

Helmut Kreuzer
Siegen

Zwischen den Fronten
Deutsche Hörspiele um 1930 – Martin Raschke,
Gerhard Menzel, Ludwig Tügel

Hubert Orłowski zum 65. Geburtstag

I

Die Gattung Hörspiel, als belletristisches Produkt des damals neuen Mediums Rundfunk, bildete sich zwischen 1924 und 1933 heraus im Übergang vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit und zu benachbarten Strömungen wie dem „Magischen Realismus“, in dem Erbgut des 19. Jahrhunderts (zwischen Romantik und Naturalismus) literarische Aktualität erlangte. Diese benachbarten Richtungen wirkten, trotz der Traditionen, in denen sie standen (und die sich in ihnen durchdrangen) nicht ‚traditionalistisch‘; sie entsprangen zeitgenössischen Tendenzen und Stimmungen, die der Literatur und Kunst einen Platz zwischen den Lagern und zwischen (oder über) den ‚engagierten‘ Autoren der Linken und Rechten zusprachen. Die kulturkonservativen Autoren, die diesen Konzepten entsprachen, mußten im ‚Dritten Reich‘ weder verstummen noch emigrieren, sofern sie ‚Nicht-Juden‘ waren; manche von ihnen (darunter auch die Autoren Raschke, Menzel und Tügel, auf die wir noch näher eingehen) paßten sich den literarischen Losungen des neuen Regimes an¹, auch wenn sie sich nicht als politisch engagierte Parteiautoren exponierten. Wer von ihnen den Zweiten Weltkrieg überlebte, konnte auch in der zweiten Nachkriegsepoche wieder unbehindert am literarischen Leben partizipieren. Ich will versuchen, anhand der ungedruckten² Archivmanuskripte von drei Hörspielen aus der Zeit um 1930 aufzuzeigen, welche Stoffe, Formen und Motive von ihren (damals nicht unbekannt) Verfassern aus dem skizzierten Literaturfeld ‚zwischen den Fronten‘ um 1930 mit Erfolg genutzt wurden.

¹ Vgl. Hans-Ulrich Wagner: Martin Raschke (1905-1943). In: Studienkreis Rundfunk und Geschichte: Mitteilungen 20. 1994, S. 50-52; ders. „Der Weg in ein sinnhaftes, volkhaftes Leben“. Die Rundfunkarbeiten von Martin Raschke, in: Wilhelm Haefs, Walter Schmitz (Hg.): Martin Raschke (1905-1943). Leben und Werk. Dresden 2002, S. 167-197; ders. Martin Raschke – Radiographie, in: ebd., S. 303-317. Nach W. Wessels: Hörspiele im Dritten Reich, Bonn 1985, S. 220, galt Raschke 1934 als „für den deutschen Rundfunk nicht tragbar.“ Zu Sendungen kam es dennoch. Eine Überprüfung der „Sperr“ ergab 1936, daß „Nachteiliges über ihn nicht festgestellt werden“ könne.

² Erst nach Abschluß dieses Beitrags wurde mir die Hörspiel-Anthologie von Hans-Jürgen Krug: Arbeitslosenhörspiele 1930-1933, Frankfurt/M. 1992, zugänglich. In ihr ist das Spiel von Menzel: Das Stauwerk (s.o.) abgedruckt (S. 211-241). Die Zitate in diesem Beitrag folgen dem Archiv-Manuskript.

Die drei Spiele stammen von Ludwig Tügel (1889-1972), Gerhard Menzel (1899-1966) und Martin Raschke (1905-1943; er fiel im Krieg). Von Raschke ist *Die Bergherrin* (14 Typoskriptseiten mit dem handschriftlichen Vermerk: 1931), von Menzel *Das Stauwerk* (104 Typoskriptseiten), von Tügel *Die Treue* (46 Typoskriptseiten mit dem Vermerk auf dem Titelblatt: „Eine Funkballade nach der gleichnamigen Erzählung von Ludwig Tügel, erschienen 1930. In den Jahren 1930-1938 gesendet vom: Deutschlandsender, Sender Stuttgart, Sender Frankfurt u.v.a.“). Nicht die Hörspiele³ aber die drei genannten Autoren wurden seinerzeit von der Kritik besprochen und vom Publikum geschätzt; sie wurden von Lexikographen auch noch nach ihrem Tod in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts registriert (vgl. z.B. den „Großen Brockhaus“ 1952, Kosch 1965, Albrecht/Böttcher/Greiner-Mai/Krohn 1968, Lennartz 1984, Kunisch/Wiesener/Cramer 1987).

Raschke haftet im fachlichen Bewußtsein der Germanistik nicht nur durch sein eigenes literarisches Schaffen als Erzähler, Lyriker und Essayist, sondern auch durch seine Rolle im literarischen Leben als Redakteur der „Kolonne“, einer literarisch wichtigen Zeitschrift mit Schwerpunkt in der Naturlyrik. Zu ihren Beiträgern gehörten u.a. Günter Eich (Raschkes persönlicher Freund), Peter Huchel (nach dem Krieg prominenter Herausgeber der DDR-Zeitschrift „Sinn und Form“), Horst Lange, Oda Schäfer und der Österreicher Guido Zernatto (der allerdings emigrieren mußte, aber nicht wegen seiner literarischen Werke mit Titeln wie *Gelobt sei alle Kreatur*, 1930, und *Sinnlose Stadt*, 1934, sondern weil er unter Schuschnigg Minister war).

II

Raschkes „Spiel“ *Die Bergherrin* ist inhaltlich nicht politisch-aktuell; es zieht sich, mit seltsam genauer Datierung, in die Geschichte zurück. Auf seiner ersten Seite, in deren erstem Abschnitt, hält ein Schreiber am 16. Juni 1572 fest, zu welchen Spenden für das „neue Gotteshaus“ sich Bürger seiner „bergsüchtigen Stadt“, die „Gott zu ihrem Unglück ins Glück gestürzt hat“, verpflichtet haben: darunter er selber zu einem Taler; sein Sohn Georg, „Knappe beim Bergherrn Basler“, zu einem Taler „falls ihm seine noch ausstehende Heuer zufließt“; die Magd Erna „zu einem halben Taler mit der gleichen Bedingung“; der „Bergherr Basler“ zu „hundert Pfund reinen Silbers – der Prahlhans! –, in der Erwartung, daß Gott und der Berg ihm wohlgesinnt bleiben“. In diesen wenigen Sätzen wird indirekt und andeutungsweise der historisch-soziale Raum des Spiels umrissen, das ökonomische, das ethische und das religiöse Moment des Geschehens mit angesprochen, das handelnde Personal mit seinen Beziehungen und Konflikten genannt und bewertet. Das „Glück“ der Stadt sind Silberadern im „Berg“; das „Unglück“ ist, daß dadurch die kollektive Glaubenssicherheit und die ethisch-religiösen Maßstäbe brüchig geworden und die ökonomischen Werte höchst ungleich verteilt sind. Der Schreiber darbt

³ Vgl. allerdings die kurze Kritik von L.Z. über Menzels „Stauwerk“ in der Vossischen Zeitung, Berlin, 2. Dezember 1931. Den Hinweis verdanke ich Doris Rosenstein. (Wessels, s. Anm. 1, gibt als Sendedatum 15.7.1932 an.)

