 10.2.56, 1.10.58. R:Hartner.  
 Robinson soll nicht sterben. 24.2.56, 9.11.58. R:Zbonek, M: de Groof.
- Forzano, Giarachino. Florentiner Brokat. 8.2.56, 13.1.57. R:Filip, M:Walter.
- Frank, S. Das kleine Lied von dazumal. 25.12.48. R:Schwanda, M:Gustav Zelibor.  
 Das verspätete Rendezvous. 5.1.47. R:Ambros, M:Spannagl.  
 Ein unbeschriebenes Blatt, 7.4.47. R:Ambros, M:Spannagl.  
 Vergiss mich, Isabell. 30.7.47. R:Viktor Matauschek, M:Walter.
- Fraser, Georg. Passagiere I. Klasse 13.9.46. R:Ambros, M:Walter.  
 Drei aus der letzten Bank. 5.5.50. 11.8.50. R:Schulbaur, M:Spannagl.  
 Südbahnhotel. 24.7.53. R:Ambros, M:Schleiffelder.
- Friedell, Egon. Goethe. 6.1.48. R:Ambros.  
 20.1., 15.3.58 (im Rahmen der Höffolge: "Der gelehrte Spötter" von Walter Schneider) R:Brand.
- Friedmann, Armin: Die Äpfel der Atalante. 12.8.45. R:Löwe.
- Frisch, Max. 11.4.58. Santa Cruz. R:Fuchs, M:Schleiffelder.  
 Herr Biedermann und die Brandstifter. 7.10.58. R:Riemerschmid, M:Walter.
- Fuchs, Herbert (u.a.) Beiträge für die Sendereihe "Sehn'S, das ist weenerisch (1953-54)
- Fuchs, Wilhelm. Madame Piccard. 2.7.51. R:Schwanda, M:Walter.  
 Das Genie. 24.1.53. R:Schwanda, M:Wünsch.
- Fulda, Ludwig. Die verlorene Tochter. 18.7.52. R:Schulbaur, M:Weninger.
- Gaudete, Joachim. Wer kümmert sich um Franz und Franziska (Hörspielreihe in 16 Folgen) 5.11.53-30.5.54. R:Ambros, M:Hagen.
- Geiringer, Friedrich R. Der Nachmittag einer Schildkröte. 18.6.52. R:Zbonek, M:Wünsch.
- Gerald, Paul. Aimée. 16.1.46. R:Löwe; 24.10.47-R:Ambros, M:Spannagl.  
 Wenn sie groß geworden. 4.8.45. R:Löwe; 14.6.49-R:Engel.
- Gerle, Dr. Wolfgang (u.a.) Nur ja nicht fachsimpeln. 27.9.47. R:Schwanda, M:Walter.
- Nachsaison. 21.9.48. R:Ambros, M:Spannagl.

- Cagliostro, der Große. 18.1.50.  
 R: Ambros, M: Spannagl.  
 Der geheimnisvolle Teppich. 21.4.51.  
 R: Schwanda, M: Walter.
- Georges, E.A. Von Mittag bis Mitternacht. 12.4.53. R: Schwanda, M: Walter.  
 Der Traum. 9.7.52. R: Schwanda, M: Walter.
- Gheon, Henry. Weihnachten auf dem Marktplatz. 24.12.57. R: Filip, M: Walter.
- Gide, André. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. 25.3.48. R: Schulbaur, M: Weninger.
- Giese, Dr. Alexander. Die Toten lieben ewig. 4.4.u.1.5.55. R: Ambros, M: Schleiffelder, Paul Kont.
- Gilbert-Sauvajan. El Caballero. 27.8.55. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Giraudoux, Jean. 17.10.52. Sodom und Gomorrha. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Gluchowski, Bruno. Der Durchbruch. 1.5.57. R: Zbonek, M: de Groof.
- Goethe, Joh. Wolfg. Faust (Szenen) 17.7.u.5.8.45.  
 Tasso 19.3.47. R: Nüchtern, M: Schmid.  
 14.4.54-R: Ambros; 11.6.47-R: Ambros, M: Spannagl.  
 Der Großkophta. 7.1.49. R: Engel, M: Walter.
- Clavigo. 11.3.49. R: Engel.
- Iphigenie. 3.4.46 -  
 Iphigenie (Urfassung) 18.11.49.  
 R: Riemerschmid, M: Schmid.  
 Iphigenie. 22.3.57. R: Riemerschmid, M: Walter;
- Götz. 29.4.49. R: Nüchtern, M: Schmid.  
 Die Laune des Verliebten. 23.8.49.  
 R: Ambros, M: Walter. 21.11.51-R: Riemerschmid, M: Walter.
- Die Geschwister. 16.8.49. R: Engel.  
 Urfaust. 9.4.u.10.5.52. B: Zbonek, R: Nüchtern, M: Wünsch.
- Goetz, Curt. Toby. 24.11.46.  
 R: Ambros, M: Walter.
- Die Taube in der Hand. 29.1.47.  
 R: Schwanda; -2.3.48; R: Bauer.
- Das Märchen. 26.5.47, 30.9.47, 30.11.48, 6.11.u.20.11.54, 29.6.58. R: C. Goetz, M: Spannagl.
- Der Hund im Hirn. 21.3.48. R: Bauer.
- Ingeborg. 26.1.51, 29.6.51, 10.7.57.  
 R: Nüchtern, M: Spannagl.
- Hokuspokus. 27.12.55, 12.10.56. R: Standl.
- Die Bank. 21.10.58. R: C. Goetz.
- Gogol, Nicolai. Der Revisor. 23.9.45.  
 R: Löwe, M: Walter.
- Die Brautfahrt zu Petersburg. R: Wawra. 31.3.46.
- Goldoni, Carlo. Der Impresario von Smyrna. 12.12.45. R: Löwe, M: Walter.
- Die reizende Wirtin. 15.9.u.8.12.50. R: Ambros, M: Spannagl; 30.7.58-R: Brunar, M: Walter.
- Die Verliebten. 7.10.56, 31.1.58.  
 R: Hartner, M: Pawlicki.
- Gorkij, Maxim. Wassa Schelesnowa. 16.12.45. R: Löwe.
- Nachtasyl. 16.6.46. R: Ambros, M: Walter.
- Gorter, R. und Lorenz, G. Eheglück 317. 20.1.46, 19.10.47.  
 R: Schwanda, M: Walter.
- Grabbe, Chr. F. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. 11.1.52. R: Unger, M: Würsch.
- Don Juan und Faust. 14.9.56.  
 R: Ambros.
- Green, Graham. Der letzte Raum. 1.10.54. R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Griehitz, Franz. Hetzjagd. 5.7.49.  
 R: Engel, M: Walter.
- Grillparzer, Franz. Ein Bruderzwist in Habsburg. 5.12.45, 8.12.53, 21.1.u.7.2.54. R: Unger, M: Walter.
- Des Meeres und der Liebe Wellen. 13.2.46. R: Löwe.
- Der Traum ein Leben. 18.9.46, 28.9.49. R: Nüchtern, M: Schmid.
- Sappho. 9.10.46, 25.1.52. R: Nüchtern, M: Schmid.
- Medea. 22.1.47. R: Ambros, M: Spannagl.
- Weh dem, der lügt. 28.5.47.  
 R: Schulbaur, M: Schmid; 26.12.56-  
 B: Stein, R: Brunar, M: Walter.
- Esther. 16.3.48. R: Schulbaur.
- Pius oder Die Bekehrung. 25.11.50.  
 R: Schwanda, M: Walter.
- König Ottokars Glück und Ende. 23.10.53, 17.10.56, 14.5.55.  
 R: Unger, M: Walter.
- Ein treuer Diener seines Herrn. 26.2.54, 28.7.55. R: Unger, M: Walter.
- Das Leben ein Traum (Fragment). 20.1.48. R: Ambros, M: Spannagl.
- Grüb, Willy. Coelestina. 6.12.53, 10.1.54. R: Thinig, M: Schleiffelder.
- Grünwald, Alfred. Eine Frau, die weiß was sie will. 26.12.46.  
 R: Ambros, M: (Musik Oskar Strauss) Spannagl.
- Guggenberger, Dr. S. Kochlöffel und Schmiedehammer. 31.12.46.  
 R: Nüchtern, M: Schmid; 10.9.47-

- R:Mahr, M:Spannagl.  
 Don Tomotheo. 12.1.47.R:Wiela nd.  
 Der lateinische Bauer. 23.7.47.  
 R:Nüchtern.  
 Mutti. 5.10.48, 22.7.49.R:Mahr,  
 M:Walter.  
 Don Timotheo. 10.5.50.R:Schwanda,  
 M:Walter.  
 Muttersprache. 19.54; 26.8.54-R:Am-  
 bros, M:Schleiffelder.  
 Die Nacht der Gnade. 21.12.58.R:  
 Ambros, M:Schleiffelder.  
 Gústler, Eugen. Wetter für morgen  
 veränderlich. 12.6.53, 10.10.53.  
 R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Guthrie, Tyron. Du darfst nicht ...  
 24.1.51.R:Zbonek, M:Schleiffelder.  
 Habeck, Fritz. Der Hafen. 23.4.47.  
 R:Herbert, M:Walter.  
 Das Duell. 27.5.53.R:Neuberg,  
 Marschall Ney. 16.1.56.R:Brunar,  
 M:Svjatko.  
 Der Fremde jenseits des Flusses.  
 4.11.56 u. 11.12.57. R:Neuberg,  
 M:Schleiffelder.  
 Hacka, Peter. Die Eröffnung des indi-  
 schen Zeitalters. 21.9.55. R:Brunar.  
 M:Walter.  
 Hafner, Philipp. Eva Kathel und  
 Schnudi. 6.7.47, 9.1.49.R:Wawra,  
 M:Spannagl.  
 Haiðvogel, Carl Julius. Die heilige  
 Kompetenz. 12.12.54.R:Sponeck.  
 Hamik, Anton. Der verkaufte Großvater.  
 3.2.46.R:Herbert, M:Walter.  
 Der Mann mit dem Kuckuck. 30.6.46.  
 R:Mahr, M:Knaflitsch.  
 Hamilton, Patrik. Gaslicht. 16.10.53  
 (siehe Filip, Julius).  
 Hardt, Ernst, Ninon. 4.6.47.R:Ambros,  
 M:Walter.  
 Harranth, Harry (u.a.) A verzwickte  
 Brautschau. 19.7.52.R:Schwanda, M:  
 Walter.  
 Da s Kramermandl. 21.6.52.R:Schwanda,  
 M:Walter.  
 Stoana. 8.10.52.R:Schwanda, M:Walter.  
 Hartner, Alfred. Um das tägliche Öl.  
 20.12.57. R:Hartner, M:Pawlicki.  
 Die goldene Fracht. 14.8.58.R:Hart-  
 ner, M:Pawlicki.  
 Hartog, J.de Schiffer nächst Gott.  
 1.4.58, R:Hartner.  
 Harun-Habrigh, Helmut. Das Lied der  
 Wildgänse. 22.6.56. R:Ambros.  
 Hatvany, Lilly. Duell der Liebe.  
 1.2.52. R:Schulbaur, M:Schmid.  
 Hauptmann, Gerhart. Einsame Menschen.  
 6.10.50.R:Schulbaur, M:Spannagl.  
 Der arme Heinrich. 10.11.50.  
 R:Engel, M:Walter; 2.4.51-R:Engel,  
 M:Walter.  
 Hanneles Himmelfahrt. 5.1.51.  
 R:Unger, M:Walter.  
 Gabriel Schillings Flucht. 23.2.51  
 R:Unger, M:Walter.  
 Rose Berndt. 30.3.51.R:Unger,  
 M:Walter.  
 Pippa tanzt. 18.5.51.R:Unger,  
 M:Walter.  
 Die versunkene Glocke. 14.11.52.  
 R:Unger, M:Walter.  
 Elga. 19.10.55.R:Unger,  
 M:Schleiffelder.  
 Hausmann, Manfred. Abel mit der  
 Mundharmonika. 24.9.52  
 R:Sponek, M:Wünsch.  
 Lilofee. 15.2.56, 11.9.58.R:Neu-  
 berg, M:Schleiffelder.  
 Der Fischbecker Wandteppich.  
 17.4.57, 5.6.58.B:Stein, R:Filip,  
 M:Walter.  
 Hausner, Ilse. Sturz in die Ver-  
 gangenheit. 13.2.48.R:Herbert.  
 Hawel, Rudolf. Der reiche Aehnli.  
 22.5.46, 5.3.47.R:Schwanda, M:Walte  
 Mutter Sorge. 28.10.49.  
 R:Nüchtern, M:Schmid.  
 Hawkes, Jaquila (und I.B.Priestly)  
 Drachenmaul. 7.10.55. R:Schön-  
 wiese, M:Walter.  
 Hebbel, Friedrich. Maria Magdalena  
 7.1.53.R:Schulbaur, M:Wünsch;  
 21.5.48-R:Schulbaur, M:Schmid.  
 Agnes Bernauer. 31.3.56.R:Suchy.  
 Gyges und sein Ring. 28.6.46  
 R: Ambros. Herodes und Marianne  
 22.12.57, R:Suchy, M:Svjatko.  
 Heim, Wilhelm. Adam und Eva.  
 8.11.53.R:Schwanda. 27.12.53.  
 R:Schwanda.  
 Bumerang. 26.10.48.R:Ambros.  
 Komödiant der Liebe. 24.2.51.  
 R:Schwanda.  
 Heiseler, Bernt von. Philoktet.  
 11.10.57. R:Ambros. M:Schleif-  
 felder.  
 Hendrich, Johannes. Das Haus  
 voller Gäste. 16.2.58. R:Ambros.  
 M:Schleiffelder.  
 Henge, Paul. Durchreise. 15.3.57  
 (RIAS).  
 Hensen, Herwig. Polykrates. 27.3.u  
 10.12.58.R:Schönwiese, M:Schleiff.  
 Henz, Rudolf. Die Heimkehr des  
 Erstgeborenen. 3.10.45.R:Löwe,  
 M:Walter; 14.11.56-R:Ambros.

