

Niederdeutsches Wort

BEITRÄGE ZUR NIEDERDEUTSCHEN PHILOLOGIE

begründet von
WILLIAM FOERSTE †

herausgegeben von
JAN GOOSSENS

Band 17 ·
1977



ASCENDORFF · MÜNSTER

Das NIEDERDEUTSCHE WORT wird veröffentlicht von der Kommission für Mundart- und Namenforschung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe unter Mitarbeit der Niederdeutschen Abteilung des Germanistischen Instituts der Universität Münster.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in einem Band.

Herausgeber: Prof. Dr. JAN GOOSSENS
Redaktionelle Arbeiten: Dr. GUNTER MÜLLER
Magdalenenstr. 5, 4400 Münster

Copyright © 1978 by Kommission für Mundart- und Namenforschung
Westfalens, Magdalenenstraße 5, 4400 Münster

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks, der fotomechanischen oder tontechnischen Wiedergabe und der Übersetzung. Ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist es auch nicht gestattet, aus diesem urheberrechtlich geschützten Werk einzelne Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder mittels aller Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien zu verbreiten und zu vervielfältigen. Ausgenommen sind die in den §§ 53 und 54 URG genannten Sonderfälle.

Printed in Germany

Aschendorffsche Buchdruckerei, Münster Westfalen, 1978

Inhalt des 17. Bandes (1977)

A U F S Ä T Z E

Hartmut BECKERS	Mittelniederdeutsche Literatur - Versuch einer Bestandsaufnahme	1
Michael TÖTEBERG	Das niederdeutsche Hörspiel 1945 - 1975	59
Felix WORTMANN †	Überlegungen zum Entwurf einer Karte der westfälischen Mund- arten	85
Helmut SCHÜWER	<i>Knochen, Knoten, Knopf, Knubbe</i> und verwandte Bildungen. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie zur indogermanischen Wurzel *gen-. . .	115
Gunter MÜLLER	Akzentgeographie der toponymischen Komposita X- <i>hausen</i> im Nieder- deutschen Für H. Kaufmann	124

L I T E R A T U R C H R O N I K

Hartmut BECKERS	Forschungen zur mittelniederdeutschen Literatur 1965 - 1975	151
-----------------	--	-----

Michael T ö t e b e r g , Hamburg

DAS NIEDERDEUTSCHE HÖRSPIEL 1945 - 1975

1. Während in allen anderen Gattungen im wesentlichen Traditionen der niederdeutschen Literatur ungebrochen fortgesetzt wurden, bedeutet das Jahr 1945 für das niederdeutsche Hörspiel einen wirklichen Neuanfang. Der Anstoß kam von außen: Von den Sendeanstalten wurden Forderungen an die Autoren herangetragen. Vielfach ist der Wunsch der Rundfunkredakteure belegt, im niederdeutschen Hörspiel aktuelle Zeitprobleme zu behandeln. Das offensichtliche Fehlen geeigneter Autoren führte die Sender dazu, auf Autorentagungen systematisch neue Autoren auszubilden. Zwei institutionelle Bedingungen wirkten sich positiv für das niederdeutsche Hörspiel aus: Der Rundfunk als öffentlich-rechtliche Anstalt ist zum einen des ökonomischen Zwanges enthoben, die an niederdeutsche Literatur gerichteten Bedürfnisse an platter Komik und nostalgischer Reaktion zu befriedigen; zweitens muß der Rundfunk - anders als privatwirtschaftliche Verlage - ständig die gesellschaftliche Relevanz seiner Sendungen beweisen. Diese besonderen Bedingungen haben dazu beigetragen, "daß die kritische niederdeutsche Literatur zum größten Teil Hörspielliteratur ist"¹.

Auch mit Bezug auf das Hörspiel wurden Erwartungen formuliert, die als Ausdruck der fortbestehenden Ideologie der niederdeutschen Bewegung zu werten sind. Auf der Bevensen-Tagung 1961 trug H. Heitmann folgende Thesen vor: Das niederdeutsche Hörspiel "grenzt sich dichterisch vom hochdeutschen Hörspiel 1. sprachlich und 2. in der Problem-

1 J. SCHÜTT, *Zeitkritik in der niederdeutschen Literatur der Gegenwart. Studien zum Werk Hinrich Kruses* (Sprache und Schrifttum, N. F. der Forschungen, Reihe B, IX) Neumünster 1974, S.169. - Wegen der anders gearteten gesellschaftlichen und kulturpolitischen Voraussetzungen kann das niederdeutsche Hörspiel der DDR hier nicht behandelt werden.

stellung ab. 1. Es treibt bewußte Sprachpflege, die der Erhaltung und der Entwicklung des Niederdeutschen dient. (...) 2. Seine beiden großen Aufgabenbereiche sind a) die Festigung des Landschafts- und Stammesbewußtseins, eines echten Heimatgefühls, b) das Wort des niederdeutschen Dichters zu Geschehnissen und Handlungen der Gegenwart." Mit der Begründung, "niederdeutsches Volk geht nun einmal geistig und seelisch ein wenig auf Holzschuhen", warnte Heitmann vor einer Literarisierung: "Stilexperimente - im hochdeutschen Hörspiel notwendig - sind im niederdeutschen nur mit Vorsicht anzuraten."²

Solche Vorstellungen haben jedoch in den Rundfunkredaktionen nur geringen oder gar keinen Einfluß gehabt. W. A. Kreye, Leiter des Heimatfunks von Radio Bremen, sah in einem Vortrag 1966 als die selbstgestellte Aufgabe an, "aufzuräumen mit einem völlig verzeichneten, romantischen Bild der bäuerlichen Welt und an seine Stelle die nüchterne Wirklichkeit zu setzen." Kreyes Vorstellungen stießen zunächst bei plattdeutschen Autoren auf Widerstand: "Man dachte gar nicht daran, die Thematik zu wechseln, die sich so schön und so lustig anbot mit dem reichen Bauernsohn und der armen Häuslingstochter, mit dem vielen Viehzeug, das den Bauernhof belebt, und das doch geeignet war, so schöne Verwirrungen zwischen Nachbarsleuten zu stiften. (...) Ich brauche wohl nicht zu betonen, daß ein Rundfunkmann (...) solchen Klängen mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln entgegentreten muß."³

2 H. HEITMANN, *Niederdeutsches Hörspiel*, Quickborn 51 (1961) 113-119 (Auszug aus dem Bevensen-Vortrag: *Niederdeutsche Dichtung und Funk*).

3 W. A. KREYE, *Auch im Heimatfunk: Wahrheit statt sentimentaler Romantik*, epd/Kirche und Rundfunk, Nr.39 (12.10.1966) 1f. Unter dem Titel: *Das niederdeutsche Hörspiel* Weerwoord, Nr.3/4 (1967) 4ff; leicht verändert in: Radio Bremen, *Niederdeutsch im Heimatfunk* (Bremer Beiträge, IX), Bremen 1968, S.28ff.

Der Einfluß der verantwortlichen Redakteure und Programmgestalter - für die wir hier stellvertretend Kreye zitiert haben - kann kaum überschätzt werden. Bei den Zusammenhängen von Rundfunkorganisation, Programmpolitik und Stellenbesetzung muß eine Darstellung des niederdeutschen Gegenwartshörspiels beginnen. Beim WDR betreute zunächst W. Wahl, später W. Rosemann die seit 1949 regelmäßig ausgestrahlten westfälischen Hörspiele⁴. Leiter der Niederdeutschen Abteilung beim NWDR, später NDR, wurde H. Landrock⁵. Gegen seinen Widerstand wurde seit 1958 das plattdeutsche Hörspiel alternierend mit Radio Bremen in einer Gemeinschaftssendung ausgestrahlt; die vor allem in der Zeitschrift *Quickborn* geäußerten Befürchtungen⁶ gegen diese, als finanzielle Stütze des kleinen Bremer Senders gedachte Regelung erwiesen sich in der Folgezeit als grundlos. Im Gegenteil erlebte das Hörspiel unter diesen Bedingungen eine Blütezeit, betreut von H. H. Holm beim NDR und W. A. Kreye beim 1952 gegründeten "Heimatkund" von Radio Bremen, wo in den ersten Jahren E. Freudenberg wirkte⁷. Der NDR strahlte seine Sendungen in einer Mundart aus, die als hamburgisch-holsteinisch zu kennzeichnen wäre, Radio Bremen schrieb die Manuskripte in eine bremisch-oldenburgische Mundart um. Das Jahr 1974 bedeutet erneut einen organisatorischen Einschnitt: Niederdeutsche Hörspiele, obwohl weiterhin

4 Zur Geschichte des westfälischen Hörspiels vgl.: J. BERGENTHAL (Hg.), *Westfalen im Rundfunk. Wilhelm Wahls Hörspielsendungen*, Münster 1952; H. DENGLER, *Plattdeutsches Hörspiel in Westfalen*, *Quickborn* 52 (1962) 39ff.; S. KESSEMEIER, *Hörspiele - auch in Platt*, *Westfalenspiegel* 19 (1970) Nr.12, S.29f.; Beiträge von H. J. FRIEDRICH, C. HABERMANN und W. SCHULZE-AHLEN im Westfälischen Heimatkalendar 1970.