(er vermisst „Fleisch und Bier“); die ‚kleinen Leute‘ (der Knappe Georg und die Magd Erna) sind abhängig von den ‚großen‘ (den ‚Bergherren‘), die ihnen unter Umständen ihre Heuer schuldig bleiben; die ‚Bergherren‘ sind abhängig von ‚Gott‘ und dem ‚Berg‘ (in dem der „Berggeist“ haust und herrscht). Offen bleibt bei dieser doppelten Abhängigkeit, ob die irdische Natur (mit dem Berg) hier Gottes Medium ist oder ob sie (etwa durch die Instanz des „Berggeistes“) dem Menschen Schätze aus eigener Macht gewährt oder verweigert. Nur der Schreiber spendet am Mund abgespartes Geld; der Knappe und dessen Braut Erna spenden Geld, das sie nicht besitzen, auf das sie aber einen Anspruch haben (Erna ist dabei weniger opferbereit als Georg, der Sohn des Schreibers). Der Bergherr (der „Prahlscham“) spendet sehr viel mehr, aber nur Geld, das er sich erhofft, ohne einen Anspruch darauf zu haben.

Als der Schreiber „Tanzmusik“ aus dem Hause des Bergherren hört („dieses Teufelsspiel“), schließt er hörbar das Fenster. Damit wechselt der Ort des Spiels. Während der Knappe im Bergwerk vergeblich nach Silber sucht, geben Bergherr und Bergherrin ein Fest nach ihrer stolzen Gewohnheit. Der Knappe kommt dazu und will die Stelle wechseln, „weil Ihr ja (...) keinen Knappen in eurem tauben Berge braucht (...)“ (S. 2). Die Magd fordert für sich und ihren Bräutigam die ausstehende Heuer, wird aber abgewiesen: „An deinen Dienst, Erna! Sonst ruf ich den Wächter, daß er dich peitscht (...). Noch bin ich der Bergherr Basler!“ (S. 2)

Das „Noch“ kündigt sein Ende an: die Macht des Todes. Die Gäste im Saal werden unruhig und brechen auf, im Zweifel, ob der Knappe eine „Freudenbotschaft“ oder eine „Trauerbotschaft“ gebracht hat. Der Bergherr fordert sie auf, ihre Gläser wegzuwerfen („Die Scherben den Erben“) und schenkt ihnen die unzerbrechlichen silbernen und goldenen Teller, zur Erinnerung „an diese glückliche Stunde und diesen glücklichen Tag“.

Anderntags fordern Erna und Georg erneut ihre Heuer, doch der Bergherr besitzt keinen „Groschen“ mehr, hat auch keinen sonstigen Besitz mehr im Hause „außer dem Brautkleid seiner Frau“ und dem letzten „Unschlitt“ für einen letzten Gang ins Bergwerk. Georg ist bereit zum Verzicht, Erna nicht: „Jetzt will ich entschädigt werden, jetzt, jetzt, jetzt!“ (S. 4) Die Bergherrin läßt ihr widerwillig das Brautkleid, gelobt aber Rache, falls sie „jemals wieder mächtig werde“. Macht wird zu einem wiederkehrenden Stichwort.

Der Bergherr steigt nun selbst in den Schacht, während seine Frau (von Erna mit Spott, mitleidig von Georg beobachtet) am Eingang betet. Sie wendet sich zunächst an „Gott, dem die Berge gehören“ (S. 5). Als aber ihr Mann nichts findet („Nichts! Nichts! Nichts! Und die Lampe wird immer dunkler“ S. 5), appelliert sie an den „Berggeist“, dem sie vorhält, wieviel Wein sie und ihr Mann für ihn auf den Boden gossen. Zuletzt aber ruft sie unheimlichere Instanzen von sagenhafter Existenz an: „Wenn es dich gibt, Grauer, Rotkittliger mit dem Kobalt-Blick, Schwarzer mit den Händen auf der Herzwunde, aus der eine weiße Quelle springt, wenn es einen nur von euch gibt, helft, helft mir, und ihr sollt eine Dienerin haben, die Silber in Wein und wilde Lust zu verwandeln weiß!“ Da geschieht es, daß der Bergherr ihr

zuruft, sie seien „gerettet“: „Ich schlug eine Ader an, mächtig wie nie (...).“ (Solche Motive und Motivkombinationen führten damals zum Begriff des „Magischen Realismus“). Erna und Georg eilen herbei, um ihre Dienste wieder anzubieten, zur „Genugtuung“ des Bergherrn, der sie wieder einstellen würde, aber auch zur „Genugtuung“ seiner Frau, die sie abweist: „Unsere Stadt wird euch bald nicht mehr kennen. Mein Mann wird von Bergherr zu Bergherr gehen, daß sie euch alle den Dienst verweigern.“ (S. 7)

Der erste Gedanke der „Geretteten“ gilt dem nächsten Fest: Der Bergherr will den Landesfürsten dazu bringen, daß er „tanzt und trinkt in meinem Hause“; die Bergherrin verlangt es nach Musik, „damit ich fühle, wer ich bin!“ (S. 7f.) Das geplante Fest füllt die nächste Szene. Der erkrankte Landesfürst hat einen Vertreter geschickt „seinen höchsten Kammerherrn“ (S. 8) in Gestalt eines unheimlichen „Fremden“, von dem „Eisshauch“ ausgeht; doch „tanzt keiner wie er“ (S. 9). Die Bergherrin „friert“, der Bergherr „fiebert“. Tod und Teufel sind offenbar in der Rolle des „Kammerherrn“ mit zu Gast. Der „Fremde“ preist in seiner Rede die Grube des Bergherrn als „gewaltige, vom Feuer gehöhlte Gruft“ und trinkt auf „das Wohl derer, die unter der Erde hausen, vor allem aber auch das Wohl des Fürsten, dessen Zepter sich keiner entzieht, arm oder reich“ (S. 8). Seine Augen bleiben, wieviel er auch trinken mag, „verteufelt klar“, und seine „Seligkeit“ ist, wie er dem Bergherrn zuletzt gesteht, die „Macht“. Wie er dem Bergherrn zutrinkt, trifft diesen der Schlag.