- Ein Spiel von der Geburt des Herrn. 24.12.46. R:Herbert, M:Krieg; 24.12.54-R:Zponek, M: de Groof.  
Die Erlösung (Eine neue Passion). 26.3.48. R: Mataushek, M: Spannagl.  
Die große Entscheidung. 12.10.51. R: Ambros, M: Spannagl.  
Der übermalte Gott. 5.9.52. R: Ambros.  
Österreich, eine lyrische Trilogie. 30.9., 13.11.49, 26.11.50. R: Ambros, M: Spannagl, 27.4.55.  
Kaiser Josef II. 8.5.57. R: Fuchs, M: Walter.  
Herbert, Hans (u.a.) Der Strohwitwer. 25.5.45, 27.5.47. R: Herbert, M: Spannagl.  
Opus I. 28.12.49. R: Herbert, M: Knaflitsch.  
Fünf Wäzer von Strauß. 3.2.50. R: Herbert, M: Walter.  
Der Maler Moll. 14.6.50. R: Herbert, M: Walter.  
Herburger-Anzengruber, Anne.  
Treff Ass. 27.12.50. R: Schwanda, M: Walter.  
Pankraz und Eva. 30.5.51. R: Schwanda, M: Walter.  
A Stückl vom Stca nklopferhans. 1.8.51. R: Schwanda, M: Walter.  
Irren ist menschlich. 29.2.52. R: Filip, M: Meise.  
In der Andreasnacht. 5.7.52. R: Schwanda.  
Begegnung mit Eva. 26.9.52. R: Filip, M: Hagen.  
Heimgfunden. 19.12.52. R: Filip, M: Hagen.  
Der rechte Unrechte. 7.2.53. R: Schwanda, M: Walter.  
Quartett um Heinerle. 5.6. u. 10.9.53. R: Filip, M: Wünsch.  
Herzog, Franz. Der Blaufuchs. 23.7.48, 16.2.51. R: Schwanda, M: Walter.  
Herr, Peter. Antiquitäten. 2.8.52. R: Schwanda, M: Walter.  
Veilchen aus Wien. 28.6.52. R: Schwanda, M: Walter.  
Hiermann, Walter. Zehnerhaus. 14.5.45. R: Schwanda, M: Walter.  
Hiesel, Franz. Nachtexpress. 30.1. u. 17.6.53. R: Neuberg, M: Schleiffelder.  
Von Hoffnung zu Hoffnung. 11.3.55, 18.4.55. R: Filip, M: Walter;  
Die Schädelballade. 12.12.56. R: Brunar.  
Old man river. 30.10.57 (Gemeinsame Ursendung mit dem norddeutschen Rundfunk).  
L'Onore. 8.12.58. R: Filip, M: Hagen.  
Hildesheimer, Wolfgang. Begegnung im Balkanexpress. 1.7.58. R: Fuchs (L), M: Walter.  
An den Ufern der Photinitza. 14.9.58. R: Ambros.  
Hichler, Leopold E.  
Karl Lorenz, ein Wiener Genie. 4.10.52. R: Schwanda, M: Walter.  
Hilton-Burnham. Leben Sie wohl, Mister Chips. 2.12.55. R: Schönwiese, M: Walter.  
Hirche, Peter. Die seltsamste Liebesgeschichte der Welt. 25.1.56, 30.12.58. R: Ambros, M: Schleiffelder.  
Hochwälder, Fritz. Der Flüchtling. 2.4. u. 11.5.54. R: Ambros, M: Schleiffelder.  
Hodge, M. Regen und Wind. 15.1.47, 24.4.46. R: Herbert, M: Walter; 6.7.51- R: Schenk, M: Walter.  
Hoffmann, Georges. Elektra 1948. 31.1.48. R: Ambros.  
Der Tote hinter Schloß und Riegel 17.2. u. 7.3.48. R: Ambros.  
Du mußt das verstehen. 8.8.52. R: Ambros.  
Chez Margot. 12.8.53. R: Ambros.  
Hofmannsthal, Hugo von.  
Der weiße Fächer. 11.9.45. R: Löwe, M: Walter; 27.7.47- R: Ambros, M: Spannagl.  
Fuchs. 9.11.48. R: Schulbaur, M: Schmid.  
Der Tod des Tizian. 1.9.46. R: Löwe, M: Walter.  
Der Tor und der Tod. 1.2.49. R: Engel, M: Walter.  
Gestern. 20.9.49. R: Ambros, M: Spannagl.  
Der Unbestechliche. 28.1.55, 3.10.56. R: Zbonek, M: de Groof.  
Hohenleiten, Cl. Polizeikommissär Dr. Dietrich. 15.6.51. R: Schwanda, M: Walter.  
Hölderlin, Friedrich. Antigone. 13.1.51. R: Schulbaur, M: Schmid.  
Der Tod des Empedokles. 8.6.51, 11.9.53. R: Unger, M: Walter.  
Holesch, Oskar. Die Pflegekuh. 8.6.47, 15.2.48.  
Holzer, Rudolf. Das schöne Gretchen. 28.8.45. R: Löwe; 26.7.40- R: Engel, M: Walter.  
Wegen unüberwindlicher Abneigung

- 5.11.54. R: Schwanda, M: Walter.  
Hömberg, Hans. Die Schnapsidee.  
 16.12.53, 10.1.54. R: Neuberg,  
 M: Hagen.  
 Horne, Kenneth. Unsere Frau  
 Lucretia. 20.2.57. R: Ambros,  
 M: Schleiffelder.  
Hornung, C. La Mazarena. 3.4.53.  
 R: Ambros, M: Schleiffelder.  
 Horst, Julius. Immer sind die  
 Männer schuld. 5.10.51, 31.7.53.  
 R: Nüchtern, M: Spannagl.  
 Horvath Oedon von. Don Juan kommt  
 aus dem Krieg. 20.2.52.  
 R: Zbonek, M: Wunsch.  
 Die Unbekannte aus der Seine.  
 12.5.55. B: Ambros, R: Neuberg,  
 M: Schleiffelder.  
 Kasimir und Karoline. 27.1. u. 2.10.57  
 R: Filip, M: Schleiffelder.  
Hosiung, S.J. Köstliche Quelle.  
 29.2.56. B: Zbonek, R: Schönwiese,  
 M: de Groof. (Aufführung des Rein-  
 hardt-Seminars).  
Huebner, F.M. Lanzelot und Sanderein  
 1.3.50. R: Nüchtern, M: Schleiffelder.  
 Mariechen von Nymwegen. 27.2.52  
 R: Ambros, M: Schleiffelder.  
 Huth, Jochen. Die vier Gesellen.  
 9.5.52. R: Filip, M: Schleiffelder.  
 Huxley, L.E. Großreinemachen.  
 30.12.55. B: Stein, R: Schwanda,  
 M: Schleiffelder.  
 Ibsen, Henrik. Rosmersholm.  
 30.1.48. R: Schulbaur.  
 Wenn wir Toten erwachen. 20.3.53.  
 R: Unger, M: Walter.  
 Die Wildente. 23.5.56, 13.3.58.  
 R: Brunar, M: Walter.  
 Ilgenstein, Heinrich. Liebfrauen-  
 milch. 7.9.51. R: Schwanda,  
 M: Walter.  
 Jackson, Frederick. Die Schule für  
 Ehemänner. 29.9.50, 4.7.52.  
 R: Ambros, M: Spannagl.  
Jagersberger, Kurt. Es schlägt  
 eine Uhr. 20.12.50. R: Zbonek,  
 M: Schleiffelder.  
Jaggberg, Kurt. Der Schatten.  
 27.3. u. 22.5.55. R: Neuberg,  
 M: Zelibor.  
Janner, Maria (u.a.) Auferstehung.  
 24.3.51. R: Schwanda, M: Walter.  
 Die Madonna. 20.12.52. R: Schwanda,  
 M: Walter.  
 Das Lawinenmandl, 1.3.53.  
 R: Schwanda, M: Walter u. Ulla Bach.  
 30.5.53. R: Schwanda, M: Walter.
- Jargy, Hans. Ping-Pong. 28.7.46.  
 R: Schwanda, M: Walter.  
 Christiano zwischen Himmel und  
 Hölle. 30.10.46. R: Ambros, M: Walter.  
 Ist Geraldine ein Engel? 7.5.47.  
 R: Nüchtern, M: Spannagl.  
Jeromek J. Der Fremde. 12.4. u.  
 20.5.49, 22.12.50. R: Nüchtern,  
 M: Schmid.  
 Jonson, Ben. Der dumme Teufel.  
 17.2. u. 14.3.43. O: Ambros,  
 R: Zbonek, M: Schleiffelder.  
 Josephson, R. Vielleicht ein  
 Dichter. 9.12.49. R: Ambros,  
 M: Spannagl.  
Kadar, Emmerich. Das Salzfaß.  
 18.3.46. R: Löwe.  
 Kafka, Franz. Der Prozess.  
 21.3. u. 18.4.52. R: Nüchtern,  
 M: Wunsch, 14.8.53.  
 Das Schloß. 3.3.55. R: Ambros,  
 M: Schleiffelder.  
 Kaiser, Georg. Kolportage.  
 10.5.46. R: Schwanda.  
 Adrienne Ambrossa. 27.10.50,  
 9.2.51. R: Nüchtern.  
 Juana. 9.1.52. R: Ambros.  
 Die Bürger von Calais. 3.6.55,  
 26.11.58. R: Riemerschmid, M: Walter.  
 David und Goliath. 6.2.57, 31.1.58.  
 R: Brunar, M: Walter.  
 Der Soldat Tanaka. 29.9.57,  
 19.2.58. B: Reimers, R: Filip.  
 M: Walter.  
Kaiser, Grete. Das Floß der Medusa  
 18.6.54. R: Nüchtern, Schwanda,  
 M: Walter (Aufführung des Reinhart  
 Seminars).  
Kamare, Stephan. Leinen aus Irland  
 22.6.55. R: Ambros, M: Schleif-  
 felder.  
Kamin, G. Nicht von Gestern.  
 1.2.57. R: Zbonek, M: de Groof.  
Karinthy, Friedrichl Der schlechte  
 Schüler wird geprüft. 10.1.51. -  
 Karlweis, C. Reimund in Guten-  
 stein. 7.9.48. R: Wieland, M: Walter.  
 Das grobe Hemd. 17.4.46.  
 R: Schwanda, M: Walter.  
 Onkel Toni. 24.11.50, 31.8.51.  
 R: Nüchtern, M: Schmid.  
 Kästner, Erich. Das Haus Erinne-  
 rung. 10.1.51. R: Schwanda,  
 M: Walter.  
 Der kleine Grenzverkehr. 17.8.51.  
 Dramatisierung und Regie: Zbonek,  
 M: Wunsch.  
 Kafajew, Valentin. Das Heim.

