

Jan Decker

Ahlers und die anderen

Christian Geisslers Hörspielwerk

Einklang

Mit 14 produzierten Hörspielen ist Christian Geisslers Hörspielwerk relativ umfassend. Auch innerhalb seines Gesamtwerks macht es einen nicht unbedeutenden Anteil aus. Es steht exemplarisch für sein gesamtes literarisches Werk – bildet es die Brüche, Entwicklungen und Übergänge darin doch besonders markant ab. Beachtlich ist zuallererst der Zeitraum seines Hörspielschaffens, der ein halbes Jahrhundert umspannt. Ebenso beachtlich sind die zeitlichen Lücken zwischen den Produktionen. Zwischen 1959 und 1964, zwischen 1995 und 2000, zwischen 2004 und 2008 (dem Tod des Autors), vor allem aber zwischen 1970 und 1992 sind keine Hörspielproduktionen von Texten Christian Geisslers überliefert.

Der Eingangsbefund muss demnach lauten: Christian Geissler griff, wie die meisten Autoren, das Hörspiel als ein Gelegenheitswerk auf. Er pflegte dieses Genre allerdings kontinuierlich. Schon allein deshalb gingen seine Hörspielambitionen, diese zweite Hypothese wird sich bei näherer Betrachtung bestätigen, über den reinen Broterwerb hinaus.

Thematisch spannen seine Hörspiele denselben Bogen, den sein gesamtes Werk spannt. Es ist – in allen Werkphasen und allen Genres – ein Schreiben über

[...] die Kälte der Unverbindlichkeit [...], aus der Verletzung [...], aus der konkreten Erfahrung als 16-jähriger Flakhelfer gegen Ende des 2. Weltkriegs, aus der Erfahrung der kollektiven Verdrängung im Wiederaufbau, der Wiederbewaffnung und der Restauration [...]. Alle Prosabände Geisslers lassen sich lesen als Versuche der Selbstklärung, von dem Roman „Anfrage“ aus dem Jahr 1960 bis zu dem Roman „Wildwechsel mit Gleisanschluß“ von 1996.¹

Und weiterhin:

Dieses Werk der moralischen Empörung verlangt also auch vom Leser Konsequenzen, und die beginnen schon mit der Lektüre. [Geisslers Romane] verlangen ein hohes Maß an Konzentration und die Bereitschaft, sich als Leser selbst in den Text einzubringen, eigene Erfahrungen, eigenes Wissen, nicht zuletzt eigene Überlegungen.²

Ersetzt man in diesem Zitat „Geisslers Romane“ durch „Geisslers Hörspiele“ und „Leser“ durch „Hörer“, wird bereits eine erste Aussage über die genuine Stellung der Hörspiele Christian Geisslers in der deutschsprachigen Hörspiellandschaft getroffen. Sie fordern mündige, aktive Hörer, die sich – im Anschluss an die Brecht'sche Radiotheorie – nicht vom Sender einlullen lassen, sondern diese Hörspiele als Gesprächsangebote verstehen und wahrnehmen. Trotz solcher eher experimentellen Prämissen sind die Hörspiele Christian Geisslers überwiegend erzählende Hörspiele. Sie loten durch diese Verschränkung konsequent die Möglichkeiten des radiofonen Erzählens aus.

Christian Geissler hat passend zu diesem Anspruch keine vereinfachte Hörspielsprache verwendet, sondern die Entwicklung seiner Sprache stets auch in seinen Hörspielen mitvollzogen. Für sie gilt:

Geissler ist ein Meister der Leerstellen im Text, des fragmentarischen, nicht chronologischen Erzählens, des überraschenden Perspektivenwechsels, des Überlappens von Bildern, des harten Schnitts und der Montagetechnik, die er Ende der 50er-Jahre als Mitarbeiter Egon Monks beim NDR-Fernsehen [...] gründlich kennenlernte. Geissler erfindet eine eigene Sprache, die sich in ihrer oft extremen Verknappung an Arbeiterjargon anlehnt, ohne jedoch in volkstümlichen Zungenschlag zu verfallen.³

Diese Sätze aus einer Laudatio von Wend Kässens auf den Autor deuten ebenfalls die Qualifikationen Christian Geisslers an, für das akustische Medium zu schreiben: Er war im Gegensatz zu vielen Hörspielautoren mit medialen Techniken gut vertraut, hatte beim NDR-Fernsehen Studioluft geschnuppert und dachte seine literarischen Produktionen vom Effekt her – nicht als leerer Effekt verstanden, sondern als die Fähigkeit, der eigenen Sprache durch formale Zugriffe eine ungewöhnliche Form zu geben.

Und diese Fähigkeit, auch das ist nicht gewöhnlich, zeigte sich in Christian Geisslers Hörspielen in immer größerer Deutlichkeit. Sie führte schließlich ab den 90er-Jahren zu einigen Hörspielen, die in der deutschsprachigen Hörspiellandschaft bis heute singulär erscheinen, weil sich in ihnen das dichterische Wort unverwechselbar mit dem politischen Anliegen verbindet, weil sie Aufklärung und Avantgarde in einem sind. Die Anerkennungen für diese späten Hörspiele (wie der Hörspielpreis der Kriegsblinden) blieben nicht aus.

Doch sollte dabei nicht übersehen werden, dass Christian Geissler das Ringen um diese Sprache bereits um 1965 begann, wie sich sein früherer Lektor Helmut Frielinghaus erinnert:

Auch meinte er nun, wenn ich ihn richtig verstanden habe, er müsse das, was er sagen wollte, in einer anderen, eigenwilligeren, gegenläufigeren Sprache sagen, um gegen die Bedrohung anzuschreiben, oder anders ausgedrückt, die Sprache, in der er ursprünglich zu Hause war, taue nicht mehr für das, was er mitteilen mußte. Er wollte auch gegen die Sprache der Gesellschaft, die er kritisierte, angehen.⁴

Charakteristisch für alle Hörspiele Christian Geisslers ist neben der Sprache weiterhin ein recht großes Figurenensemble, wie er es in ähnlichen Dimensionen und sogar noch umfassender auch für seine Romane entwarf (zum Beispiel 50 Figuren in „Wird Zeit, daß wir leben“). Das mag zum einen schlichtweg an den Möglichkeiten des Hörfunks in den letzten 60 Jahren gelegen haben, der noch nicht in einem Ausmaß wie heute von Sparzwängen diktiert war. Zum anderen entsprechen die Hörspielfiguren in Anzahl, Eigenart und Sprache ganz der Ästhetik Christian Geisslers. Auch hier konnte seine Arbeit als Dokumentarfilmer wirkungsvoll einfließen, denn die Figuren wurzelten im tatsächlichen Leben, der Autor hatte sie scheinbar wirklich kennengelernt und aus dem Leben heraus abbilden können. Es sind überwiegend proletarische Figuren, die nur hin und wieder durch Oberschichtfiguren kontrastiert werden. Diese treten im Gegensatz zu den proletarischen Figuren stark typisiert auf, am stärksten jener SS-Führer Felix Landau im Hörspiel „Zwillingsgassen“, der sich den Maler Bruno Schulz als Leibeigenen hält.

Aber selbst diese typisierten Figuren besitzen Zeitkolorit. Sie sind allesamt der Kriegs- und Nachkriegszeit zuzuordnen, die den Kosmos dieses Hörspielwerks ausmacht. Auch ein anderes Charakteristikum der Hörspiele ist in diesen Zusammenhang zu stellen, es findet sich ebenfalls im gesamten Werk von Christian Geissler wieder: die Fortschreibung von Figurenbiografien. Die Figuren arbeiten sich zeit ihres fiktionalen Lebens an genau den Fragen ab, die auch den Autor Christian Geissler umtrieben und die er – wie sie – jeweils nur vorläufig beantworten konnte: die Gewaltfrage als Klassenfrage, also die Möglichkeit des bewaffneten Kampfs (später durch die RAF beispielhaft vollzogen), und das Gespaltensein des Proletariats in zerstörerischen Aufbruch und kleinbürgerlichen Ordnungssinn – alles wurzelnd in der vernichtenden Katastrophe des Faschismus.⁵

In den Romanen „Kalte Zeiten“ (1965), „Das Brot mit der Feile“ (1973), „Wird Zeit, daß wir leben“ (1976), „kamalatta“ (1988) und „Wildwechsel mit Gleisanschluß“ (1996) sowie im Hörspiel „Verständigungsschwierigkeiten“ (1969) kommt nach einer vorläufigen Sichtung etwa die Figur Ahlers vor. Sie scheint in Bezug auf die beiden genannten Prämissen (Gewaltfrage, Gespaltensein des Proletariats) eine Zentralfigur im gesamten Werk zu sein – obwohl der Autor Christian Geissler einer solchen Hierarchisierung von Figuren vermutlich nicht ohne Weiteres zugestimmt hätte.

