

Das japanische Hörspiel

Von KASAI Hisashi (Tôkyô)

(aus dem Japanischen von Siegfried Schaarschmidt)

Vorbemerkung des Übersetzers

Am 25. Juli 1930, noch in der Frühzeit des neuen Mediums Rundfunk, brachte der damalige Kölner Sender ein Hörspiel von Eduard Reinacher¹ *Der Narr mit der Hacke*. Im Untertitel fand sich der Hinweis: „Spiel nach japanischen Motiven“; so auch an Stellen, wo dieses Werk im Druck vorgelegt wurde.² Selbst neuere Standardwerke³ gehen über diese lapidare Feststellung nicht hinaus.

Inhalt des Reinacherschen Hörspiels ist die Geschichte eines Mannes, der, um eine alte Blutschuld abzutragen, in jahrzehntelanger einsamer Arbeit mit der Hacke einen Berg durchtunnelt, um so eine Wegeverbindung zu schaffen. Kurz vor Vollendung des Tunnels erscheint in rächender Absicht der Sohn jenes Ermordeten; doch statt nun seinerseits den „Narr mit der Hacke“ zu töten, greift er ebenfalls zum Werkzeug und hilft, angesichts der geleisteten Buße des Mörders, die Arbeit vollenden. Selbst ohne einen genauen Textvergleich (der einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben soll) ist deutlich: hier wurde nicht lediglich „nach japanischen Motiven“ gearbeitet; vielmehr handelt es sich um die handfeste Adaptation eines Stücks japanischer Literatur. Die Übereinstimmungen mit der Erzählung *Onshû no kanata ni* von Kikuchi Kan (1888–1948) aus dem Jahre 1919,⁴ bzw. mit der vom Autor selbst vorgenommenen Dramatisierung des Stoffes in *Katakiuchi-ijô* von 1920⁵ reichen bis in die Einzelheiten.

Kikuchis Quelle war nach seinen eigenen Angaben⁶ ein örtliches *annai-ki* (durch das Yabakei-Tal, Kyûshû); dieser Umstand scheint eine Vermittlung der „Story“ anders als über Kikuchi auszuschließen. Des weiteren veröffentlichte Alexander Spann bereits 1925 seine deutsche Übersetzung der Erzählung Kikuchis als *Jenseits von Haß und Liebe*,⁷ und Glenn W. Shaw legte im selben Jahr

1 1892–1968; Dramatiker, Erzähler, Lyriker; zeitweilig auch Dramaturg am Kölner Sender.

2 E. REINACHER: *Der Narr mit der Hacke*, München, 1931; dss., Rotenburg a. d. Fulda, 1949; in: Heinz SCHWITZKE: *Frühe Hörspiele*, Bd. 2, München, 1962.

3 Heinz SCHWITZKE: *Das Hörspiel. Geschichte und Dramaturgie*, Köln und Berlin, 1963; Heinz SCHWITZKE (Hrsg.): *Reclams Hörspielführer*, Stuttgart, 1969.

4 In: Zs. *Chûô kôron*, Januar 1919.

5 In: Zs. *Ningen*, April 1920; nach *Gendai Nihon Bungaku dainempyô*, *Taishô-hen* erfolgte die Uraufführung im März 1920 im „Teigeki“ (Teikoku-gekijô, Marunouchi), in der Hauptrolle der Kabuki-Schauspieler Morita Kanya XIII (1885–1932).

6 KIKUCHI Kan: *Bungei-sakuhin no naiyôteki-kachi* (in: Zs. *Shinchô*, Juli 1922).

7 In: *Das Junge Japan*, Bd. 2, 1925.

unter dem Titel *Better than revenge*⁸ eine englische Fassung der Dramatisierung vor. Reinacher muß, mit anderen Worten, eine der beiden Übersetzungen gekannt haben.

Daß hier in der Vorbemerkung zu einem Aufsatz über das japanische Hörspiel der Fall Kikuchi/Reinacher so betont herausgestellt wird, mag gesucht erscheinen. Jedoch ergibt sich aus der Klärung dieser Adaptation, zu einem wie frühen, sogar dem gleichen Zeitpunkt wie die japanische Seite (die 1930 Friedrich Wolfs *Die Matrosen von Cattaro* im Hörspiel brachte; s. weiter unten im nachstehenden Aufsatz) ein deutscher Autor die Möglichkeit entdeckte, die neue dramatische Form im noch jungen Medium Rundfunk zur Vermittlung japanischer Literatur einzusetzen. Welchen wechselseitigen Einfluß das hatte, wie sich zumal in der Nachkriegszeit der Austausch von übersetzten Originalhörspielen zwischen Japan und Deutschland gestaltete, bis es 1973 zu einem ersten gemeinsam produzierten, zweisprachigen Hörspielexperiment kam,⁹ – jede Studie hierüber hätte, für die deutsche Seite, von jenem Hörspiel Eduard Reinachers auszugehen. Umgekehrt erscheint es dazu nötig, die japanische Hörspielentwicklung und -situation, über die bei uns bislang nur wenig bekannt ist,¹⁰ zunächst einmal in den Griff zu bekommen. Erstes Material hierzu zu liefern, dient der Abdruck des folgenden Aufsatzes. Er entstand im Auftrag der Hörspielabteilung des Westdeutschen Rundfunks, Köln, und wurde dort in der Reihe „Ausländische Hörspielabteilungen stellen sich vor“ am 11. Januar 1974 zusammen mit dem Hörspiel *Die weißhaarige Jungfrau*¹¹ von Kurahashi Yumiko¹² gesendet. Kasai Hisashi, der Verfasser, wurde 1928 in Tôkyô geboren; nach Abschluß des Literaturstudiums an der Waseda-Universität trat er 1961 bei NHK (Nippon Hôso Kyôkai)¹³ ein und ist seitdem in der heute sowohl für den Hörfunk wie für das Fernsehen zuständigen Abteilung für das Dramatische Programm (Hauptabteilung Darstellende Künste)¹⁴ dieser Anstalt als Regisseur, gelegentlich auch als Produzent („producer“) tätig.