- 28.4.46.B: Mauricee Hirschmann u. Hugo Glaser, R: Wawra, M: Walter.  
Katscher, Robert; und Farkas, Karl. Bei Kerzenlicht. 20.12.52. R: Filip, M: Hagen.  
 Kaufmann, George S. Eine königliche Familie. 26.5.50. R: Schulbaur, M: Spannagl  
Kaufmann, Paul. Das Geld liegt auf der Straße. 18.11.51. R: Schwanda, M: Walter.  
Kay, Julian. Das hohe Haus. 24.2.u. 22.9.50. R: Nüchtern, M: Spannagl. Die arme Marie. 8.1.u. 19.1.54. R: Nüchtern, M: Walter. Der Schneider treibt den Teufel aus. 26.12.54. R: Filip.  
Kiener, Julius. Das Modell des Velasquez. 23.5.51. R: Filip, M: Schleiffelder.  
 Klabund. XYZ. 14.6.46, 17.10.47. R: Schwanda, M: Walter.  
 Kleist, Heinrich von. Der zerbrochene Krug. 24.8.51, 9.11.56, 16.10.57. R: Riemerschmid, M: Walter. Das Käthchen von Heilbronn. 10.10.u. 3.12.52, 15.5.54. R: Unger, M: Walter.  
Kleinwächter, Dr. Friedrich. Frau Eva. 3.5.52. R: Schwanda, M: Walter. Der Dichter und seine Idee. 5.4.52. R: Schwanda, M: Walter. Wetten wir. 1.8.52. R: Filip, M: Weninger.  
 Klinger, F.M. Das leidende Weib. 19.3.52. R: Unger, M: Walter.  
 Klopstock, F.G. Der Tod Adams. 23.9.58. R: Brunar, M: Walter.  
 Knittel, John. Therese Etienne. 23.11.51. -  
 Kolbenhoff, W. Ein Briefträger ging vorbei. 30.4.55. R: Neuberg, M: Schleiffelder.  
 Kollerics, Franz. Die Absage. 29.10.52. R: Filip, M: Weninger.  
König, Eduard. Auch morgen fährt ein Zug.. 17.3.54. R: Schwarz, M: Wünsch. Es geht um Ariadne. 18.8.54. R: Riemerschmid, M: Walter. Etappenziel 6.3.57, 28.2.58. R: Filip, M: Walter. Der Befehl. 12.4.55. R: Neuberg.  
Koselka, Fritz. Seltsamer Fünfuhrtée. 16.8.46. R: Löwe, M: Walter. Alchemie der Liebe. 29.1.47, R: Schulbaur.  
 Kotzebue, A. Die deutschen Klein- städter. 26.10.51, 26.11.52, 19.5.56, 19.7.55. B: Ambros, R: Neuberg. M: Schleiffelder. Die beiden Klingsberg. 24.10.55, 13.1.56. B: Kurt Friedberger, Stein, u. Binder-Gottwald, R: Filip, M: Schleiffelder.  
Kranewitter F. Der Gigl. 8.q.47. R: Wawra. Der Gafleiner. 20.4.47. R: Mahr. Der Seestaller. 7.9.47. R: Mahr. Der Joch, der Med. 11.1.u. 26.5.49, R: Mahr, M: Spannagl.  
Kraus, Dr. Wolfgang. Oh Nacht des Mitleids. 24.12.48. R: Bauer, M: Walter.  
Kretschmer, Julius. Hochwasser. 30.5.52. R: Filip, M: Schleiffelder. Die Wiederkehr. 29.7.53. R: Schwanda, M: Walter. Die Liebe der Rose Surlacorde. R: Schwanda, M: Walter.  
Kreutz, Rudolf Jeremias. Bildhauer Stammel. 9.1.48. R: Nüchtern, M: Schmid. Ein Herr (Die Treue ist meine Poesie; Spiel um den österreichischen Feldmarschall Benedek) 30.11.52. R: Ambros.  
Krieg, Franz. Lysistrata. 23.1.46. R: Löwe, M: Krieg.  
Kühnelt, Friedrich. Der Steinbruch. 29.4.53. - Lafauric. Von Mittwoch bis Montag. 26.2.47. R: Nüchtern, M: Walter.  
 Lagerlöf, Selma; u. Knudsen, Paul. Der Kaiser von Portugallien. 20.11.58. -  
Landauer, Friedrich. Der Narr im Absteigequartier. 15.4.46, R: Mahr.  
Lang, M: Eine Nacht im Spukhaus. 2.2.47. R: Herbert, M: Walter.  
Lang, Othmar Franz. ... und fuhr an einen Baum. 18.3.53 R: Neuberg, M: Schleiffelder. Wir werden erwartet. 23.5.53. -  
Lange, Herbert. Wenn des Holzes viel ist. 23.6.54. R: Neuberg, M: Hagen.  
 Langer, A. Verfolgte Unschuld. 12.6.49. R: Schwanda, M: Walter.  
 L'Arronge, Adolf. Mein Leopold. 20.2.48. R: Schwanda.  
Laszlo, Nikolaus. Der stumme Mann. 3.5.46. R: Wawra. Herr Bamberger. 4.2.47. R: Schulbaur.  
 Laube, Heinrich. Die Karlsschüler.

- 8.7.49. R:Nüchtern, M:Walter.  
 Lavery, Emmet. Monsignorens große  
 Stunde. 5.4.u.7.5.50. R:Nüchtern,  
 M:Spannagl; 7.3.51-R:Ambros,  
 M:Spannagl.  
 Leber, Dr.Lotte. Mein Klient Lockerl.  
 25.8.46. R:Ambros, M:Walter.  
 Lelly, Renato. Nachts auf den  
 Straßen. 22.5.58. R:Filip,M:Walter.  
 Lennox. Weißer Flieder. 23.4.u.  
 20.7.48. R:Ambros.  
 Lenz Leo. Trio. 3.7.46. R:Schwanda.  
 M:Walter; 28.7.u.28.12.51-R:Nüch-  
 tern, M:Walter.  
 Der stille Kompagnon. 4.11.49.  
 R:Engel, M:Walter.  
 Hochzeitsreise ohne Mann. 4.1.52.  
 R:Filip, M:Carl Meiss.  
 Leon, Victor. Gebildete Menschen.  
 16.7.48. R:Schulbaur, M:Walter;  
 10.12.u.27.11.53,7.1.54-R:Filip,  
 M:Hagen.  
 Lerbs, Karl. Ein Mann für meine  
 Frau. 8.10.48. -  
 Lermontow, Michail. Der Dämon.  
 23.5.46. B:Ambros.  
 Lernet-H olenia, Alexander. Die  
 Frau des Potiphar. R:Schulbaur.  
 Spanische Komödie. 12.6.55, 31.8.  
 58. R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Lessing, Gotthold Ephraim. Miss  
 Sara Sampson. R:Ambros, M:Walter.  
 Emilia Galotti. 19.12.47.R:Ambros,  
 M:Walter.  
 Nathan der Weise. 12.4.52,23.1.54.  
 R:Unger, M:Walter.  
 Der junge Gelehrte.26.6.54.  
 R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Letraz, Jean de. Annabella. 7.8.53.  
 R:Ambros, M:Hagen.  
 Levi, Paolo. Der Fall Pinedus.  
 14.12.55. R:Dr.Peter Fördauer,  
 M:Schleiffelder.  
 Der Weg ist dunkel. 2.1.58.  
 R:Schwarz, M:Schleiffelder.  
 Lichtenberg, Wilhelm. Junger Herr  
 aus Cambridge. 21.10.49. R:Schul-  
 baur, M:Walter.  
 Die Stadt ohne Geheimnisse.  
 13.8.54, 7.3.55. R:Ambros,  
 M:Schleiffelder.  
 Liebe überflüssig. 26.8.55, 28.1.  
 56. R:Zbonek, M:de Groof.  
 Helden sind komische Leute.  
 20.8.58. B: Binder-Gottwald.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 Lieblein, Walter. Heinz Peter.  
 19.6.58. R:Pfeiler, M:Walter.  
 Lingg, Hermann. Das Krokodil.  
 25.4.47. -  
 Lippl, Alois Johannes. Die  
 Pfingstorgel. 20.7.51. -  
 Der Engel mit dem Saitenspiel.  
 16.3.57; 22.1.58. B:Herbert  
 Berger, R:Schwanda, M:Walter.  
 Lobe, Friedrich.  
 Die Kleinen hängt man. 15.7.  
 u.15.9.53. R:Riemerschmid.  
 M:Walter.  
 Amerikanisches Märchen. 15.6.52.  
 R:Ambros.  
 Lorenz, Georg. Eheglück 317.  
 20.1.46. -  
 Löwinger, Gretl. Ski und Liebe.  
 27.2.54. R:Schwanda.  
 Der Liebeswirrwarr. 18.2.53.  
 R:Schwanda.  
 Löwinger, Paul. Zwei mal verkehrt.  
 20.7.48. R:Mahr.  
 Peterls Brautfahrt. 13.49.  
 (Gastspiel der Löwinger Bühne)  
 Seppl muß heiraten. 17.2.50. -  
 (Gastspiel der Löwinger Bühne).  
 Maskenball in Tupfing. 24.2.52.  
 R:Schwanda.  
 Löwit, Rudolf. Nächtlicher Be -  
 such.2.9.46. R:Mahr.  
 Lutowski, Jerzy. Wir sind mitten  
 in der Operation. 19.12.58.  
 R:Fuchs, M:Walter.  
 Lytton-Buler, Edward. Die letzten  
 Tage von Pompei.  
 Maeterlinck, Maurice. Mona Vanna.  
 9.1.46. R:Herbert, M:Walter.  
 Schwester Beatrix.15.8.50.  
 R:Engel, M:Spannagl.  
 Malina, M. Die Nußschale.  
 9.10.u.27.10.53.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 Mallat, Otto (u.a.) Beiträge für  
 die Sendereihe "Wien bleibt  
 Wien".  
 Mann, Thomas. Fiorenza. 8.6.55.  
 R:Schönwiese, M:Walter.  
 Marboth, Emil. Die grüne Spinne.  
 7.10.47. R:Nüchtern, M:Stannagl.  
 Martinee, Raoul. Sansibar-Street.  
 21.11.58.R:Ambros,M:Schleiffelder  
 Marx, R. Der selige Florian.  
 13.1.46, 10.5.50.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 Mass, Vladimir; u.Tscherwinski,  
 Michael. Irgendwo in Moskau.  
 U:Hirschmann, R:Ambros.8.9.46.  
 Matus, Hermann. Frau Stasi und die  
 Ehe.8.2.50.R:Ambros,M:Spannagl.