5 Vgl. zu Landrocks Auffassung seiner Rundfunkarbeit: A. TUMAT, *H. Landrock. Leben und Werk*, Diss. Kiel 1969.

6 Vgl. entsprechende Beiträge in *Quickborn* 47 (1956/7) 39f., 65ff. sowie noch 50 (1960) 16.

7 Vgl. zu Freudenberg's Selbstverständnis: E. FREUDENBERG, *Aufgaben des niederdeutschen Hörspiels*, *Bremer Nachrichten*, 9.7.1955; Ders., *"De dütsche Michel" 1956*, *Quickborn* 47 (1956/7) 3-9.

von beiden Sendern ausgestrahlt, werden seitdem nur noch unter der Verantwortung von Radio Bremen produziert; Leiter des Heimatfunks wird K. Hansen⁸. Trotz Zentralisierung der redaktionellen Arbeit werden beide Mundarten, bremisch-oldenburgisch und hamburgisch-holsteinisch, beibehalten.

Die organisatorische Selbständigkeit der jeweiligen niederdeutschen Redaktionen ist durchaus bemerkenswert. Die niederdeutsche Hörspielproduktion wurde nicht etwa den allgemeinen Hörspiel-Redaktionen zugeordnet. Sicher haben rein praktische Motive bei der organisatorischen Scheidung von hochdeutschen und plattdeutschen Hörspielen mitgewirkt, doch ist das keine zwangsläufige Trennung: Die vom NDR ausgestrahlten plattdeutschen Morgenandachten z.B., anfangs ebenfalls von der Niederdeutschen Abteilung verantwortet, werden heute von der Redaktion "Kirche und Gesellschaft" betreut, da theologischen Überlegungen Vorrang vor sprachpflegerischen Motiven eingeräumt wurde. Das niederdeutsche Hörspiel bekam so Möglichkeiten zu einer eigenständigen literarischen Entwicklung, zudem besitzt es - wie unveröffentlichte Hörerumfragen belegen - ein eigenes Stammpublikum. Brechts Forderung nach Schaffung eines Hörspielrepertoires kann heute (in einem bescheidenen Rahmen) auch für das niederdeutsche Hörspiel als erfüllt angesehen werden. Neben dem Gros sogenannter heiterer Hörspiele, die leicht als funkgerecht eingerichtete Volksstücke und Bühnenschwänke erkannt werden können, haben die Rundfunkredaktionen kontinuierlich das Werk niederdeutscher Klassiker gepflegt. Das niederdeutsche Hörspiel der Gegenwart habe sich jedoch, wie Kreye betont, der gleichen Thematik zu stellen wie das hochdeutsche Hörspiel⁹.

8 Vgl. K. HANSEN, Die Bedeutung des Funks für die niederdeutsche Sprache und Literatur, Quickborn 65 (1975) 85-96.

9 W. A. KREYE (wie Anm.3).

2. Da kaum angeknüpft werden konnte an die Anfänge des niederdeutschen Hörspiels vor 1933 (das teilweise präfaschistische Züge aufweist)¹⁰, überwog nach 1945 zunächst die Adaption von Theaterstücken. Solche Adaptionen wie auch Hörspielfassungen von Erzählungen und Romanen bleiben hier unbeachtet. Die Situation des für niederdeutsche Autoren stark eingeschränkten literarischen Marktes ist es vor allem, die die Schriftsteller nach Lösungen suchen läßt, mit denen Bühne und Funk zugleich bedient werden können. Doch folgt man der Prämisse, daß ein Kunstwerk die technischen Möglichkeiten des Mediums in zwingender Weise zu Elementen seines Stils zu machen habe, so kann das Kunstwerk "in dem Maße, wie es sich der Übertragung in ein anderes Medium widersetzt, (...) als charakteristisch für die betreffende Kunstgattung angesehen werden"¹¹. Als Hörspiele gesendete Werke, die ohne wesentliche Veränderungen auch auf der Bühne gegeben werden konnten, werden nicht berücksichtigt. Zudem liegen diese Texte - bis auf eine Ausnahme¹² - nicht gedruckt vor, woran deutlich wird, daß sie auch den Autoren meistens nur als Nebenarbeiten gelten. (Selbst H. Schmidt-Barrien hat die Hörspielfassung von *De frömde Fro* - für die er 1960 den Hans-Böttcher-Preis zugesprochen bekam - nicht in die Ausgabe seiner *Gesammelten Werke* aufgenommen¹³.)

Kreye nennt als erste bedeutende Hörspiel-Autoren nach dem Kriege I. Braak und H. Schmidt-Barrien. Das erste

- 10 Vgl. über H. EHRKES *Batalljon 18*: Chr. HÖRBURGER, *Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse*, (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 1), Stuttgart 1975, S.210ff.
- 11 P. MÄRKI, *Günter Eichs Hörspielkunst* (Studien zur Germanistik), Frankfurt a.M. 1974, S.13.
- 12 A. Aulkes Hörspielfassung seines Schelmenromans *Nies ist in die* von J. BERGENTHAL herausgegebene Anthologie *Westfälische Hörspiele*, Münster 1957, aufgenommen worden.
- 13 Einen aufschlußreichen Vergleich zwischen der Erzählung und dem Hörspiel bietet U. BICHEL, *De frömde Fro. Eine plattdeutsche Schicksalsnovelle von H. Schmidt-Barrien*, in: J. D. BELLMANN - W. LINDOW (Hg.), *Plattdeutsche Erzähler und plattdeutsche Erzählungen der Gegenwart*, Neumünster 1968, S.86-93.

Hörspiel H. Kruses wurde 1955 gesendet. Mit F. Arend, D. Bellmann, K. Hansen, N. Johannimloh und E.-O. Schlöpke wurde um 1960 ein bestimmter Typus des niederdeutschen Hörspiels sichtbar und wirkte lange Zeit prägend. Die beiden Anthologien *Niederdeutsches Hörspielbuch*, Bd. 1 und 2, herausgegeben von W. A. KREYE (Hamburg 1961 bzw. 1971), verdeutlichen in repräsentativer Auswahl diese ästhetische Norm des niederdeutschen Hörspiels¹⁴. Der seit 1960 zweijährig verliehene Hans-Böttcher-Preis der Stiftung F.V.S. und die seit 1966 regelmäßig, von U. Bichel redaktionell betreute Hörspiel-Kritik in der Zeitschrift *Quickborn* trugen ebenfalls zur Herausbildung dieser ästhetischen Norm bei.

Die vorherrschende Wirklichkeitsebene dieser Hörspiele ist das Auftreten innerer Stimmen, die Gewissensentscheidung, der Einbruch irrealer Momente und Traum-szenen, eine deutliche Parallele zu einer Tendenz des deutschen Hörspiels, wie sie etwa um 1950 mit G. Eichs Hörspiel *Träume* zum Durchbruch kam. Auch die Diskussion, ob das Hörspiel als Gattung dem Drama oder der Lyrik näher stände, wurde ähnlich wie im hochdeutschen Bereich geführt und entschieden. 1950 sagte P. Zylmann auf der Bevensen-Tagung noch: "Das Hörspiel ist eine neue dramatische Gattung, also muß es auch, mit den nötigen Abwandlungen, den Aufbaugesetzen des Dramas genügen."¹⁵ Die rasch vollzogene Annäherung an Form und Technik des hochdeutschen Hörspiels wird in K. Hansens Ausführungen 1961, ebenfalls in Bevensen, deutlich: Zwar dürfte "der völlige Verzicht auf eine Handlung, die 'aus Stimmen, Worten und Klängen gefügte Partitur, die weder

14 Zum Begriff der ästhetischen Norm vgl. J. MUKAROVSKÝ, *Kapitel aus der Ästhetik* (edition suhrkamp, 428), Frankfurt a.M. 1970; zur Übertragung auf die Mundartliteratur vgl. M. TÖTEBERG, *Vorüberlegungen: Ästhetische Normen in der niederdeutschen Mundartliteratur*, Quickborn 67 (1977) 13ff.