So ist Ahlers, dessen Lebensweg in diesem Werk verfolgt wird – vom jungen Proleten Ahlers in „Das Brot mit der Feile“ (1973) bis zum 15 Jahre älteren, nun bürgerlich gesetzten, aber gerade deshalb für den radikalen Aufbruch der RAF empfänglichen Ahlers in „kamalatta“ (1988) –, auch keine klassische Zentralfigur. Vielmehr steht Ahlers, dessen sprachliche und intellektuelle Beschränkungen nicht kaschiert, sondern geradezu aufs Schild gehoben werden, unfreiwillig immer wieder im Mittelpunkt von politischen Auseinandersetzungen. Er ist eine Reflektorfigur, an der sich also beispielhaft Debatten kristallisieren können, und das über den Zeitraum des gesamten Werks hinweg. In diesem Kontext erscheint es aufschlussreich, dass Christian Geissler vor seinem Tod (im Jahr 2008) den Plan hatte, alle seine Figuren in einem letzten Hörspiel zu versammeln. Dieses Hörspiel hätte – wenigstens sinngemäß – den Titel „Ahlers und die anderen“ tragen können.⁶

Die erste und bisher einzige Übersicht über dieses Hörspielwerk legte Hermann Naber 1998 in einem Christian Geissler gewidmeten Band der Zeitschrift „die horen“ vor.⁷ Diese Übersicht, von freundschaftlich-kollegialer Einstellung geprägt, liefert detailreiche Einblicke (bei nicht wenigen der vorgestellten Hörspiele führte Hermann Naber selbst Regie). Sie bedarf aber heute einer Aktualisierung. Es fehlen zum Beispiel zwangsläufig die nach 1998 produzierten Hörspiele, ebenso aber vier frühe Hörspiele Christian Geisslers, zu deren Weglassung Sabine Peters vermutet:

Mir fiel ein, dass er mal Hörtexte für den Kirchenfunk erwähnte. Die Hörspiele wurden ja in Christians katholisch-existenzialistischer Phase geschrieben, aber ich dachte, da gibt es auch schon Motive und Eigenheiten des Ausdrucks, die auf den späteren CG hinweisen. Dass Christian diese früheren Arbeiten nicht mehr in seine spätere Bibliografie aufgenommen hat, mag Gründe gehabt haben.⁸

Damit ist die Motivation Christian Geisslers, seine vier ersten Hörspiele später nicht mehr als Teil seines Gesamtwerks zu werten, greifbar: Sie fallen in die Phase vor seiner linksradikalen Politisierung in den 60er-Jahren und waren damit für ihn nachträglich nicht mehr bindend. Dennoch sollen sie im Rahmen dieses zweiten (posthumen) Überblicks über Christian Geisslers Hörspielwerk zum ersten Mal vorgestellt werden.

Christian Geisslers Hörspielwerk lässt sich grob in sechs Blöcke einteilen:

1. „Eine alte Frau geht nach Hause“, „Es war ganz einfach Liebe“, „Träumen ist billiger“, „Die Kinder von Gallatin“ (1956–1957): die vier frühen Hörspiele, die von Christian Geissler nicht in seine spätere Bibliografie übernommen wurden und die Hermann Naber nicht in seiner Hörspielübersicht in der Zeitschrift „die horen“ erwähnte. Sie sind beim produzierenden Sender WDR nur noch als Produktionsmanuskripte erhalten. Es besteht also keine Möglichkeit mehr, ihre akustischen Umsetzungen zu untersuchen.
2. „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“ (1958): das erste akustisch erhaltene Hörspiel Christian Geisslers. Motivisch ist es mit den vier frühen Hörspielen verwandt und doch von anderer inhaltlicher Kraft, ein Zwischenwerk, von Hermann Naber in seiner Übersicht als das erste Hörspiel des Autors genannt.
3. „Ende der Anfrage“, „Jahrestag eines Mordes“, „Verständigungsschwierigkeiten“ (1965–1969): die Hörspiele aus der stark politisierten 68er-Zeit.
4. „Unser Boot nach Bir Ould Brini“, „Taxi Trancoso“, „Walkman weiß Arschloch Eins A“ (1993–1994): die Hörspiele der frühen 90er-Jahre. Sie sind beeinflusst von konzeptioneller Neubestimmung, lyrischer Verknappung und kassiberhafter Chiffrierung. Sie entfalten die größte Wirkung aller Hörspiele Christian Geisslers (unter anderem Hörspielpreis der Kriegsblinden für „Unser Boot nach Bir Ould Brini“).

5. „Wanderwörter“, „Zwillingsgassen“ (2001–2003): die Hörspiele um das Jahr 2000 als Spät- und Alterswerke. Sie bieten verrätselte Einfachheit mit märchenhaften Elementen.

6. „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“ (2011): posthum produziertes Hörspiel, das auf einem von Christian Geissler zu Lebzeiten eingereichten, doch von der SWR-Redaktion abgelehnten Hörspielmanuskript basiert.

Im nun folgenden zentralen Abschnitt dieser aktualisierten Übersicht über Christian Geisslers Hörspielwerk werden alle Hörspiele des Autors in der Reihenfolge ihrer Produktion genannt und anschließend inhaltlich und kontextuell eingeordnet.

Eine alte Frau geht nach Hause (WDR 1956)

Eine Stadt der Gegenwart des Jahres 1956.⁹ Kinder auf dem Heimweg von der Schule spielen Hüpfspiele auf den Fußwegplatten dicht vor der Kreuzung. Eine namenlose alte Frau geht unbeteiligt über dieselben Fußwegplatten. Sie ist in ihren Gedanken versunken, sie empfindet eine zunächst nicht näher beschriebene Angst. Der Erzähler schildert die alte Frau in kalten, distanzierten Farben. Schließlich so drastisch, dass ein zunächst ebenfalls namenloser junger Mann exemplarisch für seine Generation mit der alten Frau in ein Gespräch tritt. Es entsteht ein ungeschönter Schlagabtausch zwischen den Generationen, der freilich keinen konkreteren Anlass hat als die zufällige Begegnung in der Stadt. Am Ende der Funkerzählung (die Hörspielhandlung wird zu weiten Teilen vom Erzähler arrangiert) erfolgt die Auflösung dieser Begegnung: Jan, der junge Mann, kehrt zu seiner jungen Frau und dem kleinen Kind heim. Er möchte dem Kind ein Lachen entlocken, denn die alte Frau hatte Jans Kind mit sich selbst verglichen. Das behagt ihm nicht. Nachts im Bett reden Jan und seine Frau über die Alten. Seine Frau möchte Jan eine mildere Sicht auf die Alten nahelegen. Die alte Frau kehrt allein in ihre Wohnung zurück, sie betrachtet das Bild ihres 26-jährigen Sohns, der vor 15 Jahren im Zweiten Weltkrieg gefallen ist. In einem Schlusssdialog bekennt sich die alte Frau zur Liebe als Sehnsucht und Qualität an sich, der junge Mann ist zufrieden, er wollte dieses Bekenntnis von ihr hören – und nicht das übliche Schweigen. Die alte Frau kann dem jungen Mann ein gutes Leben wünschen und schläft ruhig ein.

Bemerkenswert an dieser knapp halbstündigen Funkerzählung, die Christian Geissler 1956 für den Kirchenfunk des WDR schrieb, ist nicht die existenziell aufgeladene Stimmung, die die Figuren ohne konkreten Anlass miteinander ins Gespräch treten lässt, auch nicht das erlösende Bekenntnis zur Nächstenliebe – das Hörspiel fällt wie erwähnt in Christian Geisslers frühe katholisch-existenzialistische Phase –, sondern vielmehr die Tatsache, dass das Hörspielwerk Christian Geisslers mit einer Szene von spielenden Kindern beginnt (wie diese inszeniert wurde, kann wegen eines fehlenden Tondokuments nicht beurteilt werden). Denn Kinder und Kinderwelten werden immer wieder in seinen Hörspielen auftauchen, sie bilden einen festen motivischen Strang seines Hörspielwerks. Und sie erscheinen ganz im romantischen, märchenhaften Sinn als typisierter Gegenpol zu den Oberschichtfiguren der Hörspiele. Weiterhin erwähnenswert ist die Konstellation alte Frau / junger Mann, die in ihrer literarischen Umsetzung von einer erheblichen Drastik geprägt ist. Beide sind als Vertreter ihrer Generation unausweichlich in eine gegenseitige Schuld-Anklage-Struktur verstrickt: Der junge Mann sieht in der alten Frau die schweigenden Täter und Mitläufer des „Dritten Reichs“, die alte Frau sieht in dem jungen Mann ihren im Zweiten Weltkrieg gefallenen Sohn. Doch über ein spirituell konstruiertes „Wir“ verblasst diese tragische Struktur wenigstens für eine Nacht.