- Maughan, W. Somerset. Der Brief. 16.7.47. R: Ambros, M: Walter;  
 16.3.54-R: Riemerschmid, M: Walter.  
 Mein Freund Jack. 14.5.48. R: Wieland.  
 Maurel, Andre. Fastenzeit. 30.12.47.  
 Maurois, Andre. Schule für Eheglück. 17.1.53. R: Ambros, M: Schleiffelder.  
 Mauthe, Jörg. Unsere Radiofamilie. (seit 3.9.55) R: Davy.  
 Mayer, Theodor H. einrich. Der heilige Leopold. 14.11.47. R: Ambros, M: Walter  
 Mayerhöfer, Josef. Die Schwiegereltern. 8.4.46. R: Löwe (u.a.).  
 Meier, Herbert. Die Barke von Cawdos. 4.10.55. R: Zbonek, M: de Groof  
 Meise, Grete. (u.a.) Josef Lanner. 6.4.51.  
 Mannerl. 28.7.51. R: Schwanda, M: Meise.  
 Brigitta-Kirta. 21.7.51. R: Schwanda, M: Walter.  
 Der Gouverneur. 4.6.52. R: Schwanda, M: Walter.  
 Das Vermächtnis des Colleon. 3.1.53. R: Schwanda, M: Walter.  
 Papa Haydns Bildnis. 31.11.53. R: Schwanda, M: Schleiffelder.  
 Meise, Carl. Taifun über der stillen Insel. 21.7.54. R: Riemerschmid, M: Walter.  
 Weissel, Wilhelm. Der Schrei. 15.7.56. R: Binder-Gottwald, R: Neuberg, M: Schleiffelder.  
 Mell, Max. Das Apostelspiel. 7.11.52, 10.11.57. R: Thimig, M: Schleiffelder.  
 Ein altes deutsches Weihnachtsspiel. 24.12.55. R: Brunar.  
 Das Nachfolge-Christenspiel. 2.4.58. R: Stein, R: Filip, M: Walter.  
 Mérimée, Prosper. Carmen. 23.9.53. siehe Ambros.  
 Meyer-Kaufmann, Adele. Die Erbtante. 17.8.56, 16.6.57. R: Binder-Gottwald, R: Neuberg, M: Schleiffelder.  
 Meyer, Eduard. Wie verbringen Sie Ihre Ferien, Madame. 11.9.51, 16.7.52. R: Filip, M: Walter.  
 Im Schatten des Ewigen. 1.12.51. R: Schwanda,  
 Im Niemandsland. 19.1.52. R: Schwanda, M: Walter.  
 Gabriele wird achtzehn. 3.9.52. R: Schwanda, M: Walter.  
 Am Rötelstein. 25.10.52. R: Schwanda.  
 Mical, Hulda Maria. Das verkaufte Leben. 8.12.46, 24.2.48. R: Schulbaur, M: Weninger.  
 Michael, R. Auf der Alm. 10.8.47. R: Schwanda, M: Walter.  
 Mikoletzky, H.L. Himmelfahrt. 15.5.47. R: Ambros, M: Spannagl.  
 Der Textlichter Franz Schuberts. 1.2.47. R: Schwanda, M: Walter.  
 Z immer 91. 18.11.47. R: Bauer, M: Walter.  
 Miller, Ronald. Pamela. 6.12.57. R: Zbonek, M: de Groof.  
 Milleson, Miles. Siehe Viertel, Berthold.  
 Mindern, Georgia. Geliebter Balsac. 26.4.48, 24.5.49. R: Schwanda, M: Spannagl.  
 Molière, Jean. Baptiste Poquelin Tartuffe. 28.11.48. R: Berger, M: Spannagl.  
 Der Bürger als Edelmann. 25.12.50. R: Ambros, M: Schleiffelder.  
 Der Geizige. 8.3.52, 19.12.53. R: Schulbaur, M: Weninger.  
 Georg Dandin. 10.4.55, 24.4.55. R: Ambros, M: Schleiffelder.  
 Die Heirat wider Willen. 15.2.57. R: Schwanda, M: de Groof.  
 Der Misanthrop. 17.1.58. R: Riemerschmid, M: Walter.  
 Molnar, Ferenc. Liliom. 24.7.45. R: Duniecki, M: Wunsch.  
 Delila. 10.7.46. R: Herbert, M: Walter.  
 Das Veilchen. 12.50. R: Engel, M: Walter.  
 1, 2, 3. 13.2.56. R: Brunar, M: Schleiffelder.  
 Der taktlose Mensch. 14.10.45. R: Löwe,  
 Spiel im Schloß. 10.4.46. R: Wawra, M: Walter.  
 Große Liebe. 3.10.52. R: Ambros.  
 Die Fee. 9.1.53, 12.6.57. R: Ambros, M: Spannagl.  
 Moon, Micaela. Michael. 21.12.52, 9.2.55. R: Ambros.  
 Montherlant, Henry de. Die tote Königin. 20.4.56, 27.11.57. R: Ambros, M: Schleiffelder.  
 Broceliande. 16.4.58. R: Schwarz, M: Schleiffelder.  
 Morgan, Charles. Der schimmernde Strom. 17.6.55, 11.9.57. R: Schönwiese, M: Walter.  
 Morgan, Paul. Axel an der Himmels tür. 31.12.58. R: Stein, R: Filip, M: Sandauer.  
 Morre, Carl. A Räuscherl. 13.10.46. R: Schwanda, M: Walter.

- 's Nullerl. 16.4.48 (Gastspiel der Löwinger Bühne.
- Mühlthaler, Sigmund. Pseudonym für Guggenberger, Sigmund.
- Muhr, Adalbert. Die Frau des Kapitäns. 7.5.48. R:Filip, M:Schmid.
- Müller-Einigen, Hans. Kleiner Walzer in A-Moll. 1.4.49, 12.8.49, 24.10.52. R:Nüchtern, M:Schmid.
- Die Garage. 25.6.52. R:Schulbaur, M:Weninger.
- Morgen geht's uns gut. 2.10.53. R:Filip, M:Hagen.
- Müller-Schlösser, Hans. Schneider Wippl. 20.7. u. 15.8.55. B:Binder-Gottwald. R:Schwanda, M:Walter.
- Multerer, Hans. Das Spiel vom Leben und Sterben des Bauern. 3.3.54. R:Riemerschmid, M:Walter.
- Musset, Alfred. Eine Tür muß entweder offen oder geschlossen sein. 4.9.45.
- Naderer, Hans. Die Roßkur. 25.12.45. R:Herbert; 24.8.47, 22.3.50-R:Schwanda
- Das entweihte Haus. 3.7.53, 15.9.53. R:Schwanda, M:Walter.
- Fremdes Land. 4.12.53, 10.1.54. R:Schwanda, M:Walter.
- O'Neill, Eugène. Trauer muß Elektra tragen. 15.10.58. R:Schönwiese.
- Nemeth, Johanna. Ach wie so schön, so frisch waren die Rosen. 18.5.48. R:Ambros.
- Nerz-Mayer. Meine liebe dumme Mama. 30.12.49. R:Engel, M:Walter.
- Nestroy, Johann. Einen Jux will er sich machen. 10.7.45. -
- Eine Wohnung zu vermieten. 28.9.45. -
- Der Zerrissene. 3.5.46. R:Wawra; 6.5.53-R:Filip, M:Hagen.
- Hinüber-herüber. 31.12.46. R:Nüchtern, M:Schmid.
- Tritsch-Tratsch. 16.2.47. R:Wawra, M:Walter; 1.1.50-R:Wawra, M:Knaflitsch.
- Frühere Verhältnisse. 14.10.47. R:Schulbaur, M:Schmid; 11.1.56, 29.7.58-R:Schwanda, M:Schleiffelder.
- Zeitvertreib. 31.12.47. R:Schulbaur, M:Schmid.
- Moppels Abenteuer. 10.2.48. R:Mahr, M:Weninger.
- Die schlimmen Buben in der Schule. 30.3. u. 11.4.48. R:Mahr, M:Weninger.
- Das Mädel aus der Vorstadt. 29.1.49, 9.9.49. R:Herbert, M:Spannagl; 31.12.56-R:Riemerschmid, M:Walter.
- Die dramatischen Zimmerherren. 7.10.50. R:Schwanda, M:Walter.
- Der Schützling. 7.12.51. R:Nüchtern, M:Spannagl.
- Tannhäuser-Parodie. 31.12.51, 5.5.52. -
- Der gutmütige Teufel. 23.1.52, 10.2.54, 29.7.56. R:Schwanda, M:Walter.
- Die geheimnisvolle Faschingsnacht. 7.3.52. R:Nüchtern, M:Schleiffelder.
- Eine verzwickte Geschichte. 16.3.52, 11.3.54. R:Ambros, M:Spannagl.
- Der Unbedeutende. 25.4.52. B:Zbonek, M:Schleiffelder, R:Nüchtern.
- Nur keck. 13.2.52. R:Filip, M:Hagen
- Lumpacivagabundes. 31.12.54, 29.1.55. R:Thimig, M:Weninger.
- Der alte Mann mit der jungen Frau. 14.5.55. R:Riemerschmid, M:Walter.
- Zu ebener Erd' und im ersten Stock. 20.6.58, 31.12.57. R:Schwanda, M:Schönherr.
- Neuber, Wolf. Falsch verbunden. 31.5.49. R:Wieland, M:Walter.
- Neumair, Josef. Verlobung mit Hindernissen. 3.10.50. R:Schwanda, M:Walter.
- Nebille, Edgar. Geliebte Frau. 5.2. u. 25.9.58. B:Walter Jensen, R:Ambros, M:Schleiffelder.
- Nicodemi, Dario. Ein Abenteuer. 11.8.46. R:Mahr; 26.1.47-R:Ambros, M:Walter.
- Tageszeiten der Liebe. 30.4. u. 29.10.48. R:Herbert, M:Weninger; 29.5. u. 3.10.53-R:Ambros, M:Schleiffelder.
- Scampolo. 25.6.48. R:Mahr, M:Spannagl.
- Niewiaroticz, R. Ich liebe Dich. 9.9.55, R:Ambros, M:Schleiffelder
- Noonan, Michael. Der Mann der den Wind ablenkte. 4.11.58. R:Max Pfeiler, M:Walter.
- Norby, Ingrid. Begegnung mit der Vergangenheit. 14.9.47. B:Friedmann, R:Ambros, Filip, M:Walter.
- Der Verzweifelte. 14.9.47. R:Ambros
- Nord, Alfred. Der Stern von Bombay. 21.9.47. R:Wieland, M:Walter
- Nüchtern, Hans. Das Salzburger Requiem. 1.11.46. R:Ambros, M:Walter.
- Die Verwandlung des Don Vicente.