15 P. ZYLMANN, *Zum niederdeutschen Hörspiel*, Rufer und Hörer 5 (1950/51) 573.

reale Menschen noch reale Situationen vorzutauschen versucht', (...) im plattdeutschen Hörspiel nicht möglich sein", doch sei das Hörspiel "seinem Wesen nach anti-naturalistisch". Hansen forderte ausdrücklich die "Annäherung an das lyrische Hörspiel der Hochsprachen"¹⁶.

Das lyrische Hörspiel bedingt eine bestimmte Dramaturgie, die von H. Schwitzke u.a. erarbeitet wurde. Schwitzke bestimmte das Hörspiel als in erster Linie Wort-Kunstwerk und warnte vor der Anwendung von grob-realem Lärm, Musik und Geräuschen. Wo Sprache und Geräusche längere Zeit nebeneinander liefen, verliere das Wort seinen Führungsanspruch; auch durchstoße und zerstöre die materielle Wirklichkeit die für diese Hörspiele charakteristische irreal-phantastische Spielebene¹⁷. Diese dramaturgischen Regeln bekamen auch für die niederdeutsche Hörspielproduktion Gültigkeit: "Das Wort steht im Vordergrund. Geräusche werden sinnvollerweise nur ganz zurückhaltend mit Signalfunktion eingesetzt."¹⁸ "Das Geräusch wird nur dann einbezogen, wenn es eine dramaturgische Funktion zu erfüllen hat; es lenkt nicht vom Wort ab, sondern führt zu ihm hin."¹⁹

Eine literaturtheoretische Fundierung dieser Form des niederdeutschen Hörspiels wurde von U. Bichel versucht²⁰. Er geht von den verschiedenen Funktionskreisen einer Sprachform aus: Den hochdeutschen Sprachformen ordnet

-
- 16 Zitiert nach der Wiedergabe des Referats im Bericht der 14. Bevensentagung, Bevensen 1961, S.50ff. (Hansen zitiert Blöckers Vorstellung von einem idealen Hörspiel).
- 17 H. SCHWITZKE, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln Berlin 1963.
- 18 U. BICHEL, (Rezension von) *W. Staudacher, Rohrbacher*, Quickborn 65 (1975) 73.
- 19 TE. (=O. TENNE), (Rezension von) *J. Bergenthal (Hg.), Westfälische Hörspiele*, Quickborn 48 (1957/58) 73f.
- 20 U. BICHEL, *Das niederdeutsche Hörspiel*, in: *Volks- und Hochkunst in Dichtung und Musik* (Tagungsbericht eines 1966 stattgefundenen Colloquiums, o.O. u.J., S.77ff.

Bichel das öffentliche Leben zu, der Mundart den persönlichen Kontakt und das Gespräch sowie "die mündliche Überlieferung, die sich auf den engen Mundartraum, auf Alltägliches, auf persönliche Beziehungen und auf alte Erfahrungen richtet."²¹ Bichels Prämisse, daß "die im Rahmen einer Sprachform überlieferten künstlerischen Traditionen den gleichen Schwerpunkt haben müssen wie die Sprachform selbst"²², führt zu der Fragestellung, wie weit die technischen Möglichkeiten des Mediums, sogenannte funkische Mittel, dem Schwerpunkt des Niederdeutschen, dem persönlichen Kontakt, entsprechen. Als funkische Eigenarten nennt Bichel: 1. Das Hörspiel sei räumlich ungebunden. 2. Es zeige nicht das äußere Zueinander der Personen, sondern nur das innere Verhältnis. 3. Dank der Rückblende könne die zeitliche Dimension aufgehoben werden; durch Überblendung, bei der Stimmen aus verschiedenen Schallräumen nebeneinander treten, könne Vergangenheit und Gegenwart im selben Moment präsent sein. 4. Besondere Eigenart des Hörspiels sei es, irrealer Stimmen und auch Gegenstände zum Sprechen zu bringen. Aus diesen medialen Möglichkeiten folgert Bichel: "Das Hörspiel erscheint also ganz besonders dazu geeignet, ein differenziertes Bild von der Innerlichkeit des Menschen zu zeichnen."²³ Innerlichkeit erfordert eine sehr private und vertraute Sprachform, und da "Mundarten besonders intime Sprachformen darstellen"²⁴, sei der Dialekt für das Hörspiel sogar besser geeignet als die hochdeutsche Literatursprache²⁵.

21 Ebd., S.78.

22 Ebd.

23 Ebd., S.79.

24 DERS., *Das plattdeutsche Hörspiel seit 1945*, Quickborn 56 (1966) 21.

25 Bichels Colloquium-Beitrag arbeitet mit normativen, die literarische Moderne ignorierenden Setzungen, so wenn er feststellt, der Aufnahme umgangssprachlicher Wendungen in die hochdeutsche Literatur hafte immer eine lächerliche Wirkung an, und daraus folgert, kreatürliche Not könne in der Mundart überzeugender zum Ausdruck gebracht werden als in der hochsprachlichen Literatur.

Bichels Theorie, die - legitimiert durch die Ableitung von den medialen Eigenschaften - mit einem Allgemeinheitsanspruch zur Bestimmung der Gattung Hörspiel auftritt, stützt lediglich eine bestimmte ästhetische Norm. Seine Folgerung: "Die Fragen, die der Hörspieldichter stellt, richten sich an den Einzelnen, rufen zu seiner inneren Entscheidung auf"²⁶, kann Gültigkeit beanspruchen nur für einen, allerdings in den fünfziger und sechziger Jahren vorherrschenden Hörspielstil. Die Kritik dieser ästhetischen Norm, ebenfalls bezogen auf die spezifischen Medieneigenschaften, wurde von F. Knilli schon 1961 geleistet²⁷, auch wenn sie in der Hörspiel-Praxis lange Zeit nicht beachtet wurde.

Um 1968 trennt sich die Entwicklung: Das hochdeutsche Hörspiel tritt in eine Experimentierphase um ein "Neues Hörspiel" ein, das im niederdeutschen Bereich keine Entsprechung aufweist. Die mangelnde Experimentierfreudigkeit der niederdeutschen Hörspielredaktionen ist u.a. darauf zurückzuführen, daß das niederdeutsche Hörspiel seinen traditionellen Hörerstamm halten konnte, während das hochdeutsche Hörspiel nur noch niedrige Einschaltquoten und - damit verbunden - eine gewisse Exklusivität bekam. Technische Bedingungen sind ebenfalls zu nennen: Die Abwendung von einem Hörspiel, das innere und irrealer Stimmen zum Sprechen bringt, steht in engem Zusammenhang mit der Einführung der Stereophonie, womit eine der von Bichel genannten funktionalen Eigenschaften aufgehoben wird: Die Unmöglichkeit, Stimmen im Raum zu lokalisieren. Diese technische Veränderung betrifft noch nicht das niederdeutsche Hörspiel, von einigen Ausnahmen abgesehen.

Eine Leistung des niederdeutschen Hörspiels besteht darin, ein wichtiges Moment des an plattdeutsche Litera-

26 U. BICHEL (wie Anm.20) S.83.

27 F. KNILLI, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* (= Urban Bücher 58), Stuttgart 1961.

tur gerichteten Erwartungshorizontes aufgebrochen zu haben: "Das plattdeutsche Wort kann nur real verwendet werden", schrieb noch 1956 H. Landrock²⁸. Die Hörspiele Arends, Kruses, Johannimlohs, Hansens u.a. haben das Gegenteil bewiesen und damit den Erwartungshorizont erheblich erweitert.