S. Sch.

8 In: *Tôjuro's love and four other plays*, Tôkyô, 1925.

9 SHUNTARÔ Tanikawa/S. Sch.: *Hohoemi no imi suru mono/Ein Lächeln war die Antwort*, eine Koproduktion des NHK Tôkyô mit dem Hessischen Rundfunk, dem Westdeutschen Rundfunk und dem Bayerischen Rundfunk, 1973.

10 Vgl. jedoch Heinz SCHWITZKE: *Träume, Archetypen, Geräusche – Anmerkungen zur japanischen Hörspielkunst* (in: *Der dreieckige Traum*, Hamburg 1964).

11 Originaltitel: *Shiroi kami no dôjo*, Ursendung NHK Tôkyô, 1971; nach dem NHK-Funkskript ins Deutsche übertragen von S. Schaarschmidt.

12 Erzählerin, Essayistin; geb. 1935 (Präf. Kôchi).

13 Überregionaler „Japanischer Rundfunk-Verband“, gegründet 1926 als Zusammenschluß bereits bestehender Sendegesellschaften (Tôkyô und Ôsaka 1925, Nagoya 1926); der Form nach eine (öffentliche) Korporation (*shadan-hôjin*), mit Funk-Monopol bis Kriegsende. Nach dem Rundfunkgesetz von 1950, das daneben private (kommerzielle) Sendegesellschaften zuließ, unabhängige „Sonderrechtskorporation“ (*tokushu-hôjin*), entsprechend etwa unserer „öffentlich-rechtlichen Anstalt“. Seit 1953 Fernsehprogramme; 1957 erste Versuche mit dem Farbfernsehen.

14 Dorama-bangumi-han (Geinô-bu).

Einleitung

Gebeten, über ein so schwieriges Thema zu berichten, wie es das japanische Hörspiel ist, empfinde ich eine gewisse Verlegenheit. Erstens frage ich mich, ob ich mich Deutschen, die noch nie ein japanisches Hörspiel gehört haben, werde verständlich machen können. Zweitens existiert in Japan selbst so gut wie kein kritisches und historisches Material, keine Archivadokumentation über das Hörspiel. Drittens bin ich kein Hörspielkritiker oder -forscher, sondern nur ein schlichter Regisseur – ein „Mann am Tatort“, wie wir in Japan sagen. Und schließlich sind zwar seit Beginn des Rundfunks mehr als 50 Jahre vergangen, aber ich habe nur gerade eine zwanzigjährige Erfahrung. Ich werde versuchen, meinen Bericht in einzelne Abschnitte zu gliedern, um so ein Bild ganz allgemein vom japanischen Rundfunk, eine knappe Übersicht über die Geschichte unseres Hörspiels und seinen gegenwärtigen Zustand zu geben, Zusammenhänge zwischen Hörspiel und Gesellschaft aufzuzeigen und womöglich einiges über

1. Die Welt des japanischen Rundfunks¹⁵

Allgemein gesehen, gliedert sich der japanische Rundfunk heute in den „öffentlichen Rundfunk“ einerseits, das ist der NHK (Nippon Hōsō Kyōkai = „Japanische Rundfunkgesellschaft“), und in die kommerziellen Stationen andererseits. Der NHK finanziert sich aus den von den Hörern im ganzen Land gezahlten Empfangsgebühren; der kommerzielle Rundfunk, bei dem nahezu das gesamte Programm in den Händen von Sponsor-Firmen liegt, finanziert sich aus dem Verkauf von Sendezeit.

Dem NHK, als dem System, das Gesamt-Japan umfaßt, sind gegenwärtig (Stand März 1973) 24 Millionen Haushalte vertraglich angeschlossen. Dieser Vertrag bezieht sich auf das Fernsehen, für den Hörfunk gibt es keinen; er ist also kostenlos. Bis 1968 wurden getrennt Gebühren für den Hörfunk und für das Fernsehen erhoben; seitdem – eine Folge der explosionsartigen Zunahme von Fernsehgeräten – zahlt man nur noch Fernsehgebühren, für das Schwarzweißgerät monatlich 315 Yen, für den Farbfernseher 465 Yen. 1972 beliefen sich die Gebühreneinnahmen auf 111,6 Milliarden Yen. 90% aller japanischen Haushalte zahlen diese Fernsehgebühren; und man hat, durch Untersuchung der Einschaltquoten, festgestellt, daß 40% davon auf ein Fernsehprogramm schalten und bestenfalls 3% auf ein Hörfunkprogramm. Die Zahl derer, die ein Hörfunkprogramm hören, ist also – wie daraus eindeutig hervorgeht – außerordentlich gering. Dies und die zuvor geschilderte Gebührensituation sind natürlich für die Hörspielproduktion nicht ohne Bedeutung geblieben. Es gibt die – allerdings extrem formulierte – Ansicht: da die Zahl der Hörfunkhörer so gering ist und obendrein keine