Es war ganz einfach Liebe (WDR 1957)

Jan Laaden ist 20 Jahre alt und arbeitet wie sein Vater in der Kakaofabrik von Lange & Huysman.¹⁰ Er liebt die 17-jährige Hanna, Tochter des Direktors ten Hoff. Ten Hoff & Beetje ist die Konkurrenzfirma von Lange & Huysman, außerdem ist Jan Laaden ein Arbeiter. Die Liebe der beiden, aufrichtig und tief, wird von Hannas Eltern nicht geduldet. Als Hanna auf der Mädchenschule einen Ausschnitt aus Shakespeares „Romeo und Julia“ vorlesen soll, verweigert sie das, denn Romeo könne nur ein junger Mann lesen, sagt sie. Daraufhin plappern ihre Mitschülerinnen die Beziehung Hannas zu Jan Laaden aus, die Lehrerin schreibt einen Brief an die Eltern, und die Romanze landet als bissige Satire in der Arbeiterzeitung von Lange & Huysman. Die gefährliche Liebschaft der beiden spitzt sich daraufhin zu. Hanna wird von ihren Eltern auf ein Internat geschickt – überraschenderweise ohne ihren Protest, denn sie ist sich ihrer Zukunft mit Jan gewiss. Dort besucht Jan sie heimlich, und sie schreiben einen Brief an Hannas Eltern, in dem sie

ihre Heirat ankündigen. Den Mut zu diesem Entschluss hätten sie ohne die Solidarisierung der Arbeiter nicht aufgebracht. Zu ihnen gehören nicht nur Max, der Chauffeur von Direktor ten Hoff, und Fräulein Westervelde, dessen Sekretärin, sondern auch so randständige Figuren wie der Schrankenwärter Piet, der für das Liebespaar den heimlichen Briefträger spielt. Hannas Eltern geben dem Druck der jungen Liebenden und ihrer Umwelt nach. Jan und Hanna können heiraten und ziehen in ein gemeinsames Haus.

Christian Geisslers erstes abendfüllendes Hörspiel, an einem Freitagabend des Jahres 1957 ausgestrahlt, knüpft in zweierlei Hinsicht an seine Funkerzählung „Eine alte Frau geht nach Hause“ an. „Es geschah zwischen jungen und alten Leuten“¹¹ – so umreißt der Chronist (Erzähler) den Konflikt gleich am Anfang des Hörspiels. Auch hier ist es also wieder ein Generationenkonflikt. Und auch hier ist das Thema, wie Jan es in den biblischen Worten formuliert: „Du sollst deinen Nächsten lieben.“¹² Ungewöhnlich innerhalb des Hörspielwerks von Christian Geissler ist aber, dass das Zeitkolorit in diesem Hörspiel weniger ausgeprägt ist. Das Holland dieser Fehde zwischen Fabrikanten und Arbeitern ist nicht eindeutig einer Zeit zuzuordnen – aber die Konflikte zwischen Jung und Alt sind ganz jene der Nachkriegszeit.

Die existenzialistische Stimmung tritt in diesem Hörspiel im Vergleich zu „Eine alte Frau geht nach Hause“ etwas mehr in den Hintergrund, vor allem weil der Erzähler in seiner Rolle zurückgedrängt ist. Nur auf der ersten Manuskriptseite tritt ein Chronist auf, der das Geschehen auktorial einleitet. Abgesehen von diesem etwas unbeholfenen Griff verrät das Hörspiel, das konsequent dialogisch erzählt ist, durchaus viel hörspieltechnisches Geschick. Vor allem die akustischen Übergänge sind einfallsreich gestaltet, so etwa durch verschiedene Leser eines Zeitungsartikels (ein provozierender Artikel in der Arbeiterzeitung wird zuerst von Jan, dann von Direktor ten Hoff vorgelesen) oder durch Überblenden anhand der Vögel in den Käfigen der Arbeiter (Kanarienvögel) und des Direktors (Wellensittiche). Ob und inwieweit dieser ornithologische Kunstgriff akustisch umgesetzt wurde, kann wiederum nicht beurteilt werden, da ein Tondokument nicht überliefert ist.

Zum ersten Mal taucht hier die Konstellation Herr/Knecht in einem Hörspiel Christian Geisslers auf. Im Grunde wird eine konzertierte Aktion der Arbeiter von ten Hoff's Fabrik vorgeführt: Einzelne Sticheleien und Boykotte führen zu einem organisierten Streik vor dem Haus des Direktors; sein Verhalten gegenüber der Liebesbeziehung seiner Tochter Hanna zu Jan stößt bei den Arbeitern nicht nur auf Ablehnung, sondern kippt um in eine allgemeine Empörung über ihre eigene Situation. Allerdings ist die Typisierung der Oberschichtfiguren noch weniger stark gehalten als in Christian Geisslers späteren Hörspielen. Sowohl Direktor ten Hoff als auch seine Frau tragen Züge der Einsicht, ahnen von der Komplexität der Gefühle, sind für kurze Momente sogar Sympathieträger. Und die düstere Prophezeiung des Direktors, der Arbeiter Jan werde Hanna nur in einen goldenen Käfig einsperren, scheint sich ganz am Ende des Hörspiels zu bewahrheiten, als Jan die Erzählung seiner Frau abbricht und sie barsch dazu auffordert, das Essen zu bringen.

Auch ein anderer Horizont wird erstmals im Hörspielwerk Christian Geisslers durchmessen: das Dorf mit seinem Ineinander von Herzlichkeit, Klatsch und Intrige – und mit der Möglichkeit einer schnellen, gar blitzartigen Solidarisierung der Bewohner, die aber ebenso schnell in ein Anfeinden alles Fremden umschlagen kann. Am ausgiebigsten wird Christian Geissler in „Walkman weiß Arschloch Eins A“ (1994), im Untertitel „Hörspiel aus meinem Dorf“, diesen Horizont durchmessen.

Mit diesem Holland-Hörspiel begründete Christian Geissler eine zwar nicht lang anhaltende, aber doch intensive Arbeit für die Sendereihe „Es geschah in...“ des WDR, aus der im selben Jahr 1957 auch ein „Es geschah in... Bayern“-Hörspiel („Träumen ist billiger“) und ein „Es geschah in... Amerika“-Hörspiel („Die Kinder von Gallatin“) hervorgingen. Es ist sogar zu vermuten, dass diese Sendereihe mit Christian Geisslers Hörspiel „Es war ganz einfach Liebe“ eröffnet wurde. Jedenfalls findet sich auf dem Produktionsmanuskript der Hinweis, dass der Sendeleiter (Redakteur) Wilhelm Semmelroth vor der Ausstrahlung einige Worte zu „unserer neuen Sendereihe ‚Es geschah in...‘“ gesprochen hat.¹³ Die akustische Umsetzung kann wiederum nicht beurteilt werden (ein Tondokument ist wie erwähnt nicht erhalten).

Träumen ist billiger (WDR 1957)

Der 15-jährige Ludwig Stuber sucht Anschluss an den „Haufen“ (die Bande), der vom halbstarken Egon angeführt wird.¹⁴ Dieser will Ludwig aus nicht näher genannten Gründen fertigmachen. Ein gleichaltriges Mädchen, mit dem Ludwig sich an einem ungemütlichen Ort trifft und das seine scheuen Werbungsversuche abweist, fordert ihn auf, sich dem Haufen zu stellen. Ludwig erhält von Egon die Mutprobe, einer alten Frau am Bahnhof ein Bein zu stellen – am besten in der Nähe der Bahngleise. Implizit nimmt Egon damit den Schienentod des Zufallsopfers in Kauf. Doch Ludwig verblüfft den Haufen, als er Amalie Saller ihren Koffer nach Hause trägt und mit der alten Frau eine Freundschaft beginnt. Amalie Saller hat Geld, doch sie führt aus Geiz und Vorsicht ein Leben in Armut. Ludwig möchte ihr einen letzten Traum erfüllen. Als er von ihr den Auftrag erhält, regelmäßig ihr Geld zur Bank zu tragen, zweigt er heimlich 2000 Mark ab. Er kauft zwei Flugtickets für die Kanarischen Inseln. Und er fingiert einen Lottogewinn, damit die alte Frau bei den Flugtickets, die er ihr nun präsentiert, an ein Geschenk von Ludwig glaubt. Durch eine Unachtsamkeit von Ludwig fliegt der Betrug auf. Beide werden bei einer Zwischenlandung in Genf aus dem Flugzeug geholt. Ludwig wird verhaftet und in der Zeitung aus reißerischen Gründen als Sittentäter gebrandmarkt.