Die aus der antinaturalistischen Hörspielform gezogenen inhaltlichen Konsequenzen sind jedoch bedenklich; zu oft gingen irrealer Stimme und irrationale Aussage eine zweifelhafte Symbiose ein. J. Arp beobachtete, alle wesentlichen niederdeutschen Hörspielautoren machten von der Rückblende Gebrauch "und rücken Erinnerung, Deutung, Einkehr, Mahnung, Buße, Schmerz - was dem Menschen auch an Daseinsprozessen auferlegt sein mag, akustisch in unser Bewußtsein und öffnen so den Bereich des Irrationalen"²⁹. Gesellschaftliche Mechanismen können von diesem Hörspieltyp nur sehr bedingt aufgezeigt werden. So wie Bichel für die Rezipientenseite betont, das Hörspiel wende sich an den Einzelnen, so stellen niederdeutsche Autoren auch thematisch den Konflikt Einzelner mit der Gesellschaft in den Mittelpunkt. Eine dämonische Außenwelt bedroht den Einzelnen in seinen inneren Werten. Das Modell der Konfliktlösung zielt ebenfalls auf Verinnerlichung: innere Umkehr des Einzelnen, nicht jedoch Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Am Beispiel von F. Arends *Ballast* und E.-O. Schlöpkes *De swarte Punkt* hat R. Bull in einem bisher nicht publizierten Vortrag "ein durch und durch privatistisches Weltbild mit einem privatistischen Modell der Konfliktbehandlung und -lösung" für die niederdeutsche Hörspielliteratur nachgewiesen³⁰.

28 H. LANDROCK, *Rundfunk und niederdeutsche Sprache*, Quickborn 46 (1955/56) 74.

29 J. ARP, *Das niederdeutsche Hörspiel*, Radio Bremen 15.12.1967; zitiert nach dem Sendemanuskript, S.7.

30 R. BULL, *Zeitkritik im niederdeutschen Hörspiel nach 1945*, Vortrag bei der Jahreshauptversammlung der Klaus-Groth-Gesellschaft 1975. - Vgl. M. TÖTEBERG, *Plädoyer für ein neues niederdeutsches Hörspiel*, Quickborn 63 (1973) 5ff.

Privatisierung und Verinnerlichung, zugleich Öffnung in den Bereich des Irrationalen charakterisieren weite Teile des niederdeutschen Hörspiels. J. Schütts sicher richtige Beobachtung, das niederdeutsche Hörspiel behandle zeitkritische Themen wie den Nationalsozialismus und seine Auswirkungen auf die Gegenwart, die Teilung Deutschlands, soziale Konflikte in der Arbeitswelt etc.³¹, wird so teilweise wieder aufgehoben: Oftmals ist das zeitkritische Problem nur äußerer Anlaß, einen Gewissenskonflikt darzustellen. Die Thematik etwa des Hörspiels *De Atomreaktor* von N. Johannimloh ist nicht eine Auseinandersetzung mit dem Bau von Kernkraftwerken, sondern der innere Konflikt eines alten Mannes, der früher vieles hingenommen hat und mitgeschwommen ist, nun am Ende seines Lebens eine Chance sieht, etwas für die Dorfbewohner zu tun, indem er sich gegen den Bau des Atomreaktors engagiert. Doch er muß sich ständig gegen eine innere Stimme wehren, die diesen Sinn seiner Aktion anzweifelt. Die politische und gesellschaftliche Problematik des Themas wird so in den Hintergrund gedrängt, statt dessen eindringlich die Frage nach der Bilanz am Ende einer menschlichen Existenz aufgeworfen.

Die Betonung innerer Konflikte eines individuell gesehenen Menschen nimmt einem Thema - zumindest tendenziell - die gesellschaftliche und politische Dimension und stilisiert es zu einem zeitlosen menschlichen Problem. Diese Tendenz wurde besonders von der Jury des Hans-Böttcher-Preises unterstützt. Ein Beispiel: In seiner Laudatio auf K. Hansens *Den eenen sien Uhl*, das soziale Sanktionen von Hausbewohnern gegen einen ehemaligen Zuchthäusler zeigt, interpretierte C. Cordes, die Kritik treffe "wiederum nicht eine zeitliche Gesellschaftssituation, eine 'soziale' Lage gewissermaßen, sondern auch hier zielt sie auf 'die' menschliche Gesellschaft, auf das Allzumenschliche der Menschen in einem zivili-

31 J. SCHÜTT, (wie Anm.1) S.169.

sierten Zusammenleben überhaupt."³²

3. Im folgenden werden ausgewählte Hörspiele vorgestellt und interpretiert. Es handelt sich hierbei um Werke, die charakteristisch für das Schaffen eines bedeutenden niederdeutschen Hörspielautors sind oder denen eine besondere Stellung im Hörspielrepertoire eingeräumt wird.

3.1. H. Schmidt-Barrien gehört zu den ersten Autoren nach dem Kriege, die die Entwicklung des niederdeutschen Hörspiels wesentlich geprägt haben³³. Aus den oben ausgeführten Prämissen ergibt sich, daß hier weder *De frömde Fro* noch *De Moorkeerl* behandelt werden.

Zu seinen gelungensten Arbeiten gehört *Besök von güstern* (1965). Ein Totengräber kehrt von der Arbeit in sein Haus zurück - ohne zu ahnen, daß er es vor hundert Jahren verlassen hat. Das unwahrscheinliche Geschehen - das nicht "in den Bereich des Surrealen einzuordnen" ist³⁴, sondern ein bekanntes Motiv der Märchen- und Legendendichtung aufnimmt³⁵ - führt zu einer Konfrontation mit der heutigen Welt und der inzwischen erfolgten technischen Entwicklung. Ein besonderer Reiz liegt in dem altertümlichen Plattdeutsch, mit dem die Worte des Totengräbers deutlich von der Sprache der Dorfbewohner

32 G. CORDES, *Die Entscheidungsgründe des Kuratoriums*, in: Stiftung F.V.S. zu Hamburg, *Niederdeutsche Preise 1962*, o.J. u. O., S.30. - Vgl. ebenfalls Cordes' Rat an E.-O. Schlopke, den Blick nicht nur auf den scheinbaren Irrsinn des Weltablaufs zu richten, sondern auf den "guten Menschen" (DERS., *Laudatio auf Ernst Otto Schlopke*, in: Stiftung F.V.S. zu Hamburg, Hans-Böttcher-Preis 1970, o.J. u. O., S.11) oder Schmidt-Barriens Interpretation, W. Siegs Söken stelle "die Angst schlechthin" dar, obwohl das Hörspiel deutliche Verweise auf den 2. Weltkrieg enthält (Phosphorbomben, Frontkameraden, SS-Leute). (H. SCHMIDT-BARRIEN, *Laudatio auf Wolfgang Sieg*, in: Stiftung F.V.S. zu Hamburg, Hans-Böttcher-Preis 1974, o.J. u.O., S.8).

33 H. SCHMIDT-BARRIEN, *Speel in Platt* (Werke, 4), Bremen 1975, enthält folgende Hörspiele: *Wi armen Armen*, *Besök von gistern*, *Ulenspiegel 61*, *Remlinckradt*, *Snee*, *Dat Rosenbeet*.

34 So J. KOK in seiner Besprechung des Hörspiels, *Quickborn* 59 (1969) 34.

35 Zum Märchenmotiv vgl. M. LÜTHI, *Es war einmal ... Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen 1962, S.19ff.

abgesetzt sind. Die Reaktion der jetzigen Hausbewohner und der übrigen Dorfgesellschaft gibt Schmidt-Barrien Gelegenheit zu einigen satirischen Streiflichtern: Der Antiquitätenhändler wittert die Chance zu einem großen Geschäft, der im Nebenverdienst tätige Lokalreporter will sich eine ungewöhnliche Story sichern und der Pastor fürchtet, der auferstandene Totengräber könnte Verwirrung in seine Gemeinde bringen. Der Schluß folgt wiederum dem Märchenmotiv: Als alle Dorfbewohner erkannt haben, daß sie tatsächlich den in alten Kirchenbüchern als verschollen verzeichneten Totengräber vor sich haben, entschläft dieser sanft.

Wo der Autor jedoch einen satirischen Einfall zum tragenden Handlungsmotiv benutzt wie in *Wi armen Armen* (1954) oder *Uhlenspiegel 61* (1961), kann er nicht überzeugen. Seine Satire beruht nicht auf sozial oder politisch motivierter Kritik, sondern verwendet Schlagworte aus der Zeit der Vollbeschäftigung und Wohlstandsgesellschaft zu possenartigen Szenen. - Die Hörspiele *Dat Rosenbeet* (1959) und *Snee* (1968) zeigen die innere Entwicklung einer Familie bzw. zweier alter Menschen, die nach langer und tiefgehender Störung ihres Zusammenlebens wieder zueinander finden.