Der alte Schreiber registriert seinen Tod und vermerkt zugleich, daß die Bergherrin Georg „zum Bettler und seine Braut zur Landstreicherin machte, die sich allen im Graben preisgibt, das zerfetzte Hochzeitskleid der Bergherrin am Leibe!“ (S. 11) Die letzten Szenen gehören der Bergherrin. Der „Berg“, den sie geerbt hat, scheint „für immer“ erschöpft zu sein. „Die Knappen sind weggegangen und nahmen sich, was sie förderten, als Heuer“. Sie hat nicht mehr das Geld, um in Milch zu baden; ihre Haut wird faltig. Sie bestellt in ihrer letzten Nacht den „Haarkünstler“ und läßt zu Gast laden, wer immer „auf der Straße geht.“ Kein Gast kommt: „Der Markt ist leer“. Der Friseur, der den lokalen „Haarkünstler“ vertritt, bittet um Bezahlung. Doch nichts läßt sich finden außer dem „Totenhemd“ der Bergherrin. Der Friseur gibt sich nun als Tod zu erkennen, und die Baslerin wendet sich mit ihren letzten Worten an Gott. Der Tod erscheint hier als eine Art Gottesbote – wie im ersten Teil als eine Art Teufelsbote: „Oh Gott, sieh mich nicht an! Das bin nicht ich, die hier kniet! Das war ich nur. Wie danke ich Dir, daß du mich so arm gemacht hast! Sonst hätte ich Dich nie mehr erkannt. – (flüsternd) Ist denn niemand da, der mich abschminkt? Ich kann doch nicht so bleiben.“ Friseur: „Komm nur! Vor mir ist es gleich.“ (S. 14)

Das kleine Spiel bietet einige Überraschungen. Daß z.B. der Sohn des Schreibers zum Bettler gemacht wird (d.h. nicht bei seinem Vater leben kann), klingt unglaubhaft. Die beiden Frauen (die Baslerin und die Magd) sind negativer gezeichnet als ihre Männer (Basler und Georg), vom Schreiber ganz zu schweigen. Die Männer sind gutmütiger und nachgiebiger, zeigen mehr Verständnis für andere,

können sich aber gegen die verbisseneren Frauen nicht durchsetzen. Trotzdem erscheint der Tod des Bergherrn eher als teuflischer Zugriff, das Sterben der Bergherrin eher als Heimholung zu Gott. Das Spiel nennt nur die Bergherrin im Titel; sie ist stolz und stark im Leben, machtbewußt gegenüber den anderen, und zeigt dennoch Demut im Sterben. So dominiert sie im Bösen wie im Guten (nach den immanenten Maßstäben des Spiels). Das fiktive Geschehen ist historisch datiert (1572), aber weder die Sprache noch die Figuren, weder die Handlungen noch die Motive (etwa Reichtum und Armut, Abhängigkeit und Macht, Lust und Tod) sind wirklich zeitgebunden oder gegenwartsfern. Der historisierende Autor will sich wohl nicht als Zeitkritiker präsentieren; aber die Kritik der fiktiven historischen Verhältnisse kann auch auf Zeitgenössisches bezogen werden. Der Text appelliert an den Hörer und Leser, aber ihm fehlt die politische Spitze; er provoziert und polarisiert nicht; er zielt auf Änderungen nicht von sozialen Regelungen und Zuständen, sondern von personalen Haltungen und Einstellungen (vor metaphysisch-religiösem, aber konfessionell unbestimmtem Hintergrund). Der Tod erscheint als die Grenze, an der die Macht des Menschen zuschanden wird, an der er einen Richtenden vor sich erkennt und als eine Instanz seines eigenen Inneren anerkennt.

III

Gerhard Menzel war ein sehr fruchtbarer Autor von Dramen und Romanen, Hörspielen und Filmdrehbüchern. Er schrieb dreißig Drehbücher (z.T. nach eigenen oder fremden literarischen Vorlagen) über die verschiedensten Stoffe und Themen von Pontius Pilatus bis Robert Koch, von dem heroisierenden U-Boot-Film *Morgenrot* (1932/33) über den „Postmeister“ (nach Puschkin 1940) bis zur umstrittenen *Sünderin* (1951 mit Hildegard Knef) und dem *Edelweißkönig* (nach Ganghofer 1957). Lennartz ordnet den Filmautor Menzel der „Kolportage mit Ethos“⁴ zu.

Menzel wurde im schlesischen Waldenburg geboren, wo er nach dem Gymnasium zunächst als Bankbeamter arbeitete. Nach dem Ersten Weltkrieg, in dem er Frontsoldat war, wurde er Teilhaber eines Juweliergeschäfts, bis er in der Inflation sein Geld verlor. Später war er Besitzer eines Kinos in Godesberg bei Waldenburg und darin filmbegleitender Harmoniumspieler. In den 20er Jahren zog Menzel nach Berlin, zeitweilig auch nach Wien, kehrte aber nach Schlesien (Krummhübel) zurück. Nach der Zwangsaussiedlung 1946 ging er zunächst nach Reichenhall, 1952 wieder nach Berlin. Ersten durchschlagenden Erfolg errang Gerhard Menzel mit *Toboggan* (1928), dem vorwiegend monologischen Drama eines „im Kriege gefallenen und durch eigene Kraft auferstandenen“ Hauptmanns, der erst endgültig stirbt, nachdem er sich bei der Truppe durch einen Kameraden, bei seiner Frau durch einen Liebhaber ersetzt sieht.⁵ Monty Jacobs verlieh ihm 1927 (neben Hans Meisel) den halben Kleistpreis. Soviel zur Biographie und zum literarischen Weg Menzels bis zur Entstehung des Hörspiels *Das Stauwerk* (Ursendung in der „Schlesischen

⁴ Vgl. Franz Lennartz: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik. Stuttgart 1984, S. 1201