Schon am Anfang des dritten Hörspiels aus der katholisch-existenzialistischen Frühphase Christian Geisslers, das erstmals ohne Erzähler auskommt und dadurch an Dichte und Spannung gewinnt, wird der finale Ausgang angekündigt: „Die Nacht-aus-gabe!“ (ruft ein Zeitungsverkäufer) bringt auf Seite eins die Falschmeldung, Ludwig Stuber habe sich an einer wehrlosen Greisin vergangen. Das restliche Hörspiel läuft analytisch ab und hat die Form eines Sozialdramas: In einzelnen Stationen wird Ludwigs Unvermögen vorgeführt, seine Träume (Liebe, Reisen, Freundschaft) in die Wirklichkeit umzusetzen. Die Handlung könnte einem der „Dekalog“-Filme von Krzysztof Kieślowski entsprungen sein: Die gut gemeinte Tat eines Jugendlichen, Ludwig, der Amalie Saller, der alten Frau, mit ihrem eigenen Geld einen sonst nie von ihr umgesetzten Traum ermöglichen will – die Reise auf die Kanarischen Inseln –, stellt sich erst durch die Interventionen der Außenwelt als eine Verzweiflungstat dar, die ihn zudem sozial deklassiert. Ein zweiter Aspekt kommt hinzu: Auch Ludwigs Charakter hat Kieślowski'sche Züge, in diesem Proletenkind brodelt es gewaltig. Die scharfe Typenzeichnung des Jugendlichen ist der zentrale

Entwicklungsschritt innerhalb des Hörspielwerks von Christian Geissler.

Der Autor bleibt ansonsten bei seinem bisherigen (Hörspiel-) Thema: Der Generationenkonflikt und die Frage der Nächstenliebe werden auf drastische Weise eng geführt. „Träumen ist billiger“ mutet wie eine (nur mit größerem dramatischen Gespür angelegte) Überschreibung von „Eine alte Frau geht nach Hause“ an. Interessant ist die bereits im Titel anklingende Anlehnung an *den* großen Hörspieltopos der 50er-Jahre: das Träumen – durch Günter Eichs Erfolgshörspiel „Träume“ (1951) nachhaltig eingeführt. Christian Geissler gibt dem Topos aber eine andere Wendung. Während das Träumen in den zeitgleich entstandenen Hörspielen von Günter Eich, Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann als ein magischer Topos fungiert, der eine andere Wirklichkeit heraufbeschwört, steht hinter Ludwigs Träumen der Wunsch nach einem ganz normalen Leben. Der Topos wird sozusagen vom Kopf auf die Füße gestellt. „Wird Zeit, dass wir leben“, scheinen die Figuren mit einem Romantitel von Christian Geissler zu rufen – und eben nicht: „Wird Zeit, dass wir träumen.“ Zur akustischen Umsetzung kann mangels eines überlieferten Tondokuments auch hier nichts gesagt werden. Im Produktionsmanuskript fallen einige Kürzungen auf, die aber ausschließlich dramaturgisch schwächere Stellen betreffen.

Die Kinder von Gallatin (WDR 1957)

Gallatin ist eine Landgemeinde in Tennessee, sauber und gepflegt.¹⁵ Am Nordrand steht „ein großer dunkler Dachverband – die einheimische Verarbeitungsindustrie für landwirtschaftliche Produkte, Leitung Mr. Walker!“¹⁶ Im Süden der Landgemeinde liegen in einer Bodensenke hinter einem kleinen Akazienhain „zehn zwölf Häuser: dort leben die schwarzen Arbeiter der Stadt.“¹⁷ Seit einiger Zeit verschwinden die weißen Kinder von Gallatin öfter für einige Stunden, man hat sie in der Schwarzensiedlung gesehen. Doch die Kinder schweigen. Deshalb werden die Dorfpolizisten Mike und Jim eines Abends beauftragt, in der ärmlichen Siedlung nach den Kindern von Gallatin zu suchen. Mr. Walkers Sohn James kann dabei mithilfe des alten Schwarzen Justappy den Polizisten entkommen. Allerdings vergisst er seine Mütze bei Justappy, worauf dieser keinen anderen Ausweg sieht, als Mike und Jim in das Geheimnis der Kinder einzuweißen. Unterdessen steigt die Nervosität bei Mr. und Mrs. Walker. Mr. Walker verspricht den Polizisten eine Belohnung von

500 Dollar, wenn sie herausbekommen, was die Kinder von Gallatin in der Schwarzensiedlung treiben. Als James und Corinne, seine Kinder, wieder einmal erst spät abends nach Hause kehren, verwickelt Mr. Walker seinen Sohn in ein umständliches Gespräch. Fast plaudert der ins Vertrauen gezogene James den Grund ihres Verschwindens aus, doch seine Schwester Corinne bittet ihn mutig, zu schweigen. Einige Tage später ist eine Dame vom „Nationalen Komitee für das Buchwesen“ in Gallatin zu Besuch. Mr. Walker und Mr. Morson, der Vorsteher des „Clubs der Eltern“, verlassen diese verkaufte Werbeveranstaltung für einen kostenpflichtigen Lesezirkel bald entnervt wieder. Der Polizist Jim, der ebenfalls beim Vortrag der Werbedame anwesend ist, kann sein Lachen dann nicht mehr unterdrücken. Er beschließt, Mr. Walker das Geheimnis der Kinder von Gallatin zu verraten. Er fährt Mr. Walker also zur Schwarzensiedlung und führt ihn während der Fahrt anständig vor – redet zum Beispiel davon, dass die Schwarzen seine Maschinenpistole geklaut hätten und Justappy schon das Blut der Kinder in einem Kessel umrühre. Mr. Walker steigt schließlich auf eine Tonne in der Schwarzensiedlung und sieht in eine schäbige Hütte: Der alte Justappy sitzt inmitten der Kinder von Gallatin und liest ihnen Märchen vor. Mr. Walker ist mit sich und den Kindern von Gallatin wieder versöhnt. Er beschließt, eine Werksbücherei mit 100 Kinderbüchern zu stiften. Die Nachricht vom Erfolg dieser Werksbücherei – „nach fünf Tagen waren alle Bücher unterwegs!“¹⁸ – verbreitet sich nicht nur in den USA, sondern kommt auch „eines Tages zu uns“.¹⁹

Der Vater-Tochter-Konflikt aus „Es war ganz einfach Liebe“ ist hier ein Vater-Kind-Konflikt: Ein wohlhabender Werksleiter kann auch diesmal die anarchischen Abschweifungen seiner Kinder nicht dulden, die Angst vor sozialer Deklassierung ist dabei stets der treibende Motor. Und auch hier ist gegen die Träumereien der Kinder kein Kraut gewachsen. Nur dass das Ende in diesem Hörspiel ungleich versöhnlicher ausfällt: Die Kinder bekommen eine Bibliothek, um ihrer Leselust ungehindert fröhnen zu können. Die harmonische Welt des Dorfes ist wieder hergestellt.

Christian Geisslers viertes Hörspiel ist heiter und flott im Ton, in den Dialogen präzise. Die Figuren weichen sprachlich nur in Nuancen voneinander ab, am stärksten noch der alte schwarze Märchenerzähler Justappy, der gerade so redet, wie ihm der Mund gewachsen ist. Es ist

ein romantisches USA-Bild, das hier etabliert wird – das in der Tiefe aber bereits von den Konflikten um die Rassentrennung in den 50er-Jahren gezeichnet ist. Der Riss, der durch das soziale Gefüge von Gallatin geht, wird scheinbar durch den guten Willen aller Dorfbewohner wieder gekittet. Aber die Gegnerschaft zweier Klassen erscheint hier paradoxerweise doch unauflösbarer als in den vorausgegangenen Hörspielen.