- 1.1.47, 23.12.47, 21.12.48.  
R:Nüchtern, M:Schmid.  
Die Königin von Saba. 13.4.u.19.10.  
48, 13.6.50. R:Ambros.  
Das Spiel von den vier Rittern  
und der Jungfrau. 2.6.50. R:Ambros,  
M:Spannagl; 21.12.56-B:Stein,  
R:Filip, M:Walter.  
Triumph des Todes. 1.11.50.  
R:Nüchtern, M:Schmid.  
Das obersteirische Weihnachtsspiel.  
23.12.47, 21.12.48. R:Nüchtern,  
M:Schmid.  
Der steinerne Psalter. 27.4.52.  
R:Unger, M:Walter.  
Ortner, Hermann Heinz. Das  
Paradiesgärtlein. 16.11.57, 17.3.56,  
20.7.58. B:Stein, Binder-Gottwald,  
R:Schwanda, M:Walter.  
Ossiander, Gerhard. Der letzte Tag.  
7.11.55, 24.8.56. B:Binder-Gottwald.  
R:Reimers, M:Walter.  
Osborne, John. Blick zurück im Zorn.  
24.11.57, 16.11.58. R:Fuchs, M:Walter.  
Ostrowskij, N. Wölfe. 7.11.47.  
R:Ambros, M:Walter.  
Ostry, Anton M. Die Geburtstagsüber-  
raschung. 6.9.50. R:Schwanda, M:Walter.  
Oswald, Richard. Lord Spleen.  
6.12.50. R:Schwanda, M:Walter.  
Oberweg, Robert. Der falsche Hun-  
darter. 14.7.50. R:Engel.  
Pagnol, Marcel. Gottes liebe Kinder.  
22.8.u.2.12.56. B:Stein, R:Filip,  
M:Walter.  
Patera, Herbert. (u.a.) Alt Wiener  
Fasching. 3.3.46. R:Mahr.  
Österreichische Schicksalstage  
(Hörfolge).  
Leutln vertrags auch. 1.5.46.  
R:Schwanda.  
Wer ist der Täter. 26.5.u.14.7.46. R:  
Mahr.  
Annenkirtag. 23.7.46. R:Schwanda,  
M:Kunerth.  
Alt-Wiener Vorstadttheater. 4.8.46.  
R:Franz Haas, M:Walter.  
Schubert im Grünen. 3.8.46.  
R:Ambros, M:Walter.  
Der grüne Wagen. 23.8.46. R:Herbert,  
M:Walter.  
Drüber geklebt. 14.9.46. R:Filip,  
M:Walter.  
Die grüne Schlang. 30.3.47.  
R:Wieland, M:Walter.  
Melodie der Vorstadt. 18.4.47.  
R:Mahr, M:Spannagl.  
Strafprozeß Bräuner. 13.11.-18.12.  
48 (10 Folgen).  
Die gleissende Spur. 28.5.49.  
R:Ambros, M:Walter.  
Wiederaufnahme beantragt.  
13.4.51. R:Schwanda, M:Walter.  
Sagten Sie Cody, Herr Chef -  
kommissär. 10.5.53. R:Schwanda,  
M:Walter.  
Der rote Elefant. 2.9.u.3.10.53.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Nur Professor Magrassi kann  
helfen. 21.3.u.2.5.54.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Anatds Heimkehr. 7.7.54. R:Filip,  
M:Wünsch.  
Alfred Redl. 20.4.u.28.5.55.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Widovan, Sarajevo, 28. Juni 1914.  
17.9.55. Rundfunkgestaltung:  
Stein, R:Schwanda, M:Walter.  
Der Feldzeugmeister (Hörspiel  
um Benedek) 4.5.56. G:Stein,  
R:Schwanda, M:Walter.  
Patrick, John. Das heiße Herz.  
30.5.55, 7.4.56. B:Stein,  
R:Brand, M:Walter.  
Payer, Trude. Die Chronik der  
Theresa Pfanzaglin. 31.5.50.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Marianne Stegerin. 28.8.53.  
R:Filip, M:Hagen.  
Pentz, Alfred. Cäsar. 30.1.46.  
R:Leon Epp, M:Walter.  
Peteani, Maria von. Krawall im  
Himmel. 13.4.46. -  
Plautus. Der Bramarbas. 10.4.51,  
5.3.52, 21.11.53. R:Unger, M:Walter.  
Poitschek, Julius. Der Bergführer.  
17.5.49. R:Engel, M:Walter.  
Polgar, Alfred. Talmas Ende.  
21.6., u. 29.10.50, 3.1.u.12.1.55.  
R:Nüchtern, M:Spannagl.  
Porten, Nelly. Ein Schlüsselbund  
unbekannter Herkunft. 29.8.51.  
R:Filip, M:Walter.  
Preradovic, Peter. Verstehen wir  
uns. 3.3.50. R:Herbert, M:Walter.  
Priestley, J.B. Die Conways und  
die Zeit. 29.10.55. -  
Goldregen. 30.8.57, 3.8.58.  
R:Filip, M:Walter.  
Prieur, Jean. Zweimal Galathea.  
23.6.46. R:Ambros, M:Walter.  
Prossinagg, Ernst. Der Mars ist  
bewohnt. 12.9.47. R:Herbert,  
M:Spannagl.  
Pugliese, Sergio. Held wider Willen.  
10.9.55, 24.7.57. R:Ambros,

- M:Schleiffelder.  
Quitze, Heinz Otto. Der Dritte, eine Frau. 11.6.48. R:Herbert. M:Walter.  
 Besuch in der Nacht. 25.5.47.  
 Wer war es, wie war es, was war es. 22.10.49-21.1.50 (6 Folgen).  
 R:Schwanda, M:Walter.  
Rachmanow, Leonid, Stürmischer Lebensabend. 11.8.46. R:Ambros, M:Waltör.  
Racine, Jean Baptiste. Phedra. 23.5.58. R:Hartner, M:Pavlicki.  
Radler, Dr. F. Der Sieg treuer Liebe. 16.6.45. R:Dunicki, M:Walter.  
Raimund, Ferdinand. Der Barometermacher auf der Zauberinsel. 1.1.46. R:Löwe, M:Walter.  
 Der Bauer als Millionär. 2.10.46.  
 R:Wawra, M:Knaflitsch; 2.10.u.26.12.55-B:Binder-Gottwald, R:Schwanda, M:Walter.  
 Der Verschwender. 11.2.u.24.6.49.  
 R:Engel, M:Spannagl. 5.9.56, 24.3.57.  
 B:Binder-Gottwald, Stein, R:Ambros, M:Etti.  
 Der Diamant des Geisterkönigs. 16.9.43, 23.6.50. R:Engel, M:Walter.  
 Der Alpenkönig und der Menschenfeind. 26.6.45 (Szenen), 4.3.53.  
 R:Thmig, M:Weninger; 6.4.u.6.11.58-B:Binder-Gottwald, R:Ambros, M:Schönherr.  
Rattigan, Terence. Das Abschiedsgeschenk. 2.5.u.23.3.55.  
 R:Schönwiese, M:Walter.  
 Parlez vous francais. 11.7.56.  
 R:Schönwiese, M:Walter.  
Rehfish, Hans. Nickel und die 36 Gerechten. 5.5.56. R:Riemerschmid, M:Walter.  
Reich, Richard. Die Dame bleibt aus dem Spiel. 29.7.49. R:Schwanda.  
 Instrumente Gottes. 23.12.49, 28.4.50. R:Nüchtern, M:Schmid.  
 Der Staatsanwalt hat das Wort. 1.9.50. R:Engel, M:Walter.  
Reichert-Heidt, Vally (u.a.) Direktor Carl. 19.3.49. R:Schwanda, M:Walter.  
 Ein Hugo-Wolf Abend in einem Wiener Bürger Haus. 22.1.49. R:Schwanda, M:Carl Etti.  
 Hugo Wolf. 6.1.53. R:Riemerschmid, M:Walter.  
 Wer zuletzt lacht. 26.6.u.17.10.53. R:Schwanda, M:Walter.  
Rendelstein, Julius. Wovon die Menschen leben. 15.3.49. R:Wieland, M:Walter.  
Rendl, Georg. Geld aus Strivali. 8.5.u.10.7.53. R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Die Geheimnisse der heiligen Messe. 10.9.53. R:Ambros, M:Schwanda.  
Richard, Roger. Träume im Hafen. 7.10.53. R:Ambros, M:Schleiffelder.  
Riemerschmid, Werner. Die menschliche Komödie. 9.8.50. R:Ambros, M:Walter.  
 Karussell des Lebens (Hörfolge um Klambund) 25.10.50.  
 R:Herbert, M:Walter.  
 Meister Tycho und seine Schüler. 24.10.51. R:Schwanda, M:Walter.  
 Der große Verbannte. 13.2.52. R:Bauer, M:Walter.  
 Benedek-ein Mann und sein Schicksal. 30.4.52. -  
 Bruder Girolamo. 17.9.52. R:Schulbaur, M:Weninger  
 Die Toten von Spoon-River. 2.11.53. R:Riemerschmid, M:Walter.  
 Pompeji. 20.5.u.17.9.53. R:Riemerschmid, M:Walter.  
 Der Prophet von Jasnaja Poljana. 24.10.53. R:Riemerschmid, M:Walter  
 Ich möchte lieber nicht. 2.12.54. R:Ambros, M:Schleiffelder  
 Welle 13. 21.5.54, 17.3.55. R:Filip, M:Schleiffelder.  
 List Lust Last. 19.3., 14.2.55. R:Riemerschmid, M:Walter.  
 Jeder ist seines Unglücks Schmied. 26.9.58. R:Riemerschmid, M:Walter.  
Rilke, Rainer Maria. Das tägliche Leben. 22.2.50. R:Schulbaur. M:Oberleitner.  
Ring, Lothar. Besuch bei der Jugend. 27.8.47. R:Herbert, M:Walter.  
 Ringelnatz. Die Flasche. 15.7.u.1.10.55. R:Schenk, M:Schleiffelder  
Rittner, Thaddäus. Besuch in der Dämmerung. 29.9.46. R:Herbert, M:Walter.  
 Sommer; 7.7.50-R:Ambros, M:Spannagl.  
 Robles, E. Im Namen des Königs. 9.5.56. B:Dr.Friedr.Langer, R:Neuberg, M:Schleiffelder.  
Rolland, Romain. Peter und Lutz. 14.3.51. R:Zbonek, M:Schleiffelder  
 Ein Spiel von Tod und Liebe. 2.11.55, 12.11.58. R:Brunar, M:Walt  
Rosegger, Peter. Komödianten. 19.4.50. R:Schwanda.

- Rossi, Hedwig. Legende am Donaukanal  
8.1.u.9.5.58.R:Filip,M:Hagen.
- Rossmann, Alois. Sein schönster  
Tag. 15.11.46. R: Eduard von  
Borsody, M:Walter.
- Rössner, Manfred. Karl III. und Anna  
von Österreich. 16.3.u.3.8.51,30.1.  
53,28.12.55.R:Nüchtern,M:Spannagl.
- Rothenberg, Ignatz. In einer Nacht.  
6.4.56. B:Binder-Gottwald,  
R:Filip, M:Walter.
- Rothgiesser, Friedrich; und  
Schönlank, Pater Flanagan's  
schwierigster Fall. 8.2.49.R:Schwan-  
da.
- Röttiger, Dr. Werner (u.a.) Der  
Altwiener Salon der Frau von Pichler  
14.6.46. R:Ambros, M:Walter. Un-  
sterbliches Biedermeier. 26.11.46.  
R:Bauer, M:Walter.  
I bitt' Ihnen, so lachen'S doch  
über mi. (Hörfolge um Stranitzky)  
19.5.51. R:Schwanda, M:Walter.  
Bürgerlich und romantisch. 5.1.52.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Stelzhämmer. 29.11.52. R:Schwanda,  
M:Walter.
- Rukschio, Gertrude. Musik im Spät-  
sommer. 8.9.46. R: Löwe, M:Walter.  
Verzauberte Sommernacht. 6.7.48.  
R:Bauer, M:Walter.  
Zwei Wiener Miniaturen. 26.3.46.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Michael Neder 18.6.49.R:Schwanda.
- Saaz, Johannes von. Der Ackermann  
und der Tod. 31.10.45,2.11.49,6.2.  
49,5.1.u.8.12.51.R:Nüchtern,M:Schmid
- Sachs, Hans. Das Narrenschneiden.  
3.2.48.R:Wieland, M:Spannagl;  
8.12.51-R:Unger.
- Salten, Felix. Lebensgefährten.  
20.3.46. R:Nüchtern, M:Walter;  
4.11.u.26.12.48,28.2.51-R:Herbert;  
Der Ernst des Lebens.27.6.46.  
R:Ambros, M:Walter.  
Auf der Brücke.23.3.u.9.5.48.  
R:Wieland; 27.7.58-R:Zbonek.  
M:de Groof.
- Sarmant, Jean. Wir waren drei.  
4.7.58.R:Zbonek, M:de Groof.
- Saroyan, William. Sam Egas Haus.  
29.11.55. R:Zbonek, M: de Groof.
- Sartre, Jean Paul. Der Teufel und  
der liebe Gott. 22.9.55,20.3.57.  
B:Schönwiese,R:Krendlesberger,  
M:Schollun.
- Sattler, Hans. Der arme Lelian.  
3.1.51.R:Bauer,M:Schleiffelder.
- Schaper, Ezard. Nikodemus.  
8.4.55. R:Suchy, M:Sviatko.  
Um die neunte Stunde.30.3.56.  
R:Brunar, M:Walter.
- Schauhuber, A.M. Jairus.18.4.46.  
R:Wawra, M:Walter.  
Er ist zum Himmel aufgefahren.  
30.4.56. R:Wawra.  
Spiel im Advent. 1.12.46.  
R:Wawra, M:Krieg.
- Schehade, Georges. Die Geschichte  
von Vasco. 8.5.58. R:Kepka,  
M:Hagen.
- Scheibelreiter, Ernst. Das Fla-  
schenteufelchen. 28.4.u.30.5.54.  
R:Neuberg, M:Hartner.  
Der Narrenwalzer.17.1.u.1.3.54.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Hirten um einen Wolf. 29.3.u.  
13.11.57.R:Filip,M:Walter.
- Schiller, Emma. Der junge Mozart.  
26.10.49.R:Ambros,M:Spannagl.  
Der Standpunkt.6.12.50.  
R:Schwanda, M:Walter.
- Schiller, Friedrich. Wilhelm Tell.  
13.3.46. -  
Maria Stuart. 11.12.46.  
R:Nüchtern, M:Walter.  
Der Parasit. 18.4.47.  
R:Nüchtern, M:Schmid.  
Turandot. 10.12.48.  
R:Nüchtern, M:Schmid.  
Demetrius. 10.5.55. R:Unger,  
M:Walter.  
Kabale und Liebe. 14.6.52.  
R:Unger, M:Walter.
- Schischmanow, Meli. Eine Haus-  
frau des Geistes. 14.5.49.  
R:Schwanda, M:Walter.
- Schmidt, Wilhelm. Diana. 2.12.47.  
R:Mahr, M:Spannagl.
- Schmidtbonn, W. Ein Mann erklärt  
einer Fliege den Krieg. (Hör-  
spiel um Albert Schweitzer)  
11.1.50. R:Engel, M:Walter.
- Schnabel, Ernst. Der Vogel, der  
sprechen kann. 19.11.54.  
R:Ambros, M:Schleiffelder.
- Schneider-Hanusch, Julie. Ein  
Spiel von der Ehre der Arbeit.  
1.5.47.R:Ambros, M:Walter.
- Schneider, Maria. Altwiener Guck-  
kasten (Szenen) 7.7.54.
- Schneider, Reinhold. Belsazar.  
15.4.54. R:Riemerschmid,  
M:Walter.
- Schnitzler, Arthur. Die Frage an  
das Schicksal. 27.5.45.(Szenen.