⁵ Ebd., S. 1199

Funkstunde“ 1931). Dieses spielt in einem unbestimmten Jahr „Im karstischen Waldgebirge“ der Karpaten in einem Herbst, der „schaudervoll“ ist wie kein früherer. „Noch Keiner / hat mich so überschüttet mit Elend und Trübsal“, bekennt der „Vorsänger“, der mit seinem Chor das Hörspiel einleitet und in ihm von Zeit zu Zeit Handlungspausen schafft und sie lyrisch füllt. Im ersten Handlungskapitel diskutiert „der alte Karrasch“, früherer Sägemühlenbesitzer, mit verschiedenen „Stimmen“ aus dem Kreis einer Räuberbande über die Unterschiede zwischen „früher“ und „jetzt“. Sie liegen nicht im ‚Schauder‘ einer Jahreszeit, sondern haben sich in fünf Jahren ergeben, seit dem Einbruch der Städter, ihrer dynamischen Technik und ihrer ökonomischen Kalkulationen in die gleichförmig-statische Lebens- und Wirtschaftsform des ‚Landes‘. Auch das frühere ‚Landleben‘ hatte seine sozialen Gegensätze: „Vor fünf Jahren hattest Du [gemeint ist der alte Karrasch] Deine Sägemühle noch und spucktest große Bogen und spieltest Dich auf als Herr im Walde (...)“ (S. 5) Karraschs Antwort führt ihn zu einer Gegenfrage: „Wir lebten unseren Tag, wie wir’s gewohnt waren. (...) War’s Euch nicht wohler, ehe sie aus der Stadt herkamen, und setzten uns mitten in die Lomnica das Stauwerk vor die Nase? Und ihre verfluchten Maschinen? Bis wir unser Brot verloren?“ (S. 6)

Eine „höhnische Stimme“ wirft ein: „Früher arbeiteten wir, jetzt leben wir halt vom Raub, dieweil die Maschinen für uns arbeiten.“ (S. 6) Eine „aufgebrachte Stimme“ fährt fort: „Schließlich brauchen sie überhaupt keine Menschen mehr. Wozu dann aber, frag ich Euch, wozu fabrizieren sie denn, wenn keiner mehr da ist, der das Fabrizierte kaufen kann?“ (S. 7) Eine „langsame, bittere Stimme“ berichtet: „Sie sollen beim Stauwerk schon wieder hundert Arbeiter fortgeschickt haben. Ganz neue Maschinen sind wieder eingetroffen, aus Bataitowa welche und aus Lemberg, heißt’s.“ (S. 7) ‚Sie‘, die Entlassenden, sind die Repräsentanten von Kapital, Macht und Technik in diesem Spiel: „die Generalin“ und der „Ingenieur“, die beiden, die Karrasch verflucht wie die Maschinen; zu ihnen gehört sein eigener Sohn Semnol, der als leitender Angestellter der Generalin Karriere gemacht hat. Das Fluchtziel der entwurzelten Menschen vom Lande, die kein ‚Räuberleben‘ führen können oder wollen, ist die ‚große Stadt‘, ist Lemberg.

Die Handlung kommt in Fahrt, gewinnt an Spannung, als Semnol entdeckt, daß im Stauwerk Sprengstoff entwendet worden ist, „genug Sprengstoff, um ganz Galizien in die Luft zu sprengen.“ (S. 36) Ihm ist sofort klar, daß nur sein Bruder Joan als Täter in Betracht kommt, der schweigsamste, aber auch gefährlichste unter den Räubern, und daß dessen Absicht nur sein kann, die Staumauer zu sprengen und dadurch das ganze Werk mit seinen Maschinen, seiner Leitung, seinen fremden Arbeitskräften unter den Fluten zu begraben. Die wenigen lokalen Gendarmen werden seinen Anschlag nicht verhindern können. Es gelingt Semnol, den Ingenieur (der seinerzeit die Gründung des Stauwerks geplant und die Generalin als Unternehmerin für sie gewonnen hat) und schließlich auch die Generalin selbst von der drohenden Gefahr zu überzeugen, so daß sie den Präfekten telefonisch dazu veranlaßt, umgehend Militär zu schicken, das ausreicht, den Staudamm zu schützen. Die Generalin weiß, daß sie bei der regionalen Bevölkerung verhaßt ist, und wird daher

von der Angst Semnols und des Ingenieurs mit erfaßt. Die Leute der Region wurden von ihr gebraucht, um das Stauwerk zu bauen und seinen Maschinenbetrieb zu erstellen. Sie wurden dadurch an einen neuen, städtischen Lebensstandard gewöhnt. Als die Maschinen standen und die Arbeit der Menschen übernahmen, folgten die Massenentlassungen, die einen Teil der Landleute zur Landflucht trieb, einen anderen zur Räuberei in die Wälder.

Ein entlaufener Sträfling (Jozio), vom Telefonisten informiert, bringt die Nachricht von der Anforderung des Militärs zur Bande im Wald. Nun bricht Joan Karasch sein gewohntes Schweigen und fordert in einer fanatischen Rede die Räuber mit Erfolg dazu auf, raschestens noch vor der Ankunft des Militärs die vielen Sprengsätze zu zünden, die er selber bereits in Sprenglöchern an der Staumauer angebracht hat. Die nächtlichen Exkursionen, die diesem Zweck gedient hatten, waren im Räuberlager bemerkt, aber als Eifersuchtsanfälle mißdeutet worden, wie der betrunkenen Räuber Frantek preisgibt: Joan liebt Everdine und hat um ihretwillen ihren früheren Mann umgebracht; jetzt ist sie die Geliebte des Ingenieurs, ohne Joan vergessen zu können.

Joans Spreng-Unternehmung gelingt. Er trifft dabei seinen Bruder Semnol, der einen Kontrollgang auf der Staumauer unternimmt, und stürzt ihn von der Mauer. Im Werk kommt es bei Sirenengeheul zur Massenflucht vor der tödlichen Flut. Dem Wagen der Generalin gelingt es nicht, die Masse zu durchbrechen. Everdine aber findet zu Joan zurück; sie ist davon überzeugt, daß die alte Zeit auch nach der Zerstörung des Stauwerks nicht wieder aufersteht, und will mit Joan nach Lemberg ziehen. Aber Joan ist nicht zu bekehren; er nimmt den Weg in die Wälder; Everdine „läuft ihm nach“ und ruft (als letzten Satz des Dialogs): „Joan. Joan! Joan! Ich geh.. – mit Dir... Joan! Joan! (Die Stimmen der beiden verklingen im Walde, der aufrauscht. Eine Weile lang hört man dieses Rauschen und das Wehen des Windes wieder wie zu Beginn des Spiels.) Ende.“