Ein Erzähler leitet das Geschehen ein und führt am Ende in einer knappen Bemerkung wieder aus dem Geschehen heraus. Christian Geissler lässt am Anfang des Produktionsmanuskripts gar zwei Erzähler das Dorf Gallatin beschreiben, wobei der zweite Erzähler die Beschreibungen des ersten Erzählers als nicht befriedigend empfindet und korrigiert. Auch wenn diese Anweisung vom Regisseur (wie man anhand der Streichungen im Manuskript erkennen kann) nicht berücksichtigt wurde: Man kennt diese vorsichtig experimentelle Technik aus den Radioessays, die Arno Schmidt in den 50er-Jahren im Rundfunk veröffentlichte („Nachtprogramme“). Gegenüber dem rigorosen sozialen Lehrstück „Träumen ist billiger“ mutet „Die Kinder von Gallatin“ insgesamt versöhnlicher und konventioneller an – allerdings kann auch hier (letztmalig) die akustische Umsetzung nicht beurteilt werden. Mit dem Märchen tritt ein Hauptthema der späten Hörspiele Christian Geisslers hier bereits in einem frühen Hörspiel sehr zentral auf. In den späten Hörspielen wird das Märchen dann offen subversiv eingesetzt sein, als eine Form des gedanklichen Widerstands gegen die Barbarei des Marktes.

Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein (BR 1958)

Dr. Stein, ein jüdischer Rechtsanwalt, musste sich in der Zeit des Nationalsozialismus sieben Jahre lang vor den braunen Schergen verstecken.²⁰ Er lebte in beklemmenden Unterschlüpfen und ist von diesen Erfahrungen gezeichnet, obwohl seine Anwaltskanzlei im Nachkriegsdeutschland gut läuft. Ein reicher Klient betritt seine Anwaltskanzlei und bietet ihm die Vertretung in einem lukrativen Fall an. Es geht um eine Klage gegen den Minetti-Konzern. Dr. Stein nimmt den Fall an, obwohl er von seiner tödlichen Krebserkrankung weiß. Nachts liegt er schlaflos neben seiner Frau, wird von den Geräuschen aus der Wohnung eines feiernden Junggesellen verängstigt und bittet seine Frau, die Haustür abzuschließen. Dann eröffnet er ihr, dass er nicht mehr lange leben wird. Den Fall Minetti möchte er aber auf jeden Fall noch durchboxen, damit seine Frau

nach seinem Tod eine gute Versorgung hat. Frau Stein spielt das Spiel mit, ihr Mann lässt ihr keine andere Wahl. Als Dr. Stein ins Krankenhaus eingeliefert wird, hält sie den Kontakt zu dem reichen Klienten aufrecht. Wenn dieser nun nach Dr. Steins Verbleiben fragt, sagt sie stets, er mache Urlaub auf Mallorca. So gelangt der Fall Minetti zu einem erfolgreichen Abschluss. Frau Stein bekommt ein hohes Erfolgshonorar überwiesen. Während einer spontanen Feier des reichen Klienten läutet das Telefon. Frau Stein erhält aus dem Krankenhaus die Nachricht, dass Dr. Stein verstorben ist. Doch abermals versichert sie den Feiernenden, ihrem Mann gehe es gut, er mache nur Urlaub auf Mallorca.

„Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“ ist nicht nur das erste als Tondokument erhaltene Hörspiel von Christian Geissler, es ist auch werkimmanent an prominenter Stelle vertreten, nämlich als der erste Text von „Ende der Anfrage“ (1967), einem Sammelband, den Christian Geissler seinem Romandebüt „Anfrage“ (1960) gewissermaßen im Titel antworten ließ. Aus diesen Gründen ist es nachvollziehbar (aber nicht korrekt), dass Hermann Naber „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“ in seiner Hörspielübersicht als Christian Geisslers „erstes Hörspiel“²¹ bezeichnet. Fast ein Jahrzehnt nach seiner Ursendung griff Christian Geissler dieses Hörspiel also noch einmal auf, und nicht ohne Grund: Im Kontext des Sammelbandes „Ende der Anfrage“ steht der Hörspieltext nun beispielhaft für die Kontinuität von Herr-Knecht-Strukturen, ob angesichts der singulären Judenverfolgung oder der „ganz normalen“ kapitalistischen Ausbeutung – immer verstanden als eine Kontinuität des deutschen Täterpersonals. „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“ konnte demnach politisch aufgeladen in die Debatten des Jahres 1967 eingebracht werden. Nicht nur das unterscheidet dieses Hörspiel von den vier vorausgegangenen Hörspielen.

Dabei knüpft „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“ eigentlich mehr an diese an, als dass es im späteren Hörspielwerk einen Anschluss finden würde. Es ist die letzte nicht klar von einer politischen Aussage geleitete Hörspielarbeit Christian Geisslers. Und die letzte, in der geordnet und sozusagen distanziert erzählt wird. In der Druckfassung in „Ende der Anfrage“ wird „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“ als eine Funkerzählung bezeichnet, und der Form nach ist bereits die

Hörspielfassung des Bayerischen Rundfunks von 1958 eine solche. Das Hörspiel wird von einem Erzähler eingeleitet und organisiert. Die kontrastierenden Dialogszenen, die von ihm jeweils angekündigt werden, sind realistisch inszeniert und arbeiten vor allem die unterschiedlichen Gesellschaftstypen heraus: den polternden reichen Klienten, den vorsichtigen und lebensklugen jüdischen Rechtsanwalt Dr. Stein, seine besorgte Frau Martha, die als Nichtjüdin und gleichwohl Mitbetroffene der Verfolgung ihres Mannes eine besonders vielschichtige Figur ist.

Neu bei diesem Hörspiel ist allerdings, dass der Erzähler in seinem Detailreichtum und in der Wertung des Geschehens über eine rein informative Funktion hinausgeht. Seine präzisen Beschreibungen, seine drastischen Benennungen von Täter- und Opferverhalten, seine kurzen Sätze und alltäglichen Redewendungen (wie sie später für die literarische Sprache Christian Geisslers überhaupt typisch sein werden) und eine insgesamt sehr dichte psychologische Schilderung lassen kein neutrales Zuhören zu. In der akustischen Umsetzung zeigt sich der Nachteil dieser Form: Die Dialogszenen wirken wie beliebige Einschübe in den in sich ruhenden Duktus des Erzählers. Die dramaturgische Struktur des Hörspiels bleibt daher unbefriedigend.

Allerdings malt das Hörspiel ein menschliches Einzelschicksal (das auch hier wieder das Thema ist) viel drastischer aus als in den vier vorausgegangenen WDR-Hörspielen. Die Deformation durch die anderen liegt in einer bleiernen und blutgetränkten Vergangenheit begründet, sie ist also schon lange vorgearbeitet. Gegen das Trauma der Verfolgung, das Dr. Stein erlebt, ist kein Kraut gewachsen. Daraus ergibt sich eine Anklage, die trotz der dramaturgischen Schwächen eine viel größere Wirkung als bisher entfaltet. Mit dieser Anklage wird auch der existenzialistische Ton aus dem Hörspielwerk Christian Geisslers verdrängt. Die Druckfassung, die einige Jahre nach der Ursendung entstanden ist, zeigt das noch deutlicher: Sie ist an vielen Stellen sprachlich und erzählerisch gestrafft und arbeitet noch stärker die Herr-Knecht-Konstellation zwischen Dr. Stein und dem reichen Klienten heraus. Während im Hörspiel von 1958 die Lebensmüdigkeit des Dr. Stein am prägnantesten hervortritt, ist es in der Druckfassung neun Jahre später die Lebenslüge der ehemaligen „Herrenrasse“. So ist zum Beispiel das Honorar, das Frau Stein nach dem Erfolg im Minetti-Fall überwiesen bekommt, in der

Druckfassung mit 130.750 DM gut zehnmal höher als im Hörspiel angesetzt. Und Dr. Stein bricht auf dem Weg zum Krankenhaus nicht nur Blut, sondern jetzt gar „Blut und Kot“.²²

Im Hörspielwerk von Christian Geissler ist „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“ ein Zwischenwerk par excellence. Existenzialistischer Anspruch (Einzelschicksal) und politische Anklage (unversöhnliche Konfrontation durch erlittene Verfolgung und Todesgefahr) halten einander die Waage, aber ringen in einer Tiefenebene bereits miteinander.