- Kontess Mizzi. 3.7.45. R:Duniecki.  
Abschiedssoupe. 5.1.46, 15.6.47.  
R:Herbert.  
Die große Szene. 20.3.46.  
R:Nüchtern, M:Walter.  
Die Gefährtin. 12.5.46. R:Ambros,  
M:Walter.  
Paracelsus. 21.7.46. R:Schulbaur,  
M:Weninger.  
Die letzten Masken. 20.10.46.  
R:Ambros, M:Walter.  
Weihnachtseinkäufe. 21.12.46.  
R:Herbert,  
Literatur. 23.2.47. R:Ambros,  
M:Walter; 15.2.53-R:Thimig, M:Walter,  
2.1. u. 15.12.55.  
Die Frage an das Schicksal.  
20.7.47. R:Schulbaur, M:Walter.  
Das weite Land. 3.10.47. R:Nüchtern,  
M:Spannagl, auch 10.9.48.  
21.1.56-R:Filip, M:Dr. Martaritzer.  
Liebele. 23.9.49, 21.10.56.  
R:Schulbaur, M:Wawra.  
Der einsame Weg. 19.10.51.  
R:Unger, M:Walter.  
Schöbl, Ilse. Schlagobers. 7.7.51.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Schönherr, Karl. Die Bildschnitzer.  
17.3.46. R:Schwanda; 13.9.49-R:Mahr  
Der Weibsteufel. 21.8.45. R:Löwe,  
M:Walter; 21.11.47-R:Schulbaur, M:  
Schmid.  
Die Kindertragödie. 20.4.48.  
R:Mahr, M:Weninger; 11.3.53-R:  
Riemerschmid, M:Walter.  
Frau Suitner. 27.9.50. (2. Akt)  
R:Herbert, M:Walter, 9.3.51, 26.2.52.  
Schönthan, Friedrich. Klein-Dorrit.  
26.3.47. R:Wawra, M:Spannagl.  
Schreiber, Dr. Hermann. Wenn das Korn  
nicht stirbt. 21.3.51. R:Ambros,  
M:Schleiffelder.  
Schreyvogel, Friedrich. Die kluge  
Wienerin. 22.6.51, 8.12.57. R:  
Nüchtern, M:Spannagl.  
Der weiße Mantel. 23.1.53.  
R:Ambros, M:Schleiffelder.  
Die Nacht liegt hinter uns.  
31.12.55. R:Ambros, M:Harald Hedding.  
Der Liebhaber. 1.3.57, 28.8.58.  
R:Ambros, M:Schleiffelder.  
Der Gott im Kreml. 6.6.58. B:Herbert  
Berger, R:Brunar, M:Walter.  
Schubert, Hans. Stadtpark. 23.4. u.  
3.6. u. 27.5.54. R:Filip, M:Wünsch.  
Vorstadtkomödie. 25.2. u. 26.4.55.  
R:Filip, M:Walter.  
Tingeltangel. 29.7.55. B:Binder-Gott-  
wald, R:Filip, M:Walter.  
Die Prinzessin von Conde. 14.1.56,  
29.5.57. R:Standl, M:Pawlicki.  
Warum nicht heiraten meine Herrn.  
2.8.57, 6.8.58. R:Ambros.  
Schuebel, Theodor. Der Kürassier  
Sebastian und sein Sohn. 29.10.58.  
R:Hartner, M:Pawlicki.  
Schuppler, Bruno. Junger Herr von  
40 Jahren. 26.3. u. 3.5.54. R:Filip,  
M:Wünsch.  
Schurek-Sassmann. Straßenmusik.  
31.3. u. 28.7.50. R:Ambros, M:Span-  
nagl.  
Schwab, Edith. Der Dichter. 17.12.  
52, 10.2.46. R:Schwanda, M:Walter.  
Schwanda, Erich (u.a.) 8 vernünf-  
tige Tage. 21.10.50. R:Schwanda.  
Die Bananenschale. 18.11.50.,  
4.8.51. R:Schwanda, M:Walter.  
Sylvester in Wien. 30.12.50.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Rudolf Stürzer, 13.1.51.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Schwarz, Helmuth. Arbeiterpriester  
8.10.54, 21.3.55. R:Schwarz,  
M:Walter.  
Die Entführung aus dem Auge Got-  
tes. 17.12.50. R:Schwanda, M:Walte  
Das Duell zu Wingleburg. 3.3.51  
(nach Dickens). R:Schwanda.  
Die Botschaft. 17.11.51. R:Schwanda  
Die Polin. 6.12.52. R:Schwanda,  
M:Walter.  
Ein treuer Diener (Spiel um  
Grillparzer). 21.2.53. R:Schwanda,  
M:Walter.  
Schweighart, Hans. Lauter Lügen.  
2.12.49. R:Schulbaur, M:Schmid.  
Ich brauche Dich. 14.12.51.  
R:Schulbaur, M:Spannagl.  
Schwerla, Carl B. Mister D. ver-  
läßt die Erde. 25.9.53.  
R:Schwanda, M:Walter.  
Scribe, Eugène. Ein Glas Wasser.  
21.9.51, 1.8.58. R:Unger, M:Walter.  
Sebastian, Michael. Der Stern  
ohne Namen. 23.9.56. R:Fürdauer,  
M:Schleiffelder.  
Seeborg, P. Und so was lebt.  
14.7.57, 21.1.58. R:Zbonek,  
M:de Groof.  
Seelig, Fritz. Der Geist des Ba-  
rocks. 27.9.46. R:Ambros, M:Walter.  
Die Heimkehrer. 6.10.46. R:Mahr  
Sellnick, Kurt. Hilde und das  
Auto. 4.8.50. R:Herbert.  
Shakespeare, W. Der Sturm. 24.10.

- 45 u.4.12.58. R: Brunar, M: Walter. Soyfer, Jura. Vineta. 6.4.48, 1.6.48.  
 Was Ihr wollt! 15.5.46, B: Nüchtern R: Nüchtern, M: Schmid.  
 R: Ambros, M: Walter; 12.1.52-R: Schul- Astoria. 16.1.52. R: Zbonek, M:  
 baur, M: Spannagl. Wünsch.  
 Mass für Mass. 23.1.48, 16.1.53. Spee, Friedrich von. Trauergespräch  
 R: Riemerschmid, M: Walter. Christi am Kreuze. 19.4.46, 23.3.  
 Du flammenhufiges Gespann (4 51. R: Nüchtern.  
 Szenen) 26.4.50. R: Dr. Kurt Jagers- Stahl, Hermann. Die brüderlichen  
 berger, Ambros, M: Schleiffelder. Träume. 24.5.57, 10.4.58.  
 Viel Lärm um nichts! 13.3.53. R: Schönwiese, M: de Groof.  
 R: Thimig, M: Schleiffelder. Nausikaa und Odysseus. 7.11.58.  
 Wie es euch gefällt. 22.10.48, R: Schönwiese, M: Schleiffelder.  
 8.4.59. R: Engel, M: Schmid. (In Fort- Stebler, Jakob. Die ansteckende  
 setzungen: 26.11.54-10.2.55 drei Gesundheit. 9.2.47. R: Schwanda,  
 Folgen) Romeo und Julia. 15.3.53. M: Walter.  
 R: Unger, M: Walter. Stefan, Alfred (u.a.) Ein kleines  
 Hamlet. 29.1.54. Ü: Richard Flatter, Zimmer möbliert. 3.10.46.  
 R: Zbonek, Neuberg (im Rahmen der R: Wieland, M: Walter.  
 Sendereihe "Theater der Welt-Die Eine stürmische Nacht. 16.3.47.  
 Jugend wählt aus"). R: Schulbaur, M: Schmid.  
 Heinrich IV. 10.12.55, 23.1.57. Steinbrecher, Alexander. Die Gi-  
 R: Unger, M: Schleiffelder. gerln von Wien. 27.12.53, 10.1.54.  
 Shaw, Bernard. Messaliance. 31.7. R: Filip, M: Hagen.  
 46. R: Ambros, M: Walter. Stepanek, Lilly. Der Garten am  
 Cäsar und Kleopatra (Szenen). Meer. 10.4.45. R: Löwe.  
 15.8.45. R: Löwe, M: Walter. Sternheim, Carl. Die Marquise von  
 Es hat nicht sollen sein. 23.3.47. Arcis. 28.10.47, 30.7.48, 19.5.50.  
 R: Ambros, M: Walter. R: Nüchtern, M: Schmid.  
 Der Arzt am Scheideweg. 21.1.49. Stoessel, Otto. Basen der Grob -  
 R: Schulbaur, M: Schmid. schmied. 4.5. u. 10.7.55. R: Suchy,  
 Sills-Fuchs, Margarete. Die Glück- M: Swiatko.  
 lichen. R: Zbonek, M: Walter. Stoiber, Rudolf M. Zwischen sechs  
 Sil-Vara. Eine Frau von 40 Jahren. und sieben. 19.11.52. R: Zbonek,  
 31.5.46. R: Mahr, M: Walter; 30.11.51- M: Wünsch.  
 R: Nüchtern, M: Spannagl. Stollberg, Vera. Karriere. 12.4.50.  
 Sloboda, Carl. Die Wette. 27.3.46, R: Herbert, M: Walter.  
 7.2.47. R: Schwanda, M: Walter. Streicher, Franz. Ihre Hoheit die  
 Die Fahrt ins Leben. 8.8.45. Bisgurn. 26.10.52. R: Schwanda,  
 R: Löwe. M: Karl Meise.  
 Ein Wintergewitter. 9.3.47, 30.12.47, Strindberg, August. Wetterleuchten.  
 26.11.48. R: Herbert. 28.11.45. R: Löwe, M: Walter.  
 Am Teetisch. 9.7.47. R: Schwanda. Das Band. 9.2.47. R: Ambros, M: Walter  
 Solowjew, Leonid. Der lustige Sünder Ostern. 2.4.47. R: Schulbaur,  
 R: Ambros, M: Walter. M: Schmid.  
 Solt; und Bekeffi. Es gibt keine Der Stärkere. 11.5.47. R: Ambros,  
 Zufälle. 20.11.46. (siehe Bekeffi). M: Walter.  
 Sophokles. Antigone. 30.12.53, 14.4. Mit dem Feuer spielen. 15.2.50.  
 55. R: Ambros, M: Schleiffelder. R: Engel, M: Walter.  
 König Oedipus. 25.4.56, 5.1.55. Schwanenweise. 16.5.52. R: Unger,  
 R: Schönwiese, M: Angerer. M: Walter.  
 Oedipus auf Kolonos. Ü: Rud. Bayr, Paria. 13.5.53. R: Riemerschmid.  
 R: Schönwiese, M: Angerer. Karl XII. 10.10.55. R: Unger,  
 Philoktet. 10.11.57. B: Heiseler, M: Schleiffelder.  
 R: Ambros. Nach Damaskus. 14.5.58.  
 Sourdjou, Max Gilbert. Dreizehn R: Krendlesberger.  
 bei Tisch (L. Callero). 27.8.55, Suchy, Viktor. Mensch an der  
 11.6.58. R: Ambros. Grenze. 15.2.54. R: Ambros,