Das Hörspiel ist in kurze ‚Kapitel‘ gegliedert, die im Typoskript mit römischen Ziffern (von I bis XXIII) überschrieben sind. (Die Ziffern VI und XIII fehlen wohl nur aufgrund eines schreibtechnischen Versehens.) Zwischen die Teile mit Handlungspartien sind Teile mit lyrischen Sprechpartien eingeschoben, in denen der „Vorsänger“ und sein (Verse des „Vorsängers“ wiederholender) Chor leise Klagen anstimmen, die sich teils auf den Herbst oder den kommenden Winter beziehen, also auf Jahreszeiten und Natur, teils auf das historische Los, vom Landmann zum Räuber geworden zu sein (VII S. 22). In diesem siebten ‚Kapitel‘ ändert sich der lyrische Ton, trotz der Vers-Rhythmik, und die Klage wird zur zeitkritisch-prosaischen Anklage:

Aus den Wäldern holte man uns hervor, uns den Fortschritt zu lehren.
Mit Geld und Besitz machten sie uns besoffen, verführten uns,
Maschinen zu bauen und aufzustellen. Dann jagten sie uns
Weg aus den Häusern, die wir mit unseren eigenen Händen gebaut.
Jetzt müssen wir vom Raube leben. Oh, schaudervolle Zeit.

Der Chor wiederholt diese letzte Zeile. Das Stilmittel der Wiederholung begegnet nicht nur in den Kapiteln mit „Vorsänger“ und Chor, sondern auch in den Dialogpartien, wo es dazu dient, Leitsätze und Leitvokabeln von Figuren und Figurengruppen hervorzuheben; ja, es begegnet sogar noch in eingeklammerten Regieanweisungen für die Einrichtung der Geräuschkulisse (wie in dem zitierten Schlußsatz, wo „dieses Rauschen und das Wehen des Windes“ wieder zu hören ist „wie zu Beginn des Spieles“). Damit etabliert Menzel eine Kreisform, die dem Handeln Joans zu entsprechen scheint, das ja voraussetzt, daß in der Geschichte – wie in der Natur – eine Wiederkehr von Früherem möglich ist (und nicht nur die permanente Änderung, auf die andere ‚Stimmen‘ verweisen). Auch daß die Chor-Szenen mit ihrer Klage über die Jahreszeiten Herbst und Winter neben der Klage über den historisch-sozialen Wandel stehen, unterstützt den Eindruck, daß Menzel als Autor bzw. sein Hörspiel als Ganzes sich nicht zwischen den gegensätzlichen Positionen von Everdine und Joan bzw. des Ingenieurs und des alten Karrasch durchgängig und eindeutig entscheidet. Joan ist allerdings der ‚Held‘ des Spiels – erfolgreich in seinem Handeln, stärker als alle anderen, geliebt von Everdine, der einzigen Liebhaberin in dieser Spiel-Welt. Insofern ist dieses Spiel sozial konservativ, kritisch gegenüber dem Einbruch der bürgerlichen Stadt- und Maschinenwelt, mit Sympathie für die Welt der ‚Wälder‘, die am Schluß triumphiert – allerdings dank dem Sprengstoff aus der Stadt.

Um der Geschichte dieses ‚Einbruchs‘ mehr Tiefe und Symbolkraft zu geben, nutzt Menzel biblische Assoziationen. Ein Beispiel ist die Rede vom Paradies. Eine der Figurengruppen (mit dem alten Karrasch) sieht die Vorzeit ohne Maschinen verklärt als die gute Zeit für die Menschen der Region; einer anderen erscheint als Wunschbild die große Stadt, der die Zukunft gehört (und in die deshalb Everdine mit dem Geliebten ziehen möchte). Für eine dritte Gruppe ist bzw. war das „Paradies“ die Frühzeit des Stauwerks, dessen Aufbauzeit, als die regionale Bevölkerung vom Stauwerk-Projekt profitierte, bevor die Ankunft immer neuer Maschinen Massenentlassungen mit sich brachte: „Sie haben uns das Paradies gezeigt, die Verfluchten“, so erinnert sich eine „wütende Stimme“ im Räuberkreis, „haben uns fünf Jährchen schön leben lassen, damit wir ihnen das Stauwerk bauten und das Elektrizitätswerk und die Straßen, damit wir ihnen die Maschinen aufstellten (...). Jetzt brauchen sie uns nicht mehr und schicken uns zurück in unsere Erdhütten.“ (S. 12)

Wiewohl das Spiel zum Triumph Joans führt, erscheint dessen Handeln dem Hörer schwerlich als echte ‚Lösung‘ des dargestellten Problems⁶; Joans Konzept ist kein ‚Modell‘ für vergleichbare Fälle, kein Appell an den Hörer, ihm nachzufolgen. Der Autor der Weimarer Republik weiß natürlich, daß der technische Prozeß und die Durchsetzung rationellerer Ökonomien auch durch Räuberromantik und lokale Attentate nicht generell-überregional aufzuhalten sind, sondern allenfalls punktuell

⁶ Vgl. die Rezension aus der „Vossischen Zeitung“ (siehe Anm. 3): „Der Schluß ist undeutlich, wie das Ziel des Dichters. Macht man sich darüber keine Gedanken, bleibt ein erfindungsreiches Hörspiel, mit Sorgfalt unter Josef Engels Regie herausgebracht.“

stocken oder sich verlagern, sich neue Orte, Ziele und Wege suchen. Die Spielhandlung für einen solchen Fall erhält dadurch etwas Ausschnittartiges, Episodenhaftes. Dennoch ist Menzels Hörspiel besonders breit angelegt. Mit seinen 104 Typoskriptseiten ist es mehr als siebenmal so lang wie das Typoskript der „Bergherrin“ Raschkes; es ist so lang aufgrund seiner Wiederholungstechnik, seiner lyrischen Zwischenkapitel ohne Handlungsfortgang und seiner zahlreichen „Stimmen“, die keinen individuellen Figuren der Handlung zugeordnet sind, sondern im Umfeld der Handlungsträger jeweils ein Spektrum möglicher Reaktionsweisen aufblättern durch beliebig vermehrbare Koppelung mit Adjektiven. So gibt es z.B. im Kapitel II (S. 5-9) eine „ironische“, eine „aufgebrachte“, eine „höhnische“, eine „langsame“, eine „unruhige“, eine „bittere“, eine „zitternde“, eine „dumpfe“ und eine „helle“ Stimme. Die relativ ‚paradiesischen‘ Perspektiven und Konzepte heben sich gegenseitig auf, wie die subjektiven Meinungen im Konzert der „Stimmen“. Die Dramaturgie des Geschehens zielt auf eine große Katastrophe und führt sie am Schluß auch energisch herbei, aber als lokal begrenztes Ereignis. Das heißt: Die Welt des Spiels ist dennoch mehrperspektivisch aufgesplittert, und der Sinn des Spielganzen liegt in seiner Unentschiedenheit. Menzel kritisiert das Verhalten bestimmter Figuren in bestimmten Situationen (und sympathisiert mit sich Auflehrenden), aber er nimmt damit weder grundsätzlich Partei gegen technisch-ökonomische Prozesse als solche noch für ein archaisches Leben im Walde als Modell für das Handeln seiner Hörer und Leser.