3.2. 1952 wurde das erste Hörspiel F. Arends gesendet, für dessen Werk die zitierte Äußerung Bichels gilt, das Hörspiel wende sich an den Einzelnen³⁶. Dazu benutzt Arend z.T. die direkte Ansprache an den Hörer und fordert dessen Imaginationskraft: "Un wenn ick di mitnehm, du, den ick nich kennen doh, denn blots, wiel ick glööv, dat du jüst so drömmst - oder drömmst hest in dien Jahren, in de Tied. (...) Hörst? Brukst anners nix dohn - blots de Ogen tomaken - un: wied kannst du kieken."³⁷ Die beschworene Welt der Träume, der

36 Vgl. F. AREND, *Fragen - un keen Antwoort*, in: Stiftung F.V.S. zu Hamburg, Hans-Böttcher-Preis 1972 und Fritz-Reuter-Preis 1972, Hamburg o.J., S.21f.

37 DERS., *De Stünnen, ehr de Sünn opgeiht*, in: W. A. KREYE (Hg.), *Niederdeutsch* (wie Anm.3) S.34.

nur ahnbaren Möglichkeiten und der Besinnung auf die eigentlich wesentlichen Fragen des Lebens ist auf einer irrealen Spielebene angesiedelt, so daß zwischen Wirklichkeit und Traum, tatsächlich Geschehenem und Er-dachtem nicht immer unterschieden werden kann. Charakteristisch sind die Worte des Erzählers in *De Stünnen, ehr de Sünn opgeiht*: "Is se utdacht, de Geschicht, de ick vertell? Is se Würklichkeit? Ick weet't nich mehr! Is eendohnt."³⁸

Den Rahmen des Hörspiels *Ballast* (1958) bildet der Dialog eines auf dem Grund des Hafens liegenden Ertrunkenen mit einer irrealen Stimme, die im Kontrast zur alltäglichen Mundart des Toten ein lyrisch gehobenes Niederdeutsch spricht³⁹. Die irrealen Stimme fordert Rechenschaft vom Toten, sie prüft sein Leben, ob etwas davon Bestand hat. Der Tote wird gewogen und für zu schwer befunden: "Du büst mit Ballast föhrt, dör dat, wat du Läven nöömst (...). Keen Spier an di, de Bestand hett in de Tiet, nich mal dien Dood."⁴⁰ In eingeblendeten Szenen wird die Suche nach dem Vermißten gezeigt und der zum Tode führende Unfall aufgeheilt: Der Mann ist beim Kohlendiebstahl von der Gangway gestürzt und von den Kohlen in die Tiefe gezogen worden - auch auf der realen Ebene ist ihm also *Ballast* zum Verhängnis geworden. Außerdem zeigen Rückblenden, wie der Ertrunkene und seine Frau gelebt haben: Tag und Nacht haben sie gearbeitet für "en neet Huus - en Auto - Reisen" und jede, auch nicht ganz legale Möglichkeit eines Nebenverdienstes genutzt. Selbst das spurlose Verschwinden ihres Mannes führt die Frau nicht zum Überdenken ihrer Wertvorstellungen; ähnlich wird die Arbeit der Kriminalbeamten und des Reporters durch Karrierewünsche, nicht durch menschliches Interesse motiviert. Lediglich die Mutter des Ertrunkenen, die die moderne Welt nicht so recht verstehen kann,

38 Ebd., S.38.

39 U. BICHEL (wie Anm.20) S.82. - *Ballast* ist abgedruckt in: W. A. KREYE (Hg.), *Niederdeutsches Hörspielbuch Bd.1*, Hamburg 1961, S.117-144.

40 Ebd., S.144.

zeigt ein anderes Verhalten. Was sie jedoch dem materiellen Aufstiegsstreben der Schwiegertochter entgegensetzt, kommt über kulturpessimistische Bemerkungen und die vage Beschwörung einer vergangenen besseren Welt nicht hinaus. Arend, der mit *Ballast* Zeitkritik beabsichtigt (Untertitel: "Ein ernstes Spiel um ein zeitnahe Problem"), bleibt in einem - konservativ gefärbten - moralischen Entscheidungsfeld stecken und abstrahiert vom gesellschaftlichen Charakter der aufgegriffenen Zeiterscheinungen⁴¹.

Nicht alle Hörspiele Arends zielen auf kulturkritische Aussagen; als Beispiel wählen wir hier *De Stünnen, ehr de Sunn opgeiht* (1965)⁴². Die Stunden zwischen gestern und heute sind die Zeit, wo Gedanken, Träume und Wünsche ins Bewußtsein gehoben werden; verpaßte Gelegenheiten, unrealisierbare Hoffnungen und gefährliche Versuche werden vom Autor als nur lose verbundene Motive nebeneinander gesetzt. Dieses Hörspiel ist wie *Unner de griesen Wolken* (1962) "kaum noch auf Ereignisse gerichtet, sondern fast rein auf Besinnung, auf Gedanken und Empfindungen. Hier steht das Hörspiel ganz nahe der Lyrik."⁴³

F. Arends Hörspielschaffen ist mehrfach ausgezeichnet

-
- 41 Die Aufnahme von aktuellen Zeitsymptomen und die angebotenen Handlungsalternativen stehen auch in den neueren Hörspielen Arends in einem wenig adäquaten Verhältnis, z.B. in *Frag den Wind an'n Abend* (1974): Ein Mädchen, nach ernüchternden Erfahrungen mit dem Leben in einer Wohngemeinschaft, politischen Aktionen, der Suchtabhängigkeit und Apothekeneinbrüchen schon zur Prostitution bereit, findet Hilfe und Rat bei einem ihr fast fremden Mann. "Zum Weg für das Finden einer rechten Antwort wird ein Fragen abseits der Alltagswahrheiten, wird die Zuwendung zu eigenständigem Erleben und Empfinden, das kein Denken und Empfinden aus zweiter Hand sein darf. Man findet es am ehesten, wenn man sich allein der Unmittelbarkeit der Natur gegenüberstellt. Und so sagt der Mann zum Mädchen: 'Frag den Wind an'n Abend'." (Besprechung des Hörspiels von U. BICHEL, Quickborn 64 (1974) 112.)
- 42 Vollständig abgedruckt in: W. A. KREYE (Hg.), *Niederdeutsch* (wie Anm.3).
- 43 U. BICHEL (wie Anm.24) S.28. - Einen Teildruck von *Unner de griesen Wolken* enthält: Radio Bremen, *Hausbuch 1962*, Bremen 1962, S.75-77.

worden. Für *Gah nich de Beek hoog* (1969) erhielt er den ersten Preis des "Niederdeutschen Rundfunkpreises 1968": "Meisterhaft ist in diesem Stück die Intensität der lyrischen Sprache, virtuos ist die Beherrschung der Hörspielmittel, mit denen reales und irrales Geschehen vielfältig miteinander verknüpft werden."⁴⁴ Der Hans-Böttcher-Preis 1972 wurde Arend zugesprochen für *Achter de Steenmuur* (1960) und *De Mann in'n Keller* (1970). Mit *Wellkamen binnen!* (1972) gelingt dem Autor eine Synthese der Möglichkeiten des monauralen Raumes mit stereophonischen Aussagequalitäten: "Was grundsätzlich neu ist an diesem Stück, das ist, wie die zwischenmenschliche Innenwelt, der eigentliche Gegenstand des monauralen (nicht-stereophonen) Hörspiels hier zweifach ummantelt erscheint, einmal durch die stellungnehmende reale Umwelt und ein zweites Mal durch einen übergeordneten Kommentar in Dialogform."⁴⁵ Trotz der Anwendung neuer formaler Mittel ändert sich der thematische Bereich der Hörspiele Arends jedoch kaum.