Ende der Anfrage (SWF 1965)

Christian Geisslers sechstes Hörspiel stellt einen Sonderfall dar: „Ende der Anfrage“, so der Titel des Dokumentarhörspiels, das Hermann Naber in seiner Hörspielübersicht als ein Feature bezeichnet (korrekterweise, denn eigentlich handelt es sich darum), wurde produziert, aber nie gesendet.²³ Die vor der Ursendung abgesetzte SWF-Produktion beruhte auf einer gleichnamigen Reportage, die Christian Geissler eigentlich im Auftrag des „Stern“ geschrieben hatte – die aber dann nur 1965 in den „Werkheften. Zeitschrift für Probleme der Gesellschaft und des Katholizismus“ veröffentlicht wurde. Ein zweites Mal erschien die Reportage 1967 in dem Band, dem sie den Titel gab: „Ende der Anfrage“. Christian Geisslers Reportageauftrag für den „Stern“ war nach einer Meldung von Nachrichtenagenturen im April 1964 erfolgt:

Die SS hatte Mörderschulen. Eine solche Mörderschule war Schloß Hartheim bei Linz an der Donau in Oberösterreich. 1940 wurden zunächst Schwachsinnige und Körperbehinderte im Rahmen des Euthanasieprogramms getötet. Später wurden Tötungen ausschließlich zum Zwecke der Heranbildung von abgehärteten SS-Männern vorgenommen.²⁴

Als Christian Geissler damals nach Hartheim reiste, traf er auf ein allgemeines Schweigen: Weder sichtbar noch in den Erinnerungen der Bewohner von Hartheim wurde auf jene Tötungen in der NS-Zeit eingegangen; diese sprachliche und emotionale Ohnmacht bezeichnete Geissler als eine Folgeform des Nationalsozialismus – und beschloss seine Reportage darum mit den Worten:

Wir werden, wenn alles so bleibt, neue fürchterliche Folgeformen erst noch kennenlernen.
Wenn alles so bleibt?
Das ist jetzt unsere Sache.

Keiner von uns hat viel Zeit.
Ende der A n f r a g e.²⁵

Warum sich die Veröffentlichungsgeschichte in diesem Fall aber vor die werkimmanente Einordnung schiebt, erklärt Hermann Naber so:

Die Produktion, die tatsächlich 1965 beim damaligen Südwestfunk stattgefunden hatte, wurde vom Programmdirektor Günter Gaus kurzfristig abgesetzt. Auf dem Band, das wohlverwahrt im Archiv steht, ist folgendes Vorwort zu hören: „[...] In ‚Ende der Anfrage‘ werden die Erfahrungen einer Reise beschrieben, die der Autor auf eine Agenturmeldung hin nach Oberösterreich machte. Die Gespräche, die er wiedergibt, haben stattgefunden.“ [...] Der Journalist Günter Gaus wurde hellhörig bei der Beteuerung, daß die wiedergegebenen Gespräche stattgefunden hätten, daß der Bericht auf Tatsachen beruhe. Warum bekam er dann aber keine O-Töne zu hören, sondern Hörspiel-Dialoge [...]. Für die journalistische Todsünde, statt wörtlicher Zitate den authentischen, identifizierbaren Zeitgenossen realistische Dialoge in den Mund gelegt zu haben, gab es keine Absolution.²⁶

Weiter merkt Hermann Naber an, dass auch die wichtigste Featureautorin jener Jahre, Ulrike Meinhof, dasselbe Verfahren wie Christian Geissler benutzte, dass sie also nach intensiven Recherchen aus dem Material heraus Figuren entwickelte, die dann aber dramaturgischen Gesichtspunkten folgten und so für eine – ihrer Meinung nach – authentische Darstellung des Themas sorgten. Wie auch immer: Für die Kalamitäten um sein Hörspiel „Ende der Anfrage“ lieferte Christian Geissler, wie Hermann Naber meint, schon mit einem der ersten Sätze seiner Reportage eine Begründung:

Das Beobachten von Naziverbrechen ist hierzulande nicht sonderlich populär.²⁷

Nachzutragen bleibt, dass das ungesendete Hörspiel „Ende der Anfrage“ nicht nur zu den Vorboten bundesdeutscher Dokumentarliteratur gehört. Hier vollzieht sich auch ein zweiter Umbruch im Hörspielwerk Christian Geisslers. Die Engführung des Autors mit der späteren RAF-Kämpferin Ulrike Meinhof in Hermann Nabers Bericht deutet ihn bereits an: Alte Bindungen werden gekappt, der katholisch-existenzialistische Kontext wie auch die bewährten Publikationsmedien sind ab dem „Ende der Anfrage“ nicht mehr belastbar. Thomas Hoeps führt dazu aus:

Seit dem „Ende der Anfrage“ steht im Mittelpunkt der Texte Geisslers die Suche nach einer adäquaten Antwort auf das als gewalttätig erkannte kapitalistische System, also nach einer angemessenen Form des Widerstands.²⁸

Der Sammelband „Ende der Anfrage“ (1967) antwortete genau deshalb mit Gebrauchstexten – mit Druckfassungen von Hörspielen, Fernsehstücken und Reden – auf Christian Geisslers weithin beachtetes Romandebüt „Anfrage“ (1960). Diese Antwort musste im Folgenden programmatisch verstanden werden, wie schon das Vorwort des Sammelbandes klarstellte:

Man kann auf alten Fundamenten kein neues Haus bauen.
Das ist das ENDE DER ANFRAGE.
Und das ist nicht Resignation, sondern der Ausgangspunkt für die Herstellung von Antworten.²⁹

Engagement statt Fiktion also, die Herstellung von Antworten statt der Aufschichtung alter oder neuer Fragen. Dazu passt, dass „Ende der Anfrage“ dasjenige Hörspiel Christian Geisslers ist, das am stärksten mit Originaltönen arbeitet. Auch wenn diese im Studio von Schauspielern nachgesprochen wurden: Die Sprache dieses Hörspiels operiert näher an der konkreten Realität als die aller anderen Hörspiele Geisslers. Dabei übersieht man fast die Kontinuität zum vorausgegangenen Hörspiel Christian Geisslers, „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“: Die massenhafte Tötung von behinderten Menschen, die in „Ende der Anfrage“ das Thema ist, war neben dem Holocaust, der massenhaften Ermordung der Juden, eine weitere perverse industrialisierte Todesart des „Dritten Reichs“.

Die Druckfassung von „Ende der Anfrage“ weicht – wie schon die von „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“ – nicht unerheblich von der Funkfassung ab. Hier ist allerdings die Druckfassung im Verhältnis zur Funkfassung sogar noch ausgebaut. Spannend an der ungesendeten SWF-Inszenierung ist, dass sie fast 40 Minuten lang nur mit dem gesprochenen Wort operiert. So entsteht der Eindruck einer großen künstlerischen Konzentration (auch wenn hier die Gefahr einer Verwechslung besteht, da heute eben viele Klang- und Musikelemente im Hörspiel eingesetzt werden). Weniger spannend: der nur halbherzig imitierte österreichische Duktus der Sprecher.

Jahrestag eines Mordes (SWF/hr/SR/SDR 1968)

Nach dem Besuch der Messe zum Volkstrauertag 1964, in der ihres als Soldat im Zweiten Weltkrieg gefallenen Sohns Lothar gedacht wurde, frühstücken die Eheleute Karl und Martha Malzahn.³⁰

Zwischen den spießbürgerlichen Frühstücksritualen irrlichtern Karls Gedanken immer wieder zum toten Sohn, dessen Porträt auf dem Fernsehtisch neben einer Kerze steht. Seine Frau Martha ermahnt Karl bald, weil er kindisch mit dem Familiensittich spielt, der bezeichnenderweise Lothar heißt. Karl schaltet daraufhin das Radio an, woraus die Predigt eines Pfarrers zum Volkstrauertag erklingt. Zu einer dröhnenden Kirchenorgel ertönen hohle Phrasen vom Opfertod der Soldaten. Eine Montage aus Werbetexten (unter anderem der Bundeswehr) unterbricht das Geschehen, eine Sprecherin ruft ermunternd: „Töten Sie für den Hausgebrauch.“³¹ Karl geht aus dem Haus und trifft auf zwei Soldaten, die für die Kriegsgräberfürsorge Spenden sammeln. Er fragt sie schüchtern nach seinem Sohn. Doch es kommt kein Gespräch zustande. Auch beim Mittagessen wiegelt Martha Karls immer bohrender werdenden Fragen nach Lothars Schicksal ab: „Leg das Fett weg auf den Rand.“³² Karl erzählt vom idyllischen Leben auf einem Bauernhof. Er möchte gute Laune verbreiten. Doch unter der Hand verlagert sich seine Erzählung auf einen Schlachthof, hin zum namenlosen Schlachtvieh, an dem nur die Güte und der Preis interessieren. Seine quälende Schlussfrage wird er fortan allen stellen, die ihm begegnen: „Martha, ich möchte wissen, ob sie sich quälen müssen.“³³