15 Mit der ab April 1976 in Kraft gesetzten Neuordnung des NHK-Etats haben sich einige der in diesem Abschnitt genannten Angaben geändert. So wurden die Fernsehgebühren für Schwarzweißgeräte auf nunmehr 429 Yen, für Farbfernseher auf 710 Yen heraufgesetzt. Andererseits wurde die Zahl der wöchentlichen Hörspielsendungen des NHK wieder auf drei erhöht. (Anm. d. Übers.)

Hörfunkgebühren eingehen, kann eben für die Produktion von Hörfunkprogrammen nicht viel an Mitteln aufgewandt werden. Und dasjenige unter den Hörfunkprogrammen, bei dem die Produktionskosten am höchsten sind, ist das Hörspiel.

Das gleiche gilt auch für den kommerziellen Rundfunk, der zur Zeit 36 Gesellschaften mit Fernsehen und Hörfunk, 51 reine Fernseh- und 17 reine Hörfunkgesellschaften umfaßt. Bei ihnen als ausschließlich wirtschaftlichen Unternehmen muß das Programm so gestaltet werden, daß die Balance zwischen den Produktionskosten und der Effizienz der Werbung ihrer Sponsor-Firmen erhalten bleibt. Darin, daß für sie das Hörspiel ebenfalls das mit den höchsten Kosten verbundene Hörfunkprogramm darstellt, unterscheiden sie sich allerdings nicht.

Nun, die Konsequenz aus dem, was ich da umständlich an Zahlen erläutere, ist, kurz gesagt, die: das Hörspiel in Japan nimmt Jahr für Jahr weiter ab. Selbst beim NHK, der doch über das ganze Land ausstrahlt, haben wir zur Zeit wöchentlich kaum zwei Hörspielsendungen. Beim kommerziellen Rundfunk haben nur einige Stationen feste Hörspieltermine, manche eine Sendung in der Woche, manche gar nur eine im Monat. So jämmerlich erscheint heute der Zustand desselben Hörspiels, das einmal, abzielend auf eine wahre Rundfunkkunst, soviel hervorragende Programme produzierte. Um unter solchen Umständen die Hörspieltradition zu bewahren in ihrer ursprünglichen Zielsetzung, ist eine kleine Schar von Produzenten, Autoren, aber auch verständnisvollen Hörern bemüht, die verbliebene Programmzeit mit allen Kräften zu verteidigen. Schon haben die kommerziellen Stationen niemanden mehr, der noch selbst Hörspiele produziert; fast das gesamte Programm wird dort mit Schallplatten, vom Discjockey oder aus Sportübertragungen bestritten.

Ich hoffe, ich werde mit dem folgenden historischen Überblick noch deutlicher machen können, wie überaus betrüblich dieser gegenwärtige Zustand für das japanische Hörspiel ist.

2. Die Geschichte des japanischen Hörspiels, wie ich sie sehe

Der japanische Rundfunk begann mit der Etablierung einer ersten Funkanstalt in Tôkyô im März 1925. Im Jahr darauf wurde – Grundstock des heutigen NHK – eine japanische Rundfunkgesellschaft gegründet, in die auch Ôsaka und Nagoya einbezogen wurden. In der Anfangszeit strahlte man als Hörspiel oder Radiodrama (wie noch heute unsere Bezeichnung dafür lautet) fast ausschließlich unbearbeitete Bühnendramatik aus. Im Mittelpunkt standen Kabuki und Stücke des sogenannten Shimpa-Theaters, eines um die Jahrhundertwende aufgekommenen Stils, der zwischen Kabuki und modernem westlichem Theater zunächst neue politische Inhalte zu vermitteln suchte; doch auch die für den Funk geschriebenen Stücke hielten sich weitgehend an die Form des Bühnendramas.

Etwa seit dem Jahre 1928 begann sich dann bei den Programmverantwortlichen verstärkt das Bewußtsein durchzusetzen, daß man ein Funkdrama eigens für den Funk schreiben müsse. Und man beauftragte damit die damals besten Dramatiker, bei ungewöhnlich hohen Honoraren, wie überliefert ist. Als berühmtes Beispiel dafür, wie die Welt auf ausgezeichnete Weise mit dem nur ans Ohr sich