IV

Unser drittes Hörspiel-Exempel hat Teil an der ‚magisch-realistischen‘ Literaturströmung neben der Neuen Sachlichkeit und zwischen den politisch engagierten Flügeln um 1930: Ludwig Tügel's „Die Treue“. Schon der Titel läßt erwarten, daß das Spiel Werte propagiert, die als konservativ gelten. Das ist auch der Fall. Tügel ist es gelungen, im ‚Dritten Reich‘ literarisch Karriere zu machen und gleichwohl noch soviel Distanz zu wahren gegenüber der ‚Partei‘ und ihrer literarischen Gefolgschaft⁷, daß er in der Nachkriegsepoche seine literarische Tätigkeit unangefochten fortsetzen konnte (auch wenn sein Schaffen und sein Erfolg ihren Höhepunkt überschritten hatten). Der Autor war Sohn eines Hamburger Generaldirektors, zu dessen Familie noch zwei weitere Söhne gehörten, die literarisch-künstlerisch tätig waren (als Autor, Maler und Regisseur). Tügel versuchte sich mit siebzehn Jahren als Schiffsbaulehrling und wanderte durch ca. 20 weitere Berufe, bis er sich 1928 zur Existenz eines ‚freien‘ Schriftstellers entschloß, in der er sich mehrere Jahrzehnte lang erfolgreich behauptete. Sie wurde durch Zeiten als Soldat (bzw. Offizier, zuletzt im Rang eines Hauptmanns) im Ersten und Zweiten Weltkrieg unterbrochen. Seit den dreißiger Jahren war sein persönlicher Wohn- und Arbeitsort das württembergische Ludwigsburg, der Wohnort seiner Frau, doch betrachtete er stets die niederdeutsche Küstenregion als seine Heimatlandschaft (was sich auch in seinem

⁷ Vgl. dazu das DDR-Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller, Band 2. Hrsg. von Günter Albrecht u.a., Leipzig 1968

literarischen Werk niederschlägt). Sein Frühwerk (1921-1928) trägt noch expressionistische Stilzüge. „Die Treue“ gilt als sein erster bedeutsamer literarischer Erfolg: sowohl die Erzählung⁸, auf die sich die Literaturkritik bezieht, wie auch die Hörspielversion des gleichen Stoffes, die wir hier ins Auge fassen. Ein Hauptthema Tügels, die Probleme eines Kriegsheimkehrers in einer Nachkriegsepoche verknüpft mit einer Verklärung von „Ehre“ und „Treue“, begegnet schon hier, ebenso die Motive des Mysteriösen, ‚Überrealen‘, die nicht nur bei ihm in der literarischen Strömung des „Magischen Realismus“ bis in die Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg präsent ist, in der diese Richtung durch die epischen Hauptwerke Hermann Kasacks und Elisabeth Langgässers erfolgreich repräsentiert wird.

Wir beschränken uns im Folgenden auf die Hörspielfassung Tügels. Sie hat außer einem „Sprecher“ fünf handelnde Figuren: die männliche Hauptfigur ist Boodevar (ein ehemaliger Hauptmann, der von seiner Rente lebt), mit ‚seinem‘ „alten Burschen“ Roggenthien in einer Nebenrolle; die weibliche Hauptfigur ist Luise Bretum, mit ihren Eltern in Nebenrollen. Das Spiel ist in zwölf „Hörbilder“ gegliedert, die der „Sprecher“ jeweils einleitet; im letzten hat nur noch er das Wort. Bereits diese „Sprecher“-Teile geben dem Spiel ein episches Gepräge. Aber auch die Dialog-Teile enthalten keine offenen Auseinandersetzungen, kein dramatisches Gegeneinander kämpferischer Positionen; und der Sprecher kommentiert nicht etwa kritisch-polemisch, sondern aus besorgter Anteilnahme und bekümmertem Sympathie gegenüber allen Betroffenen.

Das erste Hörbild setzt mit einer feierlich-lyrisierenden Sprecher-Rede ein, die uns auf eine Geschichte aus der Nachkriegsepoche einstimmt. Diese Epoche ist bei Tügel nicht von einem Zukunftsentwurf der Figuren oder des Autors bestimmt, sondern von Rückblick und Erinnerung. „Des großen Krieges Donner sind verhallt“, so lautet der erste Satz. Der ‚große Krieg‘ war (so der „Sprecher“) ungeheuerlich, so unaufällig für „Seele“ und „Geist“, daß man ihn und seine Folgen auch im Rückblick nur fassen kann, wenn man „hinabsteigt zum Einzelnen und zu seinem Geschick“ (S. 1).

Daher stellt der Sprecher ein Mädchenbild vor: „Ein schönes Gesicht. (...) Mit einer feinen Stirn. Etwas blaß, fein geschnitten, zart, doch stark aus inwendiger Kraft. Mit unendlich stillen Augen. Ein Abbild der... Treue.“ (S. 1) Schon im ersten Hörbild führt uns der Autor auch den Ex-Hauptmann Boodevar vor. Wir erfahren aber so gut wie nichts über sein alltägliches Denken und Handeln, sein praktisches Tun und Lassen, seine Lebensgeschichte. Aber als ihn sein „alter Bursche“ Roggenthien besucht, läßt er diesen als erstes wissen, daß „der Frieden und alles, was jetzt gekommen ist“, in seinen Augen „Schiet“ ist. Der Hörer oder Leser, der nun eine Kommiß-Satire (aus linker Perspektive) oder eine Zeitsatire (aus rechter Perspektive) erwartet,

⁸ Die Erzählung wurde zuletzt 1986 in Hamburg neu aufgelegt, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas B. Schumann. Das Nachwort des Herausgebers informiert über „Leben und Schaffen Ludwig Tügels“ und ordnet es in die Literatur des „Magischen Realismus“ zwischen den zwanziger Jahren und der Nachkriegsepoche ein. Daß die Erzählung „von linker wie rechter Literaturkritik der Weimarer Republik gelobt“ (Schumann S. 142) werden konnte, wird von Schumann ausdrücklich hervorgehoben.