- M:Schleiffelder.  
 Szekely, Stefan. Der Wolkenkratzer. 19.11.46. R:Bauer.  
 Szenes, Bela. Endstation. 28.11.52. R:Filip, M:Hagen.  
 Thiebant, Marcel. Doris. 16.6.50. R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Thiess, Frank. Die Ehe und andere Unglücksfälle. 14.3.58. R:Schönwiese. M:de Groof.  
 Taom, Andrea. In der stillen Seitengasse. 6.1.50. R:Herbert, M:Walter.  
 Thoma, Ludwig. Die kleinen Verwandten. 29.6.48. R:Schwanda, M:Walter.  
 Heilige Nacht. 21.12.49. R:Bauer, M:Walter.  
 Brautschau. 4.10.50. R:Schwanda, M:Walter.  
 Die Medaille. 13.6.51, 26.11.52. - Die Lokalbahn. 6.2.52. R:Schwanda, M:Walter.  
 Moral. 25.2.u.3.8.56, 30.4.58. R:Schwanda, M:Schleiffelder.  
 Thomas-Merten, Marie. Auf der Pawlatschen. 21.4.46. R:Mahr, M:Walter.  
 Tichy, Anny. Nocturno. 27.10.51. R:Schwanda. M:Walter.  
 Der Horla. 21.5.52 (nach Maupassant) 21.5.52. R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Der Protest. 23.11.52. R:Ambros, M:Spannagl.  
 Der Mann im Mond. 20.1.u.6.8.52. R:Filip, M:Hagen.  
 Es gibt immer 2 Möglichkeiten. 28.1.53. R:Filip, M:Hagen.  
 Bravo Harlekin. 6.2.53. R:Schwanda, M:Hagen.  
 Wie im Paradies. 6.4.53. R:Filip, M:Hagen.  
 Timmermans, Felix. Das Spiel von den heiligen drei Königen. 6.1.56. R:Standl, M:Pawlicki.  
 Titz, Walter. Das große Opfer. 19.2.47. R:Nüchtern, M:Schmid.  
 Tolstoi, L. Der lebende Leichnam. (H Örepiel von Fred M. Malte) R:Ambros, M:Walter.  
 Torberg, Friedrich. Hier bin ich, mein Vater. 17.9.58. R:Schönwiese, M:Schleiffelder.  
 Toussell, Peter. Bühner. 13.6.48. R:Nüchtern, M:Spannagl.  
 Treiblinger, W.M. Emilie. 30.12.54. R:Schwanda, M:Walter.  
 Tschchow, Anton. Die Frage an das Schicksal. Das Lied ist aus. 5.6.45. -  
 Tschon, Karl Richard. Die Rettung. 19.8.u.10.9.53. R:Riemerschmid, M:Walter.  
 Ullrich, Eduard. (u.a.) Der Gipfel der Vergeßlichkeit. 9.9.46. -  
 Unger, Ludwig. Goldener Nebel über den Maschinen (lyrische szenische Montage) 26.4.49. - Das Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen (Bearbeitung) 8.12.51. R:Unger, M:Walter.  
 Urban, Emma. Das unantastbare Erbe. 1.10.48. R:Nüchtern, M:Schmid.  
 Urban, Walter. Der Stehplatz. 26.9.51. R:Zbonek, M:Wünsch.  
 Valentin, Carl. Feuerwerk in der Rosenau. 27.8.52. -  
 Valmy, Alfred Marcel. Die andere Germaine. 15.7.49. R:Herbert, M:Walter.  
 Vane, Sutton. Überfahrt. 2.11.48, 15.2.52. R:Nüchtern, M:Schmid.  
 Vaszary, Gabor. Ich mach Dich glücklich. 17.2., 13.8.48. R:Herbert, M:Spannagl.  
 Vaszary, Johann. Die Wohnung nebenan. 10.4.53. R:Ambros.  
 Vega, Lope de. Die Witwe von Valencia. 14.11.51. R:Zbonek, M:Wünsch.  
 Veiller, Bayard. Der Prozeß Mary Dugan. 27.6.56, 28.3.58. R:Hartner.  
 Veith, B. Mitleid mit Anouk. 26.5.54. R:Neuberg.  
 Verneuil, L. Reise nach Venedig. 14.4.50. R:Ambros, M:Walter.  
 Es bleibt in der Familie. 18.1.57, 16.1.58. R:Zbonek, M:de Groof.  
 Vialar, Paul. Am Abend (Einakter) Ü, R:Ambros.  
 Viertel, Berthold. Die sechs Männer von Dorset. (Nach Miles Milleson u. H. Brooks) 1.5.53. B:Habeck, R:Ambros, M:Schleiffelder.  
 Villedrac, Charles. Das Paketboot Tenacity. 15.6.48. R:Ambros, M:Spannagl.  
 Vire, Pierre. Ob uns die Wüste behält. 4.10.49. R:Ambros, M:Spannagl.  
 Voltaire, -Goethe. Mahomed. 12.9.55. R:Riemerschmid, M:Walter  
 Vrösmarty, Michael. Czongor und Tunde. 10.12.52. R:Zbonek, M:Wünsch  
 Vulpius, Paul. Horuck. 9.11.51.

- R:Filip, M:Meise.  
 Walter, Robert. Die große Hebammen-  
 kunst. 3.3.56, 27.9.57.  
 R:Fuchs, M:Pawlicki.  
 Wassermann, Jakob. Gentz und Fanny  
 Elssler. 4.11.47, 25.11.47, 30.11.  
 49. R:Herbert, M:Walter.  
 Wedekind, Frank. Der Kammersänger.  
 15.3.50, R:Ambros, M:Spannagl;  
 16.7.u.3.8.54--R:Unger.  
 Der Marquise von Keith. 5.3.58.  
 R:Brunar, M:Walter.  
 Weigel, Hans. Wiegenlied. 17.2.46.  
 R:Ambros, M:Knaflitsch.  
 Maria oder Der Traum ein Film.  
 22.9.46. R:Ambros, M:Knaflitsch.  
 Zwischen Parnass und Brettl. 26.7.49.  
 Die heilige Susanne. 28.9.51. -  
 Weiler, Margit. Christine. 8.7.u.  
 11.9.53. R:Filip, M:Wünsch.  
 Weisenborn, Günther. Die Neuberin.  
 25.5.51, 11.8.52, 3.6.53. R:Nüchtern,  
 M:Spannagl.  
 Zwei Engel steigen aus. 15.11.55,  
 6.6.56. R:Riemerschmid, M:Walter.  
 Drei ehrenwerte Herren. 6.6.56.  
 B:Hartner, R:Otto Schenk,  
 M:Schleiffelder.  
 Weiser, Peter. Unsere Radiofamilie.  
 (Ständige Sendereihe seit 3.9.55)  
 R:Davy.  
 Weith, Karl. Der Gang nach Emmaus.  
 3.4.47. R:Nüchtern, M:Schmid.  
 Werfel, Franz. In einer Nacht.  
 31.10.47. R:Nüchtern, M:Spannagl.  
 Werthner, Eduard. Eine Tür muß ent-  
 weder offen oder geschlossen sein.  
 4.9.45. R:Löwe.  
 Wey, Rudolf. Denkmäler sprechen  
 dich an. 10.6.46. R:Herbert,  
 M:Knaflitsch.  
 Österreichische Schicksalsstige.  
 11.3.46, 10.3.48. R:Schwanda,  
 M:Weninger.  
 Wiener Ringelspiel. 1946.  
 3.12.46. R:Herbert, M:Charlie  
 Gaudriot.  
 Der Zopf. 1.9.47 R:Herbert,  
 M:Spannagl; 17.1.48--R:Schwanda,  
 M:Spannagl..  
 Pratermärchen. 24.8.47. R:Wieland,  
 M:Knaflitsch.  
 Schicksalswende. 22.6.46.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 1948, Sturmlied eines Schicksals-  
 jahres. 12.3.48. R:Nüchtern,  
 M:Schmid.  
 White, Leonard. Die ideale Ehe.  
 11.10.49. U:Alice Blas-Banyasz,  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 Wichart, Josef. Anruf um Mitter-  
 nacht. 9.3.47. R:Wieland.  
 Wickert, Erwin. Das Buch und der  
 Pfiff. 11.11.53. R:Fuchs, M:Habel.  
 Wieser, Dietmar Lutz. Mein Freund  
 der Dieb. 15.9.51. R:Schwanda,  
 M:Walter.  
 Ich heirate Ihre Frau. 4.8.51.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 Wied, Martina. Das fremde Haus.  
 14.5.54. R:Thimig, M:Schleiffelder  
 Wilde, Oscar. Bunbury. 2.7.47.  
 R:Wieland.  
 Eine florentinische Tragödie.  
 23.11.48. R:Schulbaur, M:Schmid.  
 Das Gespenst von Canterville.  
 R:Wieland, M:Walter. Salo  
 Salome. 28.6.50. R:Engel, M:Walter.  
 Ein idealer Gatte. 1.12.50.  
 R:Schulbaur, M:Spannagl.  
 Wilder, Thornton. Schlafwagen-  
 Pegasus. 2.7.54. R:Ambros,  
 M:Schleiffelder.  
 Die Heiratsvermittlerin. 13.12.55.  
 B:Stein, R:Zbonek, M:de Groof.  
 Unsere kleine Stadt. 15.6.56.  
 R:Zbonek, M:de Groof.  
 Wildgans, Anton. Armut. 30.4.47.  
 R:Schulbaur, M:Schmid.  
 Dreikampf. 20.9.u.29.10.49.  
 R:Ambros, M:Spannagl.  
 Das Dorf am Vollant (Kirbisch).  
 22.11.50. R:Unger, M:Walter.  
 In Ewigkeit Amen. 14.2.51, 30.1.52,  
 11.4.56. R:Nüchtern.  
 Dies irae. 20.4.51, 2.5.52.  
 R:Nüchtern, M:Spannagl.  
 Wilfert, Paul. Menschen im Nebel.  
 28.10.51. R:Filip, M:Schleiffelder  
 Cup finale. 12.11.52. R:Zbonek,  
 M:Wünsch.  
 Es geht um Theresa. 21.3.53.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 Menschen im Dunkel. 29.11.53,  
 13.1.54, 26.10.58. R:Filip,  
 M:Wünsch.  
 Fünf Jahre später. 17.11.54.  
 R:Schwanda, M:Walter.  
 Wilhelm, Julius. Das kleine Lied  
 von dazumal. 25.12.48 (siehe  
 Franck S.)  
 Brüderlein fein. 11.u.18.2.53,  
 15.11.58 (j.Fall).  
 R:Filip, M:Hagen.  
 Williams, Tennessee. Porträt  
 einer Jungfrau. (Die schatten-