wendenden Radio lebendig gemacht werden kann, gilt das noch heute erhaltene Hörspiel *Das Experiment des Herrn Gambahar*¹⁶ von Kishida Kunio, einem unserer großen Bühnenschriftsteller; daneben wurden Werke so bekannter Autoren wie Kubota Mantarô, Osanai Kaoru, Oka Onitarô, Okamoto Kidô und anderer ausgestrahlt. Aber man begann auch Preisausschreiben unter dem allgemeinen Publikum zu veranstalten und die preisgekrönten Arbeiten zu senden. Ausländische Arbeiten wurden ebenfalls vorgestellt, so 1930 Friedrich Wolfs *Die Matrosen von Cattaro*, Dramen von Jules Renard (*Poil de Carotte*), von Bernard, Tschekow, Hauptmann usw. Bis 1937, 1938 – so kann man sagen – hatte Japan ein Hörspiel, das eine große Zukunft versprach. Tatsächlich sind zahlreiche Spiele überliefert, die, wenn wir sie heute ausstrahlen würden, keineswegs uninteressant wären. Und hätte man ungestört weiter so das Künstlerische am Hörspiel verfolgt, ich bin überzeugt, das heutige japanische Hörspiel hätte sich zu ganz anderen Formen entwickelt; es wäre europäischer geworden. Indessen, dazu kam es nicht. Unglückliche Umstände traten ein. Der Krieg brach aus.

1937 begann Japan den Feldzug gegen Festlandchina. In knapp fünf Millionen Haushalten gab es damals Rundfunkempfänger; das Radio besaß als Medium der Nachrichtenübermittlung eine weit größere Wirkung als die Zeitung. überdies verfügte der NHK über ein gesamtjapanisches Netz. Nominell eine öffentliche Funkanstalt, wurde er allmählich zum Staatsrundfunk. Staatlicher Druck bestimmte die Inhalte der Sendungen, man sah sich in eine Lage versetzt, in der der Rundfunk in erster Linie für die Kriegsführung dazusein hatte. Sowie 1941 der Krieg gegen Amerika und Großbritannien begann, wurde der Rundfunk völlig staatlicher Kontrolle unterstellt; das künstlerische Hörspiel trat in den Schatten, Thema wurde der Krieg. Stark militaristisch gefärbte Dramen waren jetzt die Regel. Zwar bemühten sich einige wenige Autoren weiter um rein literarische Stoffe, aber sie mußten sich, ohne auf gesellschaftliche Hintergründe einzugehen, rein privat-menschlichen Themen widmen oder in das sogenannte *jidaimono* flüchten, worunter historische, legendäre oder altklassische Dramatisierungen verstanden werden.

Kurzum, gut ein Jahrzehnt nach Beginn des Rundfunks ließ der Krieg den Prozeß, der das Hörspiel zu künstlerischen Höhen hätte führen sollen, in sich zusammenbrechen. Man könnte dies, wie ich meine, als die erste Passion des japanischen Hörspiels bezeichnen.

Im August 1945 kapitulierte Japan. Das glückliche Land war von keinem feindlichen Soldatenstiefel zertrampelt worden, doch wurde es nach der Kapitulation in der Hauptsache von amerikanischen und englischen Truppen besetzt. Der Rundfunk kam unter die Kontrolle des amerikanischen CIE, das gesamte Programm unterlag der Zensur. Und unter der aufgezwungenen Leitung des CIE wurde die Programmgestaltung völlig amerikanisiert.

16 Jap. „Gambaharu-shi no shiken“. Bei der Titelfigur handelt es sich um einen Mann afghanischer Herkunft. (Anm. d. Übers.)

Ich will ein Beispiel geben. Unsere heutigen Hörspiel-Skripte zeigen deutlich dieses amerikanische Erbe. Natürlich ist der Text japanisch, doch die technischen Begriffe – meist in Abkürzung – lauten sämtliche englisch: M für „music“, SE für „sound effect“, BG für „background“, FI für „fade in“, CF für „cross fade“ usw. in diesem Stil, der damals zwangsweise eingeführt wurde. Vor dem Krieg hatte man keine solche Kürzelsprache, sondern es wurden ausführliche Anmerkungen gegeben, ähnlich den Szenenanweisungen im Bühnentext. Ich meine, durch diese faden Kürzeln ist etwas wesentliches vom Drama verlorengegangen, haben sich rein oberflächliche Formeln durchgesetzt.

Selbstverständlich gibt es auch in Amerika vorzügliche Dramen. Die Werke von Arthur Miller und anderen sind auch als Hörspiele von einem hohen Niveau, und als sie nach dem Krieg bei uns vorgestellt wurden, haben sie unsere Hörer mit Erstaunen zur Kenntnis genommen. Und in einem als „Experimentelles Theater“ bezeichneten Hörspielprogramm wurden unter kraftvoller Förderung durch den CIE neue radiophonische Möglichkeiten erprobt. Aber selbst da ist zu sagen, daß es doch meist um Technisches ging. Dem Japaner wird für gewöhnlich nachgesagt, daß er eine große Fingerfertigkeit besitzt, daß er sehr geschickt ist im Nachahmen, und passen diese beiden Eigenheiten nicht geradezu großartig auf die handwerklich-technische Art, ein Hörspiel zu produzieren? Noch heute ist dies ein Punkt, durch den sich das japanische Hörspiel auszeichnet; gleichzeitig jedoch ist es, wie ich fürchte, auch seine Schwäche.