3.3. "Dor mööt welk leven - de Last dregen!" heißt es in einem Hörspiel H. Kruses⁴⁶. Die bestimmende Thematik seines Werkes sind die unmenschlichen Grausamkeiten des letzten Krieges und die im Faschismus erfahrenen moralischen Schädigungen: die Schuld der Nazis, der Mitläufer, aber auch der scheinbar schuldlos verstrickten Menschen, sie alle tragen, lange nach dem Kriege, immer noch an der Last der jüngsten deutschen Vergangenheit, die sich nicht verdrängen läßt. *Töven op wat* (1959) spielt unmittelbar nach Kriegsende: In einer Moorbütte warten auf das Ende eines Gewitters drei Menschen, Vater und Tochter sowie ein bei ihnen untergekommener ehemaliger Soldat. Während der Zeit des Wartens, ausgelöst durch das Herannahen

44 U. BICHEL, *Niederdeutscher Rundfunkpreis 1968*, Quickborn 59 (1969) 2 (Bericht der Jury).

45 DERS., (Besprechung von) F. Arend, *Wellkamen binnen!*, Quickborn 62 (1972) 106.

46 H. KRUSE, *Töven op wat*, in: W. A. KREYE (wie Anm.39) S.67-96; hier S.92.

eines Fremden, bekennt er, was ihn zu ihnen getrieben hat: Der Sohn bzw. Bruder seiner jetzigen Wirtsleute war sein Kamerad bei einem Exekutionskommando; nach dessen Weigerung, weiter an den Erschießungen teilzunehmen, und dem folgenden, durch den Strang zu vollstreckenden Todesurteil, hat er auf Wunsch des Kameraden ihn erschossen. "Aber der Inhalt des Spielgeschehens erschöpft sich nicht darin. Die Rekonstruktion der Vergangenheit ist vor allem eine treibende Kraft, die zu menschlicher und zwischenmenschlicher Klärung führt. Entscheidend ist, wie das Geschehen 'draußen' durch den Bezug auf die kleine Welt des Dorfes ein anderes Gesicht bekommt, wie das Warten auf die Erfüllung eines Lebensziels oder auf das Eintreten teils erhoffter, teils gefürchteter Ereignisse durch andere Erwartungen in Frage gestellt wird, und wie letztlich das innere Geschehen durch mehr andeutende als aussagende Sprache zum Ausdruck kommt."⁴⁷ In diesem Hörspiel, in dem unerträgliche Erinnerungen die Gegenwart der Menschen belasten, hat der Autor auf die Rückblende vollkommen verzichtet und ersetzt sie "durch einen vielfach gebrochenen Dialog, der eine Gegenwarts-Ebene und mehrere Vergangenheits-Ebenen in sich vereinigt."⁴⁸ *Töven op wat* trägt als Untertitel: "Ein Stück unbewältigter Vergangenheit". Diese Vergangenheit ist der Krieg; die politisch Verantwortlichen werden nur in Andeutungen erwähnt. Im Vordergrund steht die schreckliche Tat und die von ihr ausgehende moralische Beunruhigung. Dagegen handelt es sich bei *Dat Andenken* (1963) "um einen in seiner Themenstellung offen und betont politischen Text": "Nicht der Krieg ist mehr Thema dieses Hörspiels, sondern die Gesinnungsschnüffelei, die hemmungslose Selbstbeweihräucherung und die perfide Brutalität des faschistischen Regimes, das in jedem Dorf seine Handlanger und Nutznießer, aber auch seine Opfer fand. Die Doppel-

47 U. BICHEL, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, Zürich 1971, Bd.6, Sp.2777.

48 K. HANSEN, *Uns vörletzt Kapitel. Über den Hörspielautor Hinrich Kruse*, Quickborn 57 (1967) 8.

figur des Klaas/Klaus macht es möglich, typische Situationen jener Zeit gegenwärtig werden zu lassen und aus der ironischen Distanz des Opfers sowie aus der zeitlichen Distanz des Davongekommenen zu kommentieren."⁴⁹

Klaus Ehlers kann nicht seinen gleichnamigen, Klaas genannten Freund vergessen, der z.Z. des Dritten Reiches mit seinem losen Mundwerk und ohne Furcht seinen Gegenspieler, den Bürgermeister, zugleich Obergruppenführer und Bauernführer, immer wieder zum Gespött der Dorfgesellschaft gemacht hat. Schutzhaft, Einweisung in ein Konzentrationslager (wo er an "Lungenentzündung" starb) folgte als Rache des Bloßgestellten. Klaus Ehlers kann sich keinen Vorwurf machen - und doch kann er das Bild des Toten, seine scharfsinnigen und witzigen Aussprüche, die Spitzen gegen die nationalsozialistische Regierung, aber auch die Erinnerung an dessen Schicksal nicht abschütteln. Er wird dafür sorgen, daß der ehemalige Obergruppenleiter, der schon wieder etwas darstellt, überhaupt die Dorfgesellschaft ein schlechtes Gewissen behält und die Vergangenheit nicht verdrängen kann.

Das Andenken, 1965 mit dem Hans-Böttcher-Preis ausgezeichnet, gehört auch formal zu den überzeugendsten niederdeutschen Hörspielen. Die Rückblende dient Kruse nicht "zur Vergegenwärtigung ganzer der Vergangenheit angehörender Handlungsstränge, sondern zur ständigen unmittelbaren Konfrontation der Gegenwart mit der Vergangenheit. Die verschiedenen Zeitebenen rücken so nahe heran, sind so innig miteinander verflochten, daß sie sich zu einem die zeitliche Dimension ausschaltenden Muster vereinigen."⁵⁰ Das Hörspiel besteht (neben kurzen Einblendungen vergangener Szenen) aus einem Dialog Klaus' mit Klaas, dessen Stimme nicht reine Fiktion ist, sondern die Vergegenwärtigung früher geäußelter Sätze: "Diese Sätze - reale Be-

49 J. SCHÜTT (wie Anm.1) S.173.

50 K. HANSEN (wie Anm.48) S.9. - Das Hörspiel ist dort abgedruckt S.17-31.

standteile der Vergangenheit also - mischen sich in Klaus' Reflexionen und zwingen ihn zu einer Art 'Dialog mit der Vergangenheit'."⁵¹

Die kunstvolle Verschränkung verschiedener Zeit- und Handlungsebenen kennzeichnet auch andere Hörspiele Kruses, vor allem *De Bischoff von Meckelnborg* (1964). Dieses Hörspiel, das sich (nach J. Schütt) einer Paraphrasierung seines Inhalts entzieht, ist charakterisiert durch "das ständige Nebeneinander von direkter und symbolischer Sprache, von konkretem politischem Inhalt und irreal-traumhaften Vorgängen, von Gegenwart und Vergangenheit".⁵²

3.4. K. Hansen wählt oft sozialkritische Themen, z.B. die Desintegration von Minderheiten oder die Verfolgung abweichenden Verhaltens. In *Dat Huus vör de Stadt* (1959) rettet ein alleinstehender alter Mann einen flüchtigen Sträfling vor dem Selbstmord und nimmt ihn mit zu sich nach Hause, wo er weiter seinen Alltagsbeschäftigungen nachgeht. Nicht von vornherein als unmenschliches Tier behandelt, gewinnt der Sträfling Vertrauen und "spielt" zusammen mit dem alten Mann die Situation durch, die zu seiner Verurteilung als Mörder geführt hat. So gelingt ihm zum ersten Male, den Tathergang zu formulieren und zu bewältigen. Trotz einiger Unglaubwürdigkeiten im Handlungsrahmen (z.B. erscheint ein Polizist, der im Halbdunkel den Sträfling nicht erkennt) gilt *Dat Huus vör de Stadt* als der "bisher im Rundfunk noch nicht so konsequent gewagte Versuch, mit knappen Mitteln eines volkssprachlichen Dialogs in letzte Tiefen menschlicher Seelenvorgänge hineinzuleuchten".⁵⁴ - *Den eenen sien Uhl*, 1962 mit dem Hans-Böttcher-Preis ausgezeichnet, behandelt die sozialen Sanktionen, denen ein ehemaliger Zuchthäusler in einem Wohnhaus ausgesetzt ist. Das im Titel zitierte Sprichwort verweist darauf, daß die Verfolgung Krimineller eine Sün-

51 Ebd. S.10.

52 J. SCHÜTT, (wie Anm.1) S.194.

53 Abgedruckt in: W. A. KREYE (wie Anm.39) S.145-172.

54 G. CORDES, *Entscheidungsgründe* (wie Anm.32) S.30.

denbock-Funktion in der Gesellschaft ausfüllt, die den Einzelnen von seiner eigenen Verantwortung entlastet. Dieser gesellschaftliche Zusammenhang hat im Hörspiel auch einen ganz konkreten Bezug: Die Aufmerksamkeit, die die Gesellschaft dem entlassenen Zuchthäusler widmet, lenkt ab von den unter dem Hitler-Regime begangenen Mordtaten eines anderen Hausbewohners.