Nach einer zweiten Montage aus Werbetexten hört man Karl in eine Wirtschaft treten, wo er Fleisch für das Abendessen mit seiner Tochter Edith und deren Freund, einem Karrieresoldaten, kaufen will. Er hört neugierig, wie Betrunkene an einem Tisch, allesamt ehemalige Kriegsteilnehmer, mit einer Mischung aus Begeisterung und Ekel in Kriegserinnerungen schwelgen. Dazu tönt ein Spielautomat wie ein Maschinengewehr. Als Karl die Betrunkenen fragt, ob sie Lothar kannten, erhält er nur ausweichende Antworten. Man hänselt den verwirrten Alten und suhlt sich in stumpfen Beschreibungen von Waffengattungen und blutigen Kriegsanekdoten. Endlich kommen Edith und ihr Freund zum Abendessen. Karl stellt Ediths Freund, der nur in soldatischen Floskeln reden kann, seinen Sohn Lothar vor, indem er auf dessen Porträt auf dem Fernsehtisch zeigt. Ein zerlegtes Hähnchen mit abgetrennten Beinen wird serviert, und der Sittich befleckt die Uniform von Ediths Freund. Karl verwickelt den Karrieresoldaten in ein Gespräch über das Erschießen von Menschen. Doch die Antworten des Soldaten bleiben mechanisch, so wie jene des Pfarrers, der die Eheleute Malzahn am Ende dieses Volkstrauertags besucht. Vorher hat Karl unter Marthas Protest

Lothars Bild zertreten, sein Sohn hat daraufhin als Geisterstimme ein paar Worte gesprochen. Es waren aber unversöhnliche Worte, so wie jene, die Karl schließlich Martha und dem Pfarrer sagt: dass er das Geräusch von Panzerketten nicht mehr aus dem Kopf bekommt, dass er sich fragt, ob der Soldatentod von Gott kommt, dass er Hunger nach einer Antwort auf diese Fragen hat.

Der eigentliche Hunger des Menschen bleibt ungestillt, es ist der Hunger nach einer Antwort auf die Sinnlosigkeit von Krieg und Ausbeutung. So lautet die im ersten Teil durchaus christliche Botschaft dieses Hörspiels. Dass der Kritiker des „Evangelischen Pressedienstes“, wie Hermann Naber in seiner Hörspielübersicht schreibt, auf Christian Geisslers siebtes Hörspiel allerdings nur kopfschüttelnd reagierte, verwundert nicht.³⁴ Denn es wird mit einer Kirchenpredigt voller hohlem Pathos eingeleitet und endet mit den süßen und falschen Tröstungen eines Pfarrers angesichts eines getöteten Soldaten. Die Täter in „Jahrestag eines Mordes“ finden sich überall in der Gesellschaft wieder, die Partei einer möglichen Opposition kommt gar nicht vor: Diese Lesart suggeriert das Hörspiel. Das zeigt deutlich, wie weit sich Christian Geissler von der katholisch-existenzialistischen Prägung seiner frühen Hörspiele entfernt hatte.

Der Fernsehkurzfilm „Anregung zur Volkstrauer 64“, vom NDR nicht ohne einen redaktionellen Eingriff gesendet, bildete das Ausgangsmaterial dieses Hörspiels. Beide Texte, „Jahrestag eines Mordes“ und „Anregung zur Volkstrauer 64“, finden sich in „Ende der Anfrage“ abgedruckt wieder.³⁵ Der Hörspieltext „Jahrestag eines Mordes“ ist auf das Jahr 1964 datiert, er entstand also vier Jahre vor der SWF-Hörspielproduktion. Christian Geissler entwickelte also wiederum aus einem dokumentarischen Material (diesmal dem eines Fernsehkurzfilms) ein Hörspiel. Doch ist der fiktionale Zugriff hier offensichtlich, anders als im ungesendeten Hörspiel „Ende der Anfrage“: Ein großes ausdifferenziertes Figurenensemble tritt auf, und die dramaturgische Struktur des Hörspiels folgt dem fiktiven Verlauf eines Volkstrauertags im Jahr 1964. Auch die assoziative Abfolge der Szenen, die gleichzeitig einer zunehmenden Eskalation entgegen treiben, und das atmosphärische Finale sind dichterisch hergestellt. Sie rücken allesamt Karl Malzahns Verzweiflung in den Mittelpunkt, die sich im Lauf dieses Tages unausweichlich Bahn bricht.

Die Produktion, im Vergleich zur Textfassung von 1964 leicht umgeschrieben und etwas erweitert, ist in den teilweise langatmigen Dialogen realistisch angelegt, hat aber auch freche Montagen und bissige Originaltöne zu bieten, unter anderem Militärmusik aus jener Zeit um 1968. Diese handlungsferneren akustischen Elemente stellen das Einzelschicksal der Eheleute Malzahn in einen viel weiteren Kontext: Diesmal ist es überraschenderweise die traumatisierte alte Generation, die mit den reibungslos funktionierenden jungen Menschen überfordert ist. Der Topos von „Eine alte Frau geht nach Hause“ wird demnach umgekehrt – das zentrale Handlungselement (Eltern trauern um ihre im Zweiten Weltkrieg gefallenen Kinder) wird aber gleichzeitig übernommen. Parallel zu dieser Umkehrung bleibt diesmal auch eine Versöhnung zwischen Jung und Alt aus. Noch fataler: Die Jugend fällt als Hoffnungsträger komplett aus, weil sie das Menschsein verlernt hat, das sich (gerade im Vergleich zu „Eine alte Frau geht nach Hause“) im Stellen von Fragen und in der Anerkennung von Zweifeln und Schmerzen zeigt. Bei so wenig Besinnlichkeit stellt sich die Frage: Sind das Soldatentum und der Volkstrauertag also hier nur Metaphern für die unerbittliche Herrschaft des Marktes, der alles verschlingt, auch eine lebensfrohe, kritische Jugend?

Typische Elemente der späteren Hörspiele Christian Geisslers treten hier jedenfalls zum ersten Mal auf: etwa die vom Autor gewollte Konfusion, wenn Martha mit nichtssagenden Floskeln auf Karls drängende Fragen antwortet und ein Ineinander von Schicksalsrede und Nonsensrede entsteht (nichts vermag deutlicher die Panzerung von Figuren zu zeigen). Die Hörspielsprache wird rhythmischer, bei gleichzeitig scharfem politischen Zugriff. So imaginiert Karl das Zusammentreiben von Schlachttieren im Schlachthof und ruft dabei aus: „Sind alle da? Hurra!“³⁶ Auch die Aufzählung von Panzermodellen und militärischen Operationen der betrunkenen Exsoldaten folgt diesem Modell. Bei solchem lyrischen Tätersarkasmus fühlt man sich bereits stark an Christian Geisslers Hörspiel „Walkman weiß Arschloch Eins A“ (1994) erinnert, das in einer ähnlichen Figurenwelt mit ähnlichen sprachlichen Wendungen operiert.

Die Figurenzeichnungen sind hier plötzlich stereotyper als in den vorausgegangenen Hörspielen, was sicherlich vor dem Hintergrund

des programmatischen „Ende der Anfrage“ zu verstehen ist, aber den ab jetzt entstehenden Hörspielen Christian Geisslers generell einen ästhetischen Mehrwert gibt. Denn nun kann das Monströse einer scheinbar ganz normalen Gesellschaft zu Gehör kommen. Und die Betroffenheit wie auch der Schmerz der Verwundeten (wie Karl Malzahn) können urplötzlich in Rebellion umschlagen. Gleichwohl ist „Jahrestag eines Mordes“ als ein Brückenwerk innerhalb der Hörspiele Christian Geisslers zu werten, das Anklänge an seine früheren wie an seine späteren Hörspiele aufweist. Aber wohlgemerkt: In seiner grundsätzlich widerständigen Tendenz ist dieses Hörspiel bereits (und zum ersten Mal) ein typisches Christian-Geissler-Hörspiel. Es darf abschließend spekuliert werden, ob sich das Hörspiel nicht aus einer stofflichen Verschiebung speiste. Denn so wie Christian Geissler in seiner Reportage „Ende der Anfrage“ die Hartheimer Bewohner nach seinem Bruder Johann Geissler fragte, der Familiengerüchten zufolge als Angehöriger der SS auf Schloss Hartheim stationiert war, fragt nun Karl Malzahn die Bewohner der nicht näher bestimmten Großstadt, in der „Jahrestag eines Mordes“ spielt, nach dem Schicksal seines Sohns Lothar.³⁷

Verständigungsschwierigkeiten (SWF 1969)

Deutschland um 1968: Der 24-jährige Soziologiestudent Ludwig Kanzki und der gleichaltrige Maschinenschlosser Jan Ahlers, ein ungleiches Paar, begegnen sich auf der Autobahn.³⁸ Während Ahlers und seine Frau Renate, von ihm ganz unbedarft „Muschi“ genannt, mit dem neuen, gepflegten Auto vom Griechenlandurlaub zurückfahren, haben sie eine Autopanne. Kanzki, in einem rostigen VW mit aufgeklebten Agitpropsprüchen unterwegs, fährt rechts ran und schleppt die beiden ab. Am nächsten Rastplatz machen sie eine Pause und kommen miteinander ins Gespräch. Kanzki, der an einer Dissertation über Industriearbeiter und ihre gezielte Irreleitung zum Zwecke der ökonomischen Ausbeutung schreibt, fragt die beiden neugierig nach ihrer Lebens- und Arbeitssituation aus. Schnell wird klar: Man versteht sich, aber man hat unterschiedliche Ziele. Der eine will die Revolution der Gesellschaft, die anderen wissen scheinbar nichts von ihr. Zunächst aber zieht Kanzki, der auf Zimmersuche ist, bei den Ahlers ein, die ein Zimmer frei haben. In der SDS-Gruppe von Kanzki ist man nun daran interessiert, den Kontakt zu den Ahlers weiter auszubauen. Es wird basisdemokratisch über das richtige Vorgehen abgestimmt. Die einen wollen eine radikale Aktion in dem großen Industriebetrieb machen, in dem die Eheleute Ahlers arbeiten.