Amerika basiert bekanntlich auf dem Wirtschaftskapitalismus, und auch das amerikanische Radiodrama hat dort seine Wurzeln. Selbst unter dem CIE änderte sich an dieser Tendenz nichts. Die Detaillierung der Sendezeit, der Aufbau eines Programms, bei dem festliegt, zu welcher Stunde an welchem Wochentag welche bestimmte Sendung kommt, dient – wie ich meine – dem Vorteil des kommerziellen Rundfunks. Nun war damals in Amerika die „Soap opera“ (von der Seifenindustrie bezahlte, außerordentlich populäre Serien von Radiodramen) in großem Schwange, und der CIE ließ derartige Programme auch in Japan herstellen: Unterhaltungsprogramme in Fortsetzungen, täglich fünfzehn Minuten lang. Der Erfolg blieb auch in Japan nicht aus. „Drei Häuser weiter die Nachbarn zu beiden Seiten“ hieß eine dieser Serien, eine heitere Familienkomödie, die sich einige Jahre hielt. Ebenso erfolgreich waren Dramen-Serien mit wöchentlich einer Fortsetzung von je 30 Minuten. Hier war die Serie „Und dein Name?“ die meistgehörte; noch heute gibt es in Japan niemanden, der sich nicht daran erinnerte: ein Rührstück von zwei Liebenden, die einander immer wieder verfehlen. Besonders die Hörerinnen versäumten keine Folge, und man sagt, an diesen Donnerstagabenden nach acht Uhr seien die öffentlichen Frauenbäder wie ausgestorben gewesen (damals, in den Notjahren nach der Niederlage, hatten die meisten Japaner noch kein eigenes *O-furo* wieder und gingen deshalb täglich in die öffentlichen Bäder).

Das gehört zwar nicht unbedingt zur Sache, aber hier zeigte sich die außerordentliche Bedeutung, die das Hörspiel für die Entspannung hatte. Nach dem

Kriege war es für die Menschen, die sonst wenig Vergnügen hatten, eine einzigartige Unterhaltung. Daneben brachte das Radiodrama unter amerikanischer Besatzung noch etwas Besonderes: das waren die Dramatisierungen von Informationsprogrammen, wo in leicht verständlichen Stücken amerikanische Demokratie vorgestellt und dem Bürger Gesellschafts- oder Erziehungsprobleme faßlich dargeboten wurden. Selbst für den Schulunterricht benutzte man sie, und überall in den Grundschulen hörte man sie in einem Gemeinschaftsempfang. Die Form des Radiodramas wurde den Japanern zu etwas überaus Vertrautem.

Es gibt Leute, die sagen: die ersten Jahre nach 1945 seien die Blütezeit des Radiodramas gewesen. Dem kann ich nicht zustimmen. Denn – wie zuvor geschildert – dieses Radiodrama war völlig amerikanisiert; es unterschied sich in seinen Zwecken und Zielen völlig von denen, die man bis zum Eintritt Japans in den unglückseligen Krieg verfolgt hatte: ein Hörspiel zu schaffen als eine reine Kunstform für den Rundfunk. Die Verdienste eines Radiodramas, das zur Entspannung, zur allgemeinen Bildung beitrug, waren gewiß außerordentlich groß, aber in künstlerischer Hinsicht hatte es keinerlei Fortschritte gebracht.

Ich persönlich möchte diesen Zustand unter der amerikanischen Besatzung als die Periode einer zweiten Passion des japanischen Hörspiels bezeichnen.

Der CIE wurde nach 1951 aus Japan abgezogen. Solange er im NHK-Gebäude gesessen hatte, war uns Japanern die Benutzung des Haupteingangs nicht erlaubt gewesen, waren wir durch den rückwärtigen Eingang gekommen und gegangen. Jetzt, nachdem die Amerikaner verschwunden waren, konnte Japan endlich seine Blicke auf die ganze Welt richten. Die Japaner, bis dahin ausschließlich auf Amerika fixiert, begannen sich auch wieder für die Vorgänge in Europa zu interessieren. Das Hörspiel machte da keine Ausnahme, man beteiligte sich am Prix Italia und konnte europäische Hörspiele kennenlernen. Und als wir die Skripte aus England, Deutschland, Frankreich lasen, begriffen wir erst, wie weit das japanische Hörspiel ins Hintertreffen geraten war. Das europäische Hörspiel war tatsächlich längst ein Kunstwerk.

Es sind dies meine ganz persönlichen Vermutungen, aber ist es nicht so: daß die Europäer, mag Krieg sein, mag sich sonst etwas ereignen, um ihres eigenen Zieles willen mit sicheren Schritten vorwärtsschreiten, daß sie eine Haltung aufweisen, die sich bis zum letzten einsetzt für diese eine Kultur? Die Japaner sind da viel unbeständiger; wenn es Krieg gibt, schreien sie entsetzt auf; wenn die Amerikaner kommen, gewöhnen sie sich ganz an Amerika; wenn es heißt, es gehe um das Wirtschaftswachstum, werden sie völlig zu „economic animals“. Mir kommt es vor, als wären wir ein Volk, das unfähig ist, sich ein Ding ohne allzu große Beeinflussung durch gesellschaftliche Zustände und konsequent zum Ziel zu setzen und darauf loszumarschieren. Jedenfalls empfand ich das, als ich das europäische Hörspiel kennenlernte.