Auch K. Hansen kritisiert - ähnlich wie Arend - das Aufstiegsdenken in der Wiederaufbauphase der Bundesrepublik. In *Verlaren Stünn* (1963)⁵⁵ wird eine Stunde ungewissen Wartens auf den nicht rechtzeitig von der Arbeit zurückgekehrten Mann Anlaß für die Ehefrau, ihr jetziges Leben zu überdenken. Die Erinnerung an die Begegnung mit einem jungen Mann repräsentiert gleichzeitig eine Alternative zu ihrer jetzigen Lebenseinstellung. Als der Ehemann nach Hause kommt - er hat die Schicht eines zusammengebrochenen Kollegen übernommen und kann sich Hoffnung machen, bald dessen besser bezahlte Position übernehmen zu können - werden die durch Erinnerung und Warten aufgetauchten Fragen schnell verdrängt: Es bleibt eine *verlaren Stünn*. - Die Möglichkeit einer Umkehr, einer Neubewertung dessen, was erstrebenswert ist, wird dagegen in *Stah op un gah!* (1969) verwirklicht. Nach einem Unfall, verursacht durch Übermüdung und Überlastung, liegt ein Fernfahrer im Krankenhaus und überdenkt seine materiellen Ziele, die ihn über das gesetzlich zulässige Maß hinaus zu Überstunden zwingen. "Die Besonderheit dieses Stückes besteht in ein paar großartigen Traumszenen (...). In ihnen wird der Mann von seinem frühverstorbenen Vater auf das gegenwärtig zu lebende Leben hingewiesen, aber nicht etwa durch Lehren, sondern durch gemeinsames traumgemäßes Tun und durch entsprechende Aufträge."⁵⁶

3.5. *De Soot*, ein geheimnisvoller Brunnen ohne Grund, steht im Mittelpunkt des gleichnamigen Hörspiels von D.

⁵⁵ Teildruck in *Weerwoord*, Nr.3/4(1967) 19-22.

⁵⁶ U. BICHEL, (wie Anm.44) S.4.

Bellmann (1963)⁵⁷. Wer es gewagt hat, in diesen Brunnen zu springen, kehrt als gewandelter Mensch wieder; die dort gemachten Erfahrungen kann jedoch keiner in Worte fassen. Das Dorf teilt sich in zwei Lager: diejenigen Dorfbewohner, die den Sprung wagen und nichts von ihrer Erfahrung vermitteln können, und die anderen, die ihr Wissen, daß es keinen Brunnen ohne Grund geben kann, nicht erschüttern lassen und das Wagnis ablehnen. Der Brunnen hat noch eine andere Eigenschaft: Für die Schuldigen bleibt die materielle Wirklichkeit des Brunnens erhalten, "de Schuld hett'n Grund, un de Unschuld hett kenen." Die Staatsgewalt greift ein und hält im Dorf Gericht ab; man will die Dorfgesellschaft wieder zur Ruhe bringen. Der Vertreter der Regierung weiß, daß der Brunnen für ihn eine Gefahr darstellt: "Un de dor springt, de sünd ohn Angst, un de ohn Angst sünd, de sünd uns öber". Noch, glaubt er, ist genügend Zeit, die Entwicklung zu stoppen; noch ist die Angst größer als der Mut, den Sprung zu riskieren. Die Regierung erläßt administrative Maßnahmen: Absperrung des Brunnens durch ständig wechselnde Wachen, Ausrottung der Wissenden, Abbrennen des Dorfes und Aussiedlung aller Bewohner. Und doch weiß der Regierungsvertreter, daß er auf historisch schon verlorenem Posten steht, daß die Kraft des Brunnens weiterwirkt und wieder Menschen ohne Angst da sein werden, über die die Regierung keine Macht mehr hat.

Vieles an Bellmanns parabelhaftem Hörspiel erinnert an Kafka: der Einbruch einer irrationalen Macht in die Alltagswelt, das Auftreten einer anonymen Regierungsmacht, die Gerichtsverhandlung. Während Kafkas Personen jedoch hilflos und ohnmächtig vor dem Gesetz und dessen Vertretern stehen, verändert Bellmann entscheidend diese Perspektive: Bei ihm kann die Regierung die befreiende Entwicklung mit admini-

57 Abgedruckt in: Rundfunk und Fernsehen 12 (1964) 87ff. sowie in: W. A. KREYE (Hg.), *Niederdeutsches Hörspielbuch*, Bd.2, Hamburg 1971, S.215-239. (Die Texte differieren leicht. Der Abdruck in *Rundfunk und Fernsehen* folgt der Erstsending des NDR, der Text im *Hörspielbuch* der Inszenierung von Radio Bremen. Im folgenden wird aus dem Druck im *Hörspielbuch* zitiert, der sich enger an die Intentionen des Autors hält.)

strativer Gewalt lediglich bremsen, nicht jedoch aufhalten. Auf den Einbruch irrealer Momente reagieren Kafkas Personen zwanghaft und reißen sich weiter ins Verderben, in Bellmanns *De Soot* ist die freie bewußte Entscheidung des Menschen Voraussetzung. Der Sprung muß bewußt vollzogen werden, im Bewußtsein des Risikos: "keen springt, wo nix to riskieren is, de winnt ok nix, de verlüst, wat he hett." Hier sind deutliche Einflüsse Kierkegaards spürbar. Der Sprung in den Glauben, gewagt von einem Schuldigen, wird verbunden mit dem christlichen Verweis auf ein Jenseits: " 'keen to sien Schuld steiht, de warrt opnohmen." Die diesseitigen Konsequenzen des Sprunges haben in Bellmanns Hörspiel - anders als bei Kierkegaard, wo die Befreiung von der Angst ganz im Bereich persönlicher Lebensbewältigung bleibt - auch entscheidende Wirkungen auf der gesellschaftlichen Ebene.

De Soot hat eine komplexe philosophische und theologische Thematik wie nur wenige niederdeutsche Hörspiele. U. Bichel hat darauf hingewiesen, daß die Sprache sehr einfach ist und nie die syntaktischen Formen mundartlichen Erzählens verläßt⁵⁸. Zudem stützt die einfache Sprache (ähnlich wie bei Kafka) den Parabelcharakter. Nach einleitenden Worten des Erzählers wird das Geschehen im Dorf teils erzählt, teils im Dialog dargestellt. "So erscheint die Darstellung dreifach gestaffelt, und nur die entfernteste Stufe erscheint im Dialog. Damit hat das Fernstliegende die Form der größten Unmittelbarkeit erhalten, es erscheint gegenwärtiger als alles andere."⁵⁹

3.6. *Künink un Duahlen un Weind* von N. Johannimloh (1964)⁶⁰, 1969 mit dem Förderpreis für niederdeutsche Literatur des Westfälischen Heimatbundes ausgezeichnet, "geht von der Fiktion aus, der König der Wiedertäufer

58 U. BICHEL, *De Soot. Nachwort zum niederdeutschen Hörspiel von Dieter Bellmann*, Rundfunk und Fernsehen (wie Anm.56) S.101.

59 Ebd., S.102.

60 Teildruck in: Westfalenspiegel 19 (1970), Heft 1, S.25ff., sowie in: W. SCHULTE (Hg.), *Westfälische Mundarten*, Münster 1970, S.42ff.