- Lose Straße) 30.9.53, 13.3.55.  
R: Ambros, M: Schleiffelder.
- Withalm, Lorenz. Im Nebel der Angst.  
10.1.54.  
Projekt Todesangst. 27.6.54.  
R: Zbonek, M: Schleiffelder.  
Flucht in den Frühling. 4.4. u.  
16.5.54. R: Zbonek, M: Schleiffelder.  
Kriminalinspektor Salomon. 4.4.-  
29.8.54.
- Wirth, Elisabeth. Das Dreikönigs-  
spiel. 5.1.47. R: Nüchtern, M: Krieg.  
Wittig, Max. Liebespiel im  
Sommer. 17.8.47. R: Bauer.
- Wittlinger, Karl. Kennen Sie die  
Milchstraße. 22.11.57, 19.3.58.  
(Gemeinschaftsproduktion mit dem  
Studio Basel).
- Wögerbauer, Vida. Die zwei Diebe.  
15.7.46, R: Mahr.  
Seitenwege. 21.11.46. R: Mahr.
- Wolf, Edmund. Das Blaue vom Himmel.  
22.2. u. 27.3.55. R: Zbonek,  
M: de Groof.
- Wool, Edward. Sensationsprozeß.  
12.12.52. R: Ambros.
- Wrany-Raben, Eugen. Die Kreuzwort-  
rätselbäuerin. 14.10.58.  
R: Schwanda, M: Walter.  
Das Haupttrefferdorf. 23.1. u.  
22.3.49. R: Schwanda, M: Walter.
- Wurm, Ernst. Shakespeare Legende.  
10.6.53, 12.5.54. R: Unger, M: Walter.  
Zwischen Genf und Paris. 24.2.55,  
23.3.56. R: Unger, M: Walter.  
Die Heimkehr nach Hellas. 4.9.57.  
B: Stein, R: Schwanda, M: Walter.
- Wyndheim, Victor. Die Insel Moro  
Maho. 16.3.58. R: Ambros,  
M: Schleiffelder.
- Zant, Ludwig. Alte Weana Tanz.  
7.6.52. R: Schwanda.  
Bravo, Stuver. 15.3.52. R: Schwanda,  
M: Walter.
- Zbonek, Edwin (u.a.) Probleme-  
Extrems. 21.2. u. 9.5.51. R: Zbonek,  
M: Schleiffelder.  
Mehr Höflichkeit und sonst noch  
was ... 4.4.51. R: Zbonek, M: Wunsch.  
Traum-Akkord. 19.12.51.  
R: Zbonek, M: Wunsch.  
Ein Mensch kam ins Studio. 28.5.  
52. R: Zbonek, M: Wunsch.  
Rivalinnen. 8.11.53, 1.1.54.  
R: Zbonek, M: Schleiffelder.  
Kriminalinspektor Salomon (Sende-  
reihe) 29.8.54-22.9.54. R: Zbonek,  
M: Walter.
- Projekt Todesangst. 20.7.54.  
(siehe Withalm).  
Zwischen den hohen Häusern. 30.7.  
52. R: Zbonek, M: Wunsch.  
Der Strand von Falesa. 25.10.53.  
R: Zbonek, M: Schleiffelder.
- Zeinezke, Eduard. Die Jugendsünde.  
26.1. u. 24.2.46. R: Schwanda, M: Walter.
- Ziak, Karl. Der Kampf ums Matter-  
horn. 2.3.47, 8.6.48.  
R: Schwanda, M: Walter.
- Zobeltitz, Hans Caspar. Liebe  
kleine Susi. 3.11.50. R: Herbert.  
Verfasser unbekannt. 9.3.56.  
R: Schwanda, M: Walter.
- Zoch, Georg. Ein Mann für meine  
Frau. 8.10.48. R: Herbert,  
M: Walter.
- Zola, Emile. Therese Raquin.  
19.9.52. R: Schulbaur, M: Walter.
- Zuckmayer, Carl. Szenen aus:  
Gesang im Feuerofen. R: Zbonek,  
M: Schleiffelder.  
Barbara Blomberg. R: Ambros.  
Des Teufels General. R: Neuberg,  
M: Schleiffelder.  
Schinderhannes. R: Ambros. 7.5.54.  
Ulla Winblad. 30.12.56.  
R: Schwanda, M: Walter.
- Zur Mühlen, Hermynia. Die Brücke.  
26.4.49. R: Engel, M: Walter.  
Abrechnung. 29.12.51.  
R: Schwanda, M: Walter.
- Zusanek, Harald. Kein Wasser für  
Michele. 5.12.52. R: Thimig,  
M: Schleiffelder; 23.10.58. -  
Die 40 Minuten der Henriette  
Dupont. 23.3. u. 2.4.55. R: Nüchtern,  
Regieassistent: Unger, M: Walter.
- Zweig, Stefan. Der verwandelte  
Komödiant. 20.3.46. R: Nüchtern,  
M: Walter.  
Das Lamm des Armen. 16.11.51,  
18.11.56. R: Ambros,  
M: Schleiffelder.

#### 4. Literatur

- Archiv für Funkrecht, 1934 ff. Hrsg.: Reichsrundfunkkammer, Rechtsabteilung.
- Bergtold, Dr.Ing. Fritz: Moderne Schallplattentechnik. 2. Auflage, München 1959..
- Bilanz eines Jahrzehnts. Hrsg.: Österreichischer Rundfunk - Technische Abteilung. Dezember 1957.
- Bredow, Hans: Aus meinem Archiv. Heidelberg 1950.
- Brier, Daniel. Dramaturgie und Regie des Rundfunks unter Berücksichtigung der Bühne und des Films. Diss. Wien 1952.
- Capek, Dr.Ing.Josef: Grundlagen der Studioteknik (Archiv der Abteilung für Rundfunkforschung).
- Crews, Albert: Radio Production Directing. New York 1944.
- Czeija, Oskar: Probleme des Österreichischen Rundfunks. 1933. (Sonderdruck).
- Deutsches Bühnenjahrbuch 1940.
- Deutsches Rundfunkschrifttum. Hrsg.: Reichsrundfunkgesellschaft. 1930-1931, 2 Bände.
- Eckert, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin 1936.  
Hörspiel und Schallfilm. Von Werden, Wesen und Zukunft des Hörspiels. Berlin 1939. (Reihe "Wort und Ton", Band 3).  
Der Rundfunk als Führungsmittel. Heidelberg 1941.
- Eisner, Dr. Lotte und FRIEDRICH, Heinz: Film, Rundfunk, Fernsehen. Frankfurt/Main 1958.
- Fassbind, Franz: Dramaturgie des Hörspiels. Zürich 1943.
- Fials, Walter: Das dynamische Mikrophon und seine Einschwingvorgänge. Vergleich mit dem Kondensatormikrophon. Diss. Wien 1954.
- Fischer, E.Kurt. Dramaturgie des Rundfunks. Heidelberg 1942.  
Der Rundfunk. Wesen und Wirkung. Stuttgart 1949.
- Hagemann, Walter: Publizistik im dritten Reich. Hamburg 1948.  
Fernhören und Fernsehen. Heidelberg 1954.
- Hofer, Walter: Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945. Frankfurt 1957.
- Junghans, Ing. Wolfgang: Magnetbandspielerpraxis. München 1956.
- Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin 1932.
- Krones, Dr.F.: Die magnetische Schallaufzeichnung in Theorie

- und Praxis. 2. Auflage, Wien 1952.
- Kutscher, Arthur: Grundriß der Theaterwissenschaft. München 1949, 2. Auflage.
- Litt, Prof. Theodor: Die Stellung der Geisteswissenschaften im nationalsozialistischen Staat. Leipzig 1933.
- Lunzer-Ergert: Repertorium der gesamten Zeitungswissenschaft.
- Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. Auflage. Stuttgart 1955.
- Mikrophon. Magazin für den Radiohörer. Hrg.: RAVAG 1934.
- Müller, Gottfried: Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films. Würzburg 1954, 6. Auflage.
- Nordwestdeutscher Rundfunk - Hörerforschung: Das Hörspiel und seine Hörer. Eine Studie über Einstellung und Verhalten der Rundfunkhörer zum Hörspiel. 1955.
- Pfeiffer, Arthur: Rundfunkdrama und Hörspiel. Berlin 1942.
- Pongs, Hermann: Das Hörspiel. Stuttgart -
- Radio Wien (Radio Österreich) Programmzeitschrift des Österreichischen Rundfunks.
- Rohracher, Hubert: Einführung in die Psychologie. 6. Auflage, Wien 1958.
- Rössel-Majdan, DDr. Karl: Der Rundfunk. Vorgeschichte und Wesen. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung. Wien 1953.
- Rundfunk und Fernsehen. Schriftenreihe; Hrg.: Hans Bredow-Institut an der Universität Hamburg.
- Rundfunkwoche. Programmzeitschrift für den Sendegau Wien. 1938-1941.
- Saio, F.C.: Elektroakustik. Wien 1952.
- Schreiber, Hans Joachim: Die geschichtliche Entwicklung des Rundfunks in Bayern. 1922-1949. Diss. München 1949.
- Siemens-Austria: Technische Berichte, Heft 3, 1953. Hrg.: Siemens & Halske GmbH., Wien.
- Südwestfunk - Pressedienst. Hrg.: Abteilung Presse und Information des Südwestfunks, Baden-Baden.
- Tätigkeitsberichte der Österreichischen Radioverkehrs-AG. 1924-1936.
- Thieberger, Richard: Das deutsche Hörspiel. Diss. Wien 1935.
- Vaessen, Kurt: Daten aus der Entwicklung des Rundfunks mit Vergleichszahlen aus der Geschichte des Films, der Presse und des Verkehrswesens. München 1938.
- Wanderscheck, Dr. Hermann: Deutsche Dramatik der Gegenwart. Berlin -
- Weinbrenner, Hans-Joachim: Handbuch des Deutschen Rundfunks. Heidelberg 1939.



### Über den Verfasser.

Ewald G. Binder, geboren am 22. Juni 1933 in Wien als Sohn von Ernst Binder, Firmengesellschafter, Vorsteher des Landesgremiums für den Garnhandel mit textilen Rohstoffen und Halbfabrikaten, Ausschussmitglied des Bundesgremiums für Textilien und Bekleidung, Vorstand des Garnverbandes, Schiedsrichter an der Warenbörse, und seiner Frau Elsa, besuchte das humanistische Gymnasium in Wien und legte 1952 die Reifeprüfung ab. Anschliessend war er im Wirtschaftsleben tätig und besuchte daneben einige Semester die Hochschule für Welthandel.

1955 konnte er seinen schon seit langem geplanten Vorsatz verwirklichen und mit dem Studium der Theaterwissenschaft und der Germanistik beginnen. Auf Grund seiner Leistungen wurde er bereits nach dem IV. Semester in das Dissertantenseminar des theaterwissenschaftlichen Institutes berufen. Da der Rundfunk in allen Erscheinungsformen stets sein besonderes Interesse erweckt hatte, wählte er als Dissertationsthema die "Programmgestaltung und Regie des Hörspiels bei Radio Wien von den Anfängen bis zur Gegenwart."

Ewald G. Binder hat in 8 Semestern seine Studien den bestehenden Anordnungen gemäss vollendet, was durch das Absolutorium bestätigt wird. Derzeit ist er als freier Mitarbeiter der Produktionsgruppe Hörspiel bei Radio Wien tätig.