Im Zeitpunkt, zu dem sich das Hörspiel entwickelte, unterschieden sich Europa, Amerika und Japan nicht eben sehr. Wie aber bestanden dann in den fünf-

ziger Jahren solche großen Unterschiede? Allerlei Gründe können angeführt werden, der wichtigste scheint mir aber doch in der verschiedenen Denkweise und Haltung der Menschen selbst zu liegen, wie ich sie schilderte.

Nun, als wir auf die herrlichen Hörspiele aus Europa trafen, unternahmen wir den Versuch, wieder umzukehren zum japanischen Hörspiel. Und wir stellten fest, daß wir bis eben in jene Jahre um 1937, 1938 uns tatsächlich sehr wohl um das Künstlerische im Hörspiel bemüht hatten. Mir schien, es wäre besser gewesen, wir hätten dieses Bemühen nie aufgegeben; doch das ist zu spät geklagt, worauf passiv verzichtet wurde, das ist nun nicht mehr wiederzuerlangen.

Seit etwa 1955 bauten wir, das heißt eine kleine Minderheit, eine Hörspiel-Studiengesellschaft auf. Dabei befaßten wir uns mit Untersuchungen darüber, wie sich das Hörspiel als reine Kunstform verwirklichen lasse. Einige Programmverantwortliche und einige Autoren, die dafür Verständnis mitbrachten, schlossen sich an. Wir übersetzten auch europäische Hörspiele und produzierten sie auf japanisch. Wir brachten Arbeiten von Günter Eich, Heinrich Böll, Louis Macneice und vielen anderen. Auf der anderen Seite vergaben wir Aufträge an japanische Autoren. Und allmählich entstanden Werke, die, verglichen mit den bis dahin produzierten, das rein Erzählerische betonenden, ganz auf den Einsatz von Geräuschen und Mikrophontechnik gestützten Stücken, nun strukturell weitaus dramatischer gestaltet waren und bei denen der Schwerpunkt auf der Sprache, dem Wort lag. Eine Reihe von Werken gehörten in das Gebiet des sogenannten lyrischen Spiels. Hier hatte „Unter dem Milchwald“ von Dylan Thomas, eine BBC-Produktion, die auch in Japan außerordentlich hoch geschätzt wird, den Autoren, vor allem Lyrikern, kräftigen Ansporn vermittelt. Und wenn auch nur Stück um Stück, so kamen wir doch dahin, daß Hörspiele von einem hohen künstlerischen Standard geschrieben wurden. Diese Werke nahmen einerseits die europäischen Hörspiele zum Vergleich und versuchten andererseits, der Japan eigentümlichen Literatur einen neuen Ausdruck zu gewinnen.

1951 begann in Japan der kommerzielle Rundfunk. Natürlich wurde dabei das amerikanische System übernommen, aber soweit es das Radiodrama betraf, wurden künstlerische Stücke, wie wir beim NHK sie uns dachten, damals auch von den kommerziellen Stationen, wenngleich nicht eben viele, produziert. In Japan findet in jedem Jahr im Herbst das vom Kultusministerium ausgerichtete *geijutsusai* (oder „Kunst-Festival“) statt, und beide Seiten, der NHK und der kommerzielle Rundfunk, nahmen in der Hörspielgruppe daran teil mit vielen Einreichungen, so daß die Zukunft des Hörspiels hell und vielversprechend erschien.

Ich persönlich glaube, im Vergleich zu der unter amerikanischem Einfluß entstandenen Blüte in den Jahren nach 1946 erlebte unser Hörspiel seine wirkliche Blütezeit in den Jahren 1951, 1952, 1953, als es bei zwar geringeren Sendezeiten zu seiner ursprünglichen, eigentlichen Form zurückgefunden hatte und man es mit ernstem Eifer produzierte. Hätte man dies weiter und vertiefend verfolgt, es wäre gewiß nicht zu dem heutigen, so beklagenswerten Stand des Hörspiels gekommen.

Aber da ging das japanische Hörspiel seiner dritten Passion entgegen.

1953 nahm der NHK formell die Ausstrahlung des Fernsehens auf, im Jahr darauf folgten die kommerziellen Stationen. Zuerst sahen wir vom Hörfunk verächtlich darauf herab: was kann schon herauskommen, bei so einem elektrischen „Puppentheater“? Aber das Interesse der Leute an Neuem war tatsächlich stärker, als wir dachten; es war zudem ein Zeitpunkt, an dem man sich schließlich von der Niederlage erholt, auch wirtschaftlich konsolidiert hatte, und die Bevölkerung ganz Japans verlangte einhellig nach dem Fernsehen. Wie explosiv die Ausbreitung des Fernsehens vor sich ging, wird aus den folgenden Zahlen deutlich werden.