wird rasch korrigiert. Der militärische Slang spielt keine weitere Rolle. Der Hauptmann hat sich in der Kriegszeit bewährt (sein „Bursche“ schwärmt von ihm); er erweist sich im Hörspiel überraschenderweise als schüchtern-scheu, höflich-rücksichtsvoll, gefügig – nachgiebig (jedenfalls gegenüber der Familie Bretum, mit der er es im Hörspiel allein zu tun hat). Er trägt gerade mit diesem Verhalten bei zum fatalen Verlauf der Liebesgeschichte, die wir schon vom Titel her erwarten. Der Hauptmann ist im Kaffeehaus auf eine Familie Bretum aufmerksam geworden und dadurch an einen gefallenen (verschütteten) Kriegskameraden erinnert worden: Johannes Schreck, der Liebesbriefe einer Luise Bretum bei sich trug, Briefe ohne Kuvert und Absender. Der Hauptmann zieht sich aus dem Kaffeehaus diskret zurück, läßt aber zu, daß Roggenthien die Familie ausfindig macht, Kontakt aufnimmt und ein Zusammentreffen des Hauptmanns mit Luise und ihren Eltern vermittelt. Die Beziehung Boodevars zu den Bretums, die dadurch zustande kommt, hat etwas Groteskes, das aber von Tügel nicht als solches gestaltet wird. Luise erklärt ihm, daß sie seit langem vom Kriegstod ihres Verlobten überzeugt sei, ihn aber bitten müsse, die Empfindungen ihrer Eltern zu schonen, die immer noch an eine mögliche Rückkehr (etwa aus Kriegsgefangenschaft) glaubten. „Sie hatte es sich gewünscht. Vor ihren Eltern sollte der Tote nicht gefallen sein.“ (S. 9) Die Eltern ihrerseits bitten ihn, „Johannes Schreck noch nicht beim nächsten Wiedersehen mit Luise sterben zu lassen. Es wäre nach vier Jahren törichter Hoffnung zu überraschend, zu schnell. (...) Ich halte die Treue, die meine Tochter ihrem gefallenen Verlobten bewahrt, für eine schwer zu heilende Krankheit. Die Zweifel, die meine Frau und ich in dieser Beziehung äußern, empören ihr Gefühl. Vielleicht haben Sie als alter Kamerad Schrecks die Kraft, meine Tochter langsam von einem Übel zu befreien, auf dessen Züchtung ich alle meine Kräfte bei ihrer Erziehung gerichtet habe (...)“ (S. 12) Der Autor läßt uns in den weiteren ‚Hörbildern‘ nun aber nicht Zeuge des doppelten Spiels im Spiele werden, das dem Ex-Hauptmann zugemutet wird. Das vierte ‚Hörbild‘ schafft bereits eine neue Situation. Zum einen gesteht Luise Boodevar, daß zwar unerschütterlich für sie feststeht: „Johannes ist tot, ist gefallen. Ich weiß es. Und Sie wissen es auch. Aber“ – und dieses ‚Aber‘ Luises hätte Boodevar in einem neusachlich-realistischen Text alarmieren müssen, alarmiert ihn in diesem Text des ‚Magischen Realismus‘ indessen nicht – „Aber“, verkündet Luise, „seit einigen Tagen ist er“ – der Tote! – „unterwegs nach der Heimat (...) und eines Tages wird er hier sein. Und Sie werden ihn auch sehen.“ (S. 14)

Im gleichen ‚Hörbild‘ bittet Luise Boodevar, ihr „Freund“ und „Kamerad“ zu werden und sich mit ihr zu duzen. Aus Boodevar wird „Christian“ (er hat den gleichen Vornamen wie ihr Vater). Sie fordert ihn auf, mit ihr dem toten Johannes entgegen zu reisen. Sie kennt dessen Route aus einer nächtlichen Vision (und hat sie auf einer Generalstabskarte überprüft): „Über Wesel kommt er, Althaus, Osnabrück, Bremen. Er wandert in den Nächten.“ (S. 19) Luise bittet den Freund zugleich, sie „immer“ festzuhalten. Der Sprecher kommentiert enthusiastisch: „Es gibt dies sehende Herz über aller Vernunft. Und was ist köstlicher als das Geschenk: daß es Dir sich in die Arme legt, still und vertrauensvoll, und bittet: Halt mich fest! Immer! Immer!“ (S. 21) Boodevar geht bereitwilligst auf ihren Vorschlag ein. Mutter

Bretum kommt dazu und freut sich darüber: „Oh, es ist gut! Ist gut so!“ (S. 20) Christian gilt nun als Luises neuer Verlobter. Das hat Folgen. Vater Bretum, ein reicher Geschäftsmann, „möchte Luises Erbschaft teilen. Es soll jeder von euch die Hälfte bekommen. Du sollst nicht in Abhängigkeit von ihr geraten.“ (S. 23) Bretum gibt dem künftigen Schwiegersohn noch eine „Mahnung“ mit: „Wie Du ihren Sprüngen, jenen, die aus ihrer Einbildungskraft und nicht aus ihrem Herzen kommen, begegnen wirst, ist entscheidend für Euer ganzes Leben.“ (S. 25) Die Eltern begrüßen die Reisepläne der Verlobten, ohne zu ahnen, daß diese den Sinn haben, dem Toten entgegen zu fahren. (Dieser „Sprung“ Luises kommt offenbar sowohl aus ihrem „Herzen“ als auch aus ihrer „Einbildungskraft“.) In den folgenden ‚Hörbildern‘ kommt es zur inneren Spaltung des Paares. Christian beginnt sich gegen die Reise zu wehren, die für Luise Sinn und Bedingung ihrer Verbindung mit ihm ist. Eine nächtliche Fußwanderung soll zum Ziel der Reise, zur Begegnung mit dem Toten führen. Was danach kommen soll, bleibt noch offen. Als die beiden eine Brücke erreicht haben, die Luise aus ihrer Vision der Route kennt, bereitet Boodevar der Erschöpften ein Lager aus Zweigen. Er rechnet damit, daß sie, übermüdet nach dem ungewohnten Fußmarsch, in einen Schlaf fallen wird, den er behüten will, und daß es danach (da ein Toter ja nicht kommen kann) zu einem Erwachen im doppelten Sinne kommen wird: „dann stehen Reise und Reiseziel und alles wieder bei dir in deiner Hand.“ (S. 36)⁹