Kanzki, der die Ahlers inzwischen besser kennengelernt und sogar eine brüchige Freundschaft mit ihnen begonnen hat, steht mit seiner Position plötzlich isoliert da: Die Studenten sollen sich über eine längere Zeit hinweg möglichst konkret mit der Lebens- und Arbeitssituation der Ahlers befassen – und erst dann über das richtige Vorgehen entscheiden. Die Situation spitzt sich zu, als Ahlers Kanzki in die bewaffnete Werkschutzgruppe des Industriebetriebs einweicht, der er angehört. Sie soll, heimlich aufgebaut, im Fall der Fälle studentische und generell linke Unruhen im Betrieb niederschlagen. Die SDS-Gruppe kommt zu einer letzten brisanten Diskussion zusammen: Soll die Werkschutzgruppe der Aufhänger für die Militarisierung der Arbeiter sein, also für Spontanaktionen im Unternehmen? Oder soll sie das Ass im Ärmel sein, das man erst dann einlöst, wenn man den richtigen Moment für die richtige Aktion gefunden hat? Kanzki lässt offen, was sein eigener Plan ist. Aber er macht der SDS-Gruppe klar, dass alles damit beginnen muss, die Arbeiter kennenzulernen. Am Ende ist der Student Künzel der erste aus der SDS-Gruppe, der in den Betrieb geht, um zu arbeiten – und zu agitieren. Der Kampf ist auf lange Zeit ausgerichtet.

Verständigungsschwierigkeiten gab es auch bei der Produktion des Hörspiels, das vom SWF trotz eigener Genehmigung dann wieder infrage gestellt und nur mit einer Auflage akzeptiert wurde, wie Hermann Naber berichtet.³⁹ Diese Auflage war: Diskussionen zu den Thesen des Hörspiels mit allen an der Produktion Beteiligten (einschließlich der Tontechniker). Sie sollten während der Produktion mitgeschnitten und dann in das Hörspiel eingebaut werden. Hier setzte die Sendeleitung offenbar auf politisch ausgleichende Studiomitarbeiter und Sprecher. Man wusste sich aber vonseiten der Hörspielmacher mit einem Kniff zu helfen: Sie übernahmen kurzerhand alle Schlüsselpositionen der Produktion selbst. So sind hier als Sprecher, ein kurioser Sonderfall, zwei Hörspielregisseure (Walter Adler und Peter Michel Ladiges) und ein Autor (nämlich Christian Geissler in der Rolle des Ahlers) zu hören. Die Ursendung verzögerte sich um ein halbes Jahr, lief am 1. Mai 1970 dann aber ohne die eingebauten (und eingeforderten) Diskussionen im Radio.

Das Hörspiel bietet – abgesehen von einigen kurzen O-Tönen zu Beginn (Studenten skandieren Parolen) – Konventionelles: Figuren und ihre Dialoge. Es ist mit leichter Hand produziert, setzt auf diskret eingesetzte, realistische klangliche Mittel (wie Badezimmergeräusche)

und steht damit ästhetisch anscheinend im Gegensatz zum eigenen Thema wie zu den Vorgängerhörspielen „Ende der Anfrage“ und „Jahrestag eines Mordes“. Man hört den Figuren Ahlers und Kanzki – jenem ungleichen Paar, das sich braucht, um etwas zu verändern – mit viel Sympathie zu. Gerade die ungewöhnliche Sprecherwahl schafft hier eine Atmosphäre der Frische und Unbekümmertheit, die es den Hörern erstaunlich leicht macht, den nicht immer einfachen Standpunkten der Studenten um Kanzki zu folgen.

Mit der Ahlers-Figur und der an sie gebundenen Frage, wie der Widerstand gegen die herrschenden Strukturen, letztlich ihre Umwälzung und Beseitigung, zu erreichen ist, steht „Verständigungsschwierigkeiten“ nicht nur zeitlich in der Mitte des Werks von Christian Geissler. Umso verwunderlicher ist es, dass danach im Hörspielschaffen des Autors eine Pause von über 20 Jahren einsetzte. Allerdings beschränkte sich diese vermeintliche Schaffenskrise auf das Hörspiel. Christian Geisslers Arbeiten für das Fernsehen zum Beispiel liefen unausgesetzt fort, und auch die bedeutenden Romane „Das Brot mit der Feile“ (1973), „Wird Zeit, daß wir leben“ (1976) und „kamalatta“ (1988) fallen in diese Pause. Die Schaffenskrise im Hörspiel ist deshalb eher als ein Zweifeln an der Wirksamkeit des Hörspiels zu werten, vielleicht ganz konkret durch die Schwierigkeiten ausgelöst, die Christian Geissler bei der Produktion seiner letzten Hörspiele hatte.

So sind die „Verständigungsschwierigkeiten“ auch eine Standortbestimmung des Autors Christian Geissler um 1969. In dieser Zeit, ausgelöst durch die Befreiung Andreas Baaders aus der Untersuchungshaft, begann Christian Geissler nach einer längeren Unterbrechung wieder, literarisch zu schreiben (seine letzten Hörspiele basierten wie erwähnt auf dokumentarischem Material). Sein letzter Roman „Kalte Zeiten“ (1965), noch stark vom Gefühl einer gesellschaftlichen Isolation geprägt, lag da schon fünf Jahre zurück.⁴⁰ Seitdem hatte Christian Geissler sich (unter anderem) in der KPD engagiert, doch hatte er auch in der politischen Arbeit nicht zu einem Gefühl des Vorwärtkommens gefunden. Nun war von außen ein Anfang gemacht. Christian Geissler begleitete fortan den bewaffneten Kampf der RAF als ihr literarischer Chronist, und das vor allem in seinen Prosawerken. Das Hörspiel wurde also nach 1969 in die Rolle der Gelegenheitsarbeit zurückgedrängt, die gleichzeitig verebbte. Es hatte in der damaligen politischen Lage für den Autor

offenbar keinen praktischen oder ästhetischen Sinn, im Radio eine Kunstform zu bedienen. Erst nach den Zweifeln am Weg der RAF, die sich im Roman „kamalatta“ (1988) niederschlugen, fand Christian Geissler zum Hörspiel zurück, das nun – als eine offene Form verstanden – seiner konzeptionellen Neubestimmung, wie er sie in seinen Schreivarbeiten „Prozeß im Bruch“ (1992) niederlegte, dienen konnte.

Unser Boot nach Bir Ould Brini (SWF 1993)

Das Hörspiel „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ folgt einer strengen Anordnung, die in Christian Geisslers eigenen Worten am besten wiedergegeben werden kann. Sie stehen als „Notiz für Produzentinnen und Produzenten“ am Anfang des Hörspielmanuskripts:

es sind drei sprechweisen.
das sind drei räume.

1. landschaft mit boot (1). der briefbericht einer frau. entschlossen die ruhe eines grauens. die bestimmtheit einer freude. lockend die handfestigkeit. beständig weht sand. es wird geschaufelt werden. gegen den wind.
2. erfahrung weiss (w). drei stimmen leise... wie menschen vernünftig in einem versteck erfahrungen austauschen...
3. kamalattanische lieder (k). die spreche ich selbst. ich höre eine trommel, eine zärtlichkeit, die balanciert.⁴¹

Hinzu kommt, eingespielt vom Ensemble Recherche, die Hörspielkomposition des „komponisten cornelius schwehr [...], ohne dessen musik dieser text nicht inszeniert werden soll“ – und dem an gleicher Stelle, auf der ersten Seite des Hörspielmanuskripts, „diese arbeit“ gewidmet ist.⁴² Da das Hörspiel keine klar umrissenen Figuren und keine lineare Handlung besitzt, ist