Bis die Zahl der mit einem Rundfunkempfänger ausgerüsteten Haushalte die Fünf-Millionen-Grenze erreichte, brauchte es nach Einführung des Rundfunks 16 Jahre. Beim Fernsehen jedoch war diese Fünf-Millionen-Grenze bereits sieben Jahre nach Beginn erreicht, und schon zwei Jahre darauf waren es 10 Millionen. Sozusagen ehe man sich's versah, waren die Rundfunkhörer zum Fernsehen abgewandert. Die Rundfunkprogramme wurden nun Jahr für Jahr stärker eingeschränkt, auch im Hörspiel. Vor allem wechselten die Programmproduzenten einer nach dem anderen zum Fernsehen über, und es wuchs die Zahl der Autoren, die jetzt für das Fernsehen schrieben. Bei den kommerziellen Anstalten verlief das noch radikaler; am Ende gab es dort Hörspielabteilungen, in denen lediglich noch ein oder zwei Mann arbeiteten. Und als 1960 das Farbfernsehen hinzu kam, war die extreme Situation erreicht, blieben unter den rund 60 kommerziellen Rundfunkanstalten nur noch fünf oder sechs, die Hörspiele produzierten.

Diese Periode der dritten Passion dauert noch immer an. Zwar kann man sagen, daß in den letzten Jahren das Hörspiel eine Wendung zum Besseren nimmt, doch zahlenmäßig liegt es außerordentlich niedrig. Unter solchen höchst widrigen Bedingungen wird heute japanisches Hörspiel gemacht.

3. Die gegenwärtige Situation des japanischen Hörspiels

Wie bisher geschildert, befindet sich unser Hörspiel gegenwärtig in einer sehr unglücklichen Situation. Dessen ungeachtet sind alle, die damit zu tun haben, mit doppeltem Eifer um das Hörspiel bemüht. Ich versuche im folgenden einige meiner Vorstellungen bezüglich des neueren Hörspiels darzulegen.

a) Der Einzel-Hörer als Zielobjekt des Hörspiels

Bis das Fernsehen aufkam, stand im Wohnzimmer jeder Familie der Rundfunkempfänger, hörte die Familie gemeinsam Radio. Infolgedessen versuchten wir Produzenten, möglichst viele Hörspiele zu machen, die von allen, angefangen von den Alten bis zu den Kindern, verstanden wurden. Heute hat diese Funktion des Radios das Fernsehen übernommen. Der Rundfunkempfänger steht verstaubt in einem Winkel des Zimmers. Mittlerweile wurde das Transistorradio entwickelt, und wer das Radio liebt, nimmt es in sein eigenes Zimmer, in sein Studierzimmer oder in sein Schlafzimmer mit. Für sich allein, hört er nur mehr die Programme, die ihm persönlich zusagen. Ein solcher Hörer empfindet dem Radio

gegenüber ein außerordentlich familiäres Gefühl. Deshalb arbeitet heute der Produzent aus der Haltung heraus: ein Hörspiel zu machen für diesen einzelnen und es ihm anzubieten. Ich glaube nicht, daß man – wie die Dinge gegenwärtig stehen – viele von denen, die am Fernsehen hängen, zum Radio zurückholen wird. Dafür bemühen wir uns, Sendungen von noch höherer Qualität umso sorgfältiger zu produzieren.

So gesehen, hat das Hörspiel, das vom Bühnendrama seinen Ausgang nahm, sich heute in eine dramatische Form verwandelt, die von einzelnen Individuen genossen wird. Um mehr als beim Textdrama die allen Menschen gemeinsamen Konflikte, um mehr als beim dramatischen Dialog das Innere eines einzelnen, eine gedankliche, imaginative Landschaft aufzurollen, hat das Hörspiel nun eine Gestalt gewonnen, in der der Ich-Erzähler und der Monolog eine größere Rolle spielen oder in der abstrakte Stimmen zur Wort kommen.

b) Hörspiel-Aufträge an Autoren aller Genres

Wie ich in der historischen Darstellung zeigte, entwickelte sich unser Hörspiel aus dem Bühnendrama. Die Autoren waren also Dramatiker und waren es noch bis zum Krieg, auch wenn sie für den Rundfunk schrieben. Nach dem Krieg wurden unter amerikanischer Anleitung Autoren für den Rundfunk herangebildet. Diese sogenannten Script Writer, nach amerikanischer Manier gezwungen, eine klare, leicht verständliche Sprache zu benutzen, vermochten – soweit es die Form betraf – sehr gute Stücke zu schreiben, aber es fehlte völlig der literarische, tief nachwirkende Eindruck. Als wir uns dann von Amerika abwandten, lernten wir an den europäischen Stücken, daß Stil allein noch nichts auszudrücken vermag. Und nachdem wir begriffen hatten, daß nicht der Stil das Hörspiel macht, wurde der Kreis der Autoren wesentlich erweitert.

Wir produzieren gegenwärtig, wie ich ausführte, indem wir uns an den Einzel-Hörer wenden; und da – glaube ich – besteht, sieht man es einmal vom Standpunkt des Rezipierenden her, eigentlich kein Unterschied zum Lesen eines gedruckten literarischen Werkes, Daher vergeben wir Aufträge fast ohne Rücksicht auf den dramatischen Stil an alle möglichen Leute, an Erzähler, an Lyriker, an Kritiker, natürlich auch an Dramatiker. Und tatsächlich bringen uns ihre Arbeiten Hörspiele von einer bisher unbekanntem Frische.

c) Zunahme der sensuellen Momente

Angesichts der Popularität des Fernsehens erscheint es unsinnig, im Hörspiel Stücke mit einfach realistischen Alltagsstoffen zu bringen. Familienstück, historisches Drama, Melodrama – sie sind als Fernsehspiel weitaus interessanter. Das Hörspiel sollte dem Ausdruck geben, was im Fernsehen so nicht zu bringen ist. So gesehen, haben bei uns in letzter Zeit jene Stücke an Zahl zugenommen, die die menschliche Psyche durchforschen oder abstrakte Welten gestalten und dabei mit häufigen Sprüngen, mit lyrischer Expressivität, mit literarischem Ausdruck arbeiten. Zeitweilig war auch das Dokumentarstück sehr beliebt, doch heute wird

dies, wenngleich nicht so gut wie im Fernsehen, nur noch von einigen wenigen kommerziellen Stationen in mittleren Städten produziert.