In dieser Nacht sagt Luise aber, bevor sie – wie von Boodevar erwartet – einschläft, Worte zu ihm, die die Grenze der Beziehung zwischen den Verlobten bezeichnen: „Das verstehst Du doch wohl... (Stille)... daß man nicht von Einem zum Andern gehen kann (...) Ich meine: Man kann etwas aus der Hand geben... aus dem Herzen aber nicht.“ (S. 38) Während Luise schläft, beginnt die Auseinandersetzung im Innern Boodevars – oder in der Hörspielform: zwischen Sprecher und Boodevar (S. 39): „Du glaubst, einer solchen Einbildung gewachsen zu sein!“ (S. 39), so der Sprecher. „Die Toten sind tot“, so die Antwort Boodevars. Aber just in diesem Augenblick hören und sehen sie ‚ihn‘ kommen: „In der alten Felduniform. (...) Sieh, ihm fliegt der Totenvogel voran.“ (S. 41) Den Vorbeiwandernden mit dem Knotenstock umgibt „ein eisiger Hauch“. (S. 41) „Weck die Schlafende nicht“, rät der Sprecher. Aber Boodevar weckt Luise, die sofort fühlt, „daß Du mir etwas verbirgst. Oh, oh! Ich weiß: du hast mich zu spät geweckt! Ich weiß: Johannes ist hier gewesen!“ (S. 42)

Das zwölfte ‚Hörbild‘ bestreitet der Sprecher allein, der den Hörer anredet und seinen Eröffnungssatz aus dem ersten ‚Hörbild‘ wiederholt: „Sieh: des großen Krieges Donner sind verhallt. Von den Schlachtfeldern ist ein Schweigen aufgestanden: gewaltig wie die Zahl der Toten, bedrückend wie sie. Es läuft durch die Herzen – wann hört es auf? Mein Freund, niemals, solange noch Tugend wächst auf dieser Welt!“ (S. 45)

⁹ Dies fällt offenbar ins elfte Hörbild, dessen Überschrift anscheinend durch ein technisches Versehen entfallen ist. Vgl. S. 39ff. Alle anderen Hörbild-Nummern sind eingetragen.

Der Sprecher berichtet zur Handlung: Boodevar und Luise sind „heimgekehrt“ zu den Eltern, aber deren „Tochter ist weitergefahren und fährt immer noch weiter, weiter, in die dunkle Nacht.“ (S. 44f.) Das soll heißen: Luise ist geistig umnachtet. Der Sprecher zieht erklärend Bilanz: „Sie hatte ihr Herz verschenkt. Der Beschenkte fiel. So zog er ihr Herz mit sich hinab in das schweigende Reich. (...) Manchmal lichtet sich ihre Nacht. Unendlich still werden ihre Augen dann sein. Denn der Geist, der aus ihnen ruft, steht nicht still vor dem Gemäuer der Anstalt, darinnen sie wohnt. Und er spricht zu dir, zu uns allen: sei treu!“ (S. 46)

Auch diese scheinbar anrührend-schlichte Geschichte ist durchtränkt von Ambivalenz und Zwielficht, von Widersprüchen, Versuchen, das Unvereinbare dennoch zu vereinen. Der Hauptmann, für den der Friede nichts als „Schiess“ ist, in dem er mit einer schmalen Rente plan- und ziellos ohne Arbeit dahinlebte und der die bürgerliche Geldwirtschaft zu verachten schien (wie Vater Bretum kritisch vermerkt), begehrt dennoch die reiche Erbin und nimmt deren halbe Erbschaft an, die der Großbürger Bretum auf ihn überschreiben läßt. Da es sich um eine scheinbar ‚realistische‘ Funkerzählung aus den zwanziger Jahren handelt, ist für normale Figuren nicht zu erwarten (was im ‚Magischen Realismus‘ dennoch geschieht), daß Tote in der Wirklichkeit auf Reisen gehen und von Fremden (wie dem Sprecher) gesehen werden. Der Sprecher rät (ohne Angabe von Gründen) dem Hauptmann, die Schlafende nicht zu wecken, deren Vision sich doch darin bestätigt, daß der Soldat in Felduniform vorbeizieht, den Boodevar als „Kamerad“, bzw. „toter Kamerad“ anspricht (S. 41) und den der Hörer oder Leser für den toten Johannes Schreck halten soll. Dieser Wanderer ist schon verschwunden, als die Schlafende geweckt wird (deren Hypersensitivität doch erwarten ließ, daß sie den Knotenstock des Feldsoldaten eher hören würde als der ‚ungläubige‘ Boodevar). Die unbedingte Treue war das Erziehungsziel des Vaters, wird aber von ihm als Krankheit erkannt und bekämpft, als seine Tochter sie zu realisieren versucht. Der Tochter wird vorgeworfen, sie lebe, als wäre sie die „Witwe“ des Gefallenen; aber auch Witwen der zwanziger Jahre waren weder sozialmoralisch noch juristisch zur Keuschheit oder Ehelosigkeit verpflichtet. Der hohe Wert der „Treue“ wird von dem Spiel gefeiert, auch von Luise selbst (dem Opfer einer Erziehung zur ‚Treue‘), wenn die geistig Umnachtete ihre ‚lichten Momente‘ hat. Im Text bleibt ungeklärt, ob ihre Krankheit durch die Treuebindung an ihren ersten Verlobten ausgelöst wird, oder durch die zweite Verlobung, die sie trotz ihrer Treue herbeiführt. Deshalb kann man fragen: Ist das Spiel ein Appell zur unbedingten Liebes-„Treue“, auch gegenüber Toten, oder wird eine solche Treue ad absurdum geführt, am Exempel eines pathologischen Falls? Ist die Treue zu Toten nur in dem Ausnahmefall legitim und gefordert, den ein übernatürliches Zeugnis als solchen beglaubigt?

Auch diese ‚Funkballade‘ steht ‚zwischen den Fronten‘ – zwischen den Fronten von ‚links‘ und ‚rechts‘, von Realismus und Surrealismus, Kriegs- und Antikriegsliteratur, konservativem Ethos und seiner kritischen Bezweiflung. Bezeichnenderweise wurde das erfolgreiche Spiel der dreißiger Jahre aus dem Programm genommen, bevor der Zweite Weltkrieg begann, und ist seither im Archiv vergraben (bzw. aufbewahrt für den Historiker des Funks und der Literatur).