(...) und sein 'Scharpricher' hätten ihre Folter auf dem Marktplatz zu Münster überlebt und seien also noch lebend in ihren eisernen Käfigen am Lambertiturm hinaufgezogen worden."⁶¹ Der König glaubt auch jetzt noch an seine Sendung, ungebrochen hält er an seinem Machtanspruch fest und proklamiert das zu bauende Weltreich - religiöser und politischer Fanatismus eines Führers, der die Massen zu begeistern versteht, doch auch in der hoffnungslosen Niederlage seine Position nicht realistisch einschätzen kann. Obwohl nur noch "Künink in en Vugelkäfig, Künink von de Duahlen, Künink von de Weind", steigert er sich in eine imaginäre Rede an sein Volk hinein, die deutliche Bezüge zu Hitlers Sportpalast-Rede aufweist: "Willt Ji vergrättern use Riek? (...) Willt ji dautslohn alle, we annern Sinns sind? (...) Willt ji den grauten Krieg? (...) Ick segge ju: Gaoht hen in alle Welt! Vandage häört us Mönster, unmuornn de ganze Welt!"⁶² Auch die anderen Personen stehen für typische Verhaltensweisen aus der Zeit der faschistischen Diktatur: Der Scharfrichter ist der enttäuschte Mitläufer, der seinen Führer nun hartnäckig fragt, ob er selbst an seine Sendung glaube; der Turmbläser wird unsicher und weiß nicht, wie er sich verhalten soll, hält sich dann mit dem Argument, er sei nur als Turmbläser angestellt, aus allem heraus. Neben der politischen Analogie weist Johannimlohs Hörspiel auf eine symbolische Ebene. Die gekonnt eingesetzten Hörspielmittel, so das leiser und lauter werdende Dohlengeschrei, das ständige Stöhnen des sterbenden Scharfrichters, schaffen eine dämonisch-beängstigende Atmosphäre, die das politische Abenteuerium des fanatischen Führers unterstreicht.

3.7. Alle bisher erwähnten Hörspiele sind in den sechziger Jahren produziert worden; die genannten Autoren haben seitdem ihre Arbeit kontinuierlich fortgesetzt. Als neuer

61 U. BICHEL, (wie Anm.24) S.24.

62 Zitiert nach dem Sendemanuskript der münsterländischen Fassung von R. SCHEPPER, S.20f.

Hörspielautor konnte sich lediglich W. Sieg profilieren, dessen Hörspiele eine ungewohnte Verbindung von surrealistischen und satirischen Elementen kennzeichnet. Für *Söken* (1973) und *Deenstleistungen* (1974) wurde ihm 1974 der Hans-Böttcher-Preis zugesprochen. *Deenstleistungen* schildert satirisch den Betrieb eines Beerdigungsunternehmens und seine vollautomatische, für Christen wie für Angehörige einer indischen Sekte gleichermaßen verwendbare technische Ausrüstung. H. Schmidt-Barrien hob die "in allem Skurillen und Makabren geradezu bedrängende Spannung" hervor⁶³, die in *Söken* nicht so stark durch Satire gebrochen wird: Zwei Männer irren orientierungslos durch dunkle, unterirdische Gänge, nicht wissend, ob sie sich in einem Keller, in den Gängen der Kanalisation, in einem verlassenen Salzbergwerk oder einem alten Bunker befinden. Existenzängste und die Erinnerung an Krieg, Bunker und Phosphor lasten auf den durch das Dunkle tastenden Männern. "Hier ist der Übergang vom realen Keller mit Marmeladengläsern und Mausefallen zum Schreiten durch irreale Gefilde mit Matsch und Blut unter den Füßen bald vollzogen."⁶⁴

4. Mit den beiden Originalton-Hörspielen *Airport Münsterland* von N. Johannimloh (1971) und *Straofo mott sien... mott Straofo sien?* von R. Schepper (1973) wird eine neue ästhetische Norm sichtbar, die sowohl der Forderung nach stärkerem Realitätsbezug wie auch dem Charakter der Mundart als gesprochener Sprache in besonderem Maße gerecht werden kann. M. Rausch betont den "sprachlichen Realismus" des Originalton-Hörspiels: "Hier kommen die beteiligten Personen, ohne Umweg über die Literatur, selbst, d.h. in authentischer Aussprache, Ausdrucksweise und Problematik zu Wort."⁶⁵ Im O-Ton-Hörspiel dokumentiere sich der reale

63 H. SCHMIDT-BARRIEN, (wie Anm.32) S.7.

64 Ebd., S.8.

65 M. RAUSCH, *Vorläufige Überlegungen zum literarischen Gebrauch des Plattdeutschen*, Quickborn 64 (1974) 43.

Dialektgebrauch anstelle des sonst in der niederdeutschen Literatur verwendeten Liebhaberplattdeutchs.

N. Johannimloh schildert in seinem Hörspiel die Konflikte um einen im Münsterland geplanten Großflughafen, R. Schepper problematisiert den Sinn des Strafvollzugs. Für beide Autoren ist das O-Ton-Hörspiel eine Möglichkeit, soziale Informationen - in der authentischen Formulierung der Betroffenen - wirksam aufzubereiten, eine Aufgabe, die bisher dem Feature zugeordnet wurde⁶⁶. Auch in der Struktur gleichen sich die Hörspiele: Das Originalmaterial, plattdeutsche Stellungnahmen von betroffenen Bauern (Johannimloh) oder Strafgefangenen und Aufsichtsbeamten (Schepper) werden konfrontiert mit amtlichen Texten und offiziellen Erklärungen. "Der Wechsel zwischen Hochdeutsch und Plattdeutsch ergibt sich einwandfrei aus der Funktion, die die Sprache jeweils erfüllt. Der Kontrast wurde geschickt dadurch gesteigert, daß das Hochdeutsche in abstrakter Studioatmosphäre aufgenommen wurde, die Gespräche mit Bauern aber am originalen Ort, wobei Vogelgesang, das Muhen einer Kuh, Spatzengeschilpe, das Ticken einer Uhr und auch das ferne Brummen eines Propellerflugzeugs ihren Beitrag zur Verlebendigung des Problems leisteten."⁶⁷ Diese Konfrontation von abstrakten, menschenabgewandten hochsprachlichen Formulierungen mit emotionalen Reaktionen der Betroffenen, die sich der heimischen Mundart bedienen, bedeutet schon a priori eine parteiliche Stellungnahme des Hörspielautors.

Verglichen mit dem lyrischen Hörspiel liegt dem O-Ton-Hörspiel eine Hinwendung zur Realität, ein (im weiteren Sinne) naturalistischer Ausgangspunkt zugrunde: "Man geht auf die Straßen, in die Kneipen usw. und holt sich tat-

66 U. BICHEL hat zu Scheppers *Straofo mott sien... mott Straofo sien?* kritisch angemerkt, ob nicht "eine Reportage mit entsprechender Stellungnahme des Reporters dem Gegenstand noch besser hätte gerecht werden können". (U. BICHEL, *Niederdeutsche Originalton-Hörspiele*, Quickborn 64 (1974) 75). Tatsächlich sind, auch beim hochdeutschen Hörspiel, die Grenzen zwischen Feature und O-Ton-Hörspiel fließend.

67 Ebd., S.74f.

sächliche Äußerungen von konkret existierenden, in bestimmten gesellschaftlichen Situationen stehenden Leuten."⁶⁸ Was der Autor jedoch mit den eingefangenen Wirklichkeitspartikeln macht, ist für den Hörer nicht nachprüfbar. Das gilt für beide plattdeutsche O-Ton-Hörspiele: Der Materialcharakter und die ästhetische Verfahrensweise wurden nicht thematisiert und dem Hörer zu Bewußtsein gebracht.

Die beiden niederdeutschen O-Ton-Hörspiele stellten wieder eine gewisse Parallelität mit der Entwicklung des hochdeutschen Hörspiels her. (1972 und 1973 wurden mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden O-Ton-Hörspiele ausgezeichnet.) Allerdings hat das niederdeutsche O-Ton-Hörspiel sich als ästhetische Norm nicht durchzusetzen vermocht; die beiden produzierten Hörspiele von Johannimloh und Schepper sind vereinzelt geblieben⁶⁹. Eine mögliche Begründung sei hier angedeutet: Die realen Originaltonmaterialien bedingen eine Spielebene, in der der thematische Bereich der führenden niederdeutschen Hörspielautoren, die Welt der Träume und das Szenarium des Innenlebens, nur schwer ausgeleuchtet werden kann.

68 N. JOHANNIMLOH, *Über die Schwierigkeit, Wirklichkeit in die Literatur zu überführen* (Interview), Quickborn 66 (1976) 59.

69 Nicht mehr in dem hier behandelten Zeitraum wurden zwei weitere O-Ton-Hörspiele gesendet: *Buer is Buer bliff Buer* von A. RÜSCHENSMIDT und *Der Bundesnährstand* von W. KÄSSENS - M. TÖTEBERG beide 1976.