Auf neue Weise wurden auch Musik und Geräusche dem Hörspiel angepaßt, vermehrt zudem um mit sehr verschiedenen Methoden einbezogene realistische Effekte. Indessen muß mit großer Vorsicht darauf geachtet werden, daß man nicht allzu abstrakt, allzu sensuell und introvertiert wird. Gerade weil die Zahl der Hörer so niedrig ist, sollten – wie ich meine – doch immer nur solche Stücke geschrieben und gesendet werden, die jedermann verständlich sind. Insgesamt auf Allgemeinverständlichkeit zielend, möchte ich das Individualistische im Hörspiel betonen.

d) Gewinnung neuer Hörerschichten

Einer von NHK 1972 durchgeführten Hörer-Untersuchung zufolge, gehören die meisten Rundfunkhörer den Altersgruppen zwischen 15 und 25 Jahren und den über 50jährigen an. Von den Jugendlichen – und das entspricht der seit einigen Jahren zu beobachtenden Tendenz – heißt es, daß sie das Radio bis tief in die Nacht angestellt haben, während sie studieren, sich mit Freunden unterhalten oder lesen. Discjockey-Sendungen, die sich an Teenager wenden, werden von fast allen kommerziellen Rundfunkstationen nachts von zehn bis zwei Uhr ausgestrahlt. Sie hören offenbar Radio mit einer völlig anderen Empfindung als noch unsere Generation. Als sie geboren wurden, gab es bereits das Fernsehen, sie wuchsen mit dem Fernsehen auf, haben lediglich vom Fernsehen zu viel und so drehen sie das Radio auf und finden: Ah, ist das interessant! Einmal schrieb uns ein 18jähriger: „Zum erstenmal in meinem Leben habe ich ein Hörspiel gehört; ich habe ja gar nicht gewußt, daß es so etwas Großartiges gibt.“ Es wird also künftig das Hauptziel des Hörspiels sein, sich Jahr um Jahr um die neu hin- zukommenden Hörerschichten zu bemühen.

e) Hörspiel und Gesellschaft

Wie gesagt, hat sich in Japan die Zahl der Rundfunkhörer, die sich ein Hörspiel an- hören, außerordentlich verringert. Erhebungen ergaben eine Einschaltquote von 0,2 bis 0,5 Prozent, in Zahlen wären das zwischen 200 000 und 300 000 Hörer. Daß früher einmal die Wirkung groß genug war, um die Frauenbäder leerzufegen, kann man sich heute überhaupt nicht mehr vorstellen. Es ist folglich unmöglich, mit dem Hörspiel irgendwelchen gesellschaftlichen Problemen eine Verbreitung in der Gesellschaft zu verschaffen. Solche Probleme – wie der Generationsbruch zwischen Eltern und Kindern, die Umweltverschmutzung, die Versorgung der Alten, die Verkehrs- und anderen Unfälle, die Diversifikation der Wertvorstellungen usw. – dürfen aber eben nur nicht als bloß äußerliche Themen aufgefaßt werden; häufig kann, auf sie als den Hintergrund gestützt, ein individuelles Drama geschildert werden.

Eine andere Tendenz, an die ich denke, hat mit bestimmten Personenkreisen zu tun. Wir haben in Japan rund 250 000 Sehbehinderte. Diesen Menschen bedeu-

tet das Rundfunkhören ein Vergnügen. In den japanischen Blindenschulen werden von den Schülern Hörspiele produziert und zu einem gesamtjapanischen Wettbewerb eingereicht. Ferner haben die Gymnasialoberstufen und die Universitäten Rundfunkabteilungen zu Studienzwecken; sie besitzen ebenfalls Studios und führen Wettbewerbe durch.

Setzen wir bei ihnen an und erreichen wir so eine allmähliche Verbreiterung der Schicht, die das Hörspiel stützt, wird das – wie mir scheint – zu einer stärkeren Verbindung mit der Gesellschaft führen.

Vor vier Jahren wurde von Hörspielverantwortlichen der kommerziellen Stationen und einigen Autoren eine Gruppe gegründet, in der man gemeinsam darüber nachdachte, wie dem Hörspiel aufzuhelfen sei. So schloß man mit einem Café einen Vertrag, nach dem dort Radiodramen zu Gehör gebracht wurden. Nach einem Jahr – da das Café kein Geschäft machte – gab man es auf, aber so bescheiden das auch war, ich glaube, daß selbst dadurch die Verbindung mit der Gesellschaft herzustellen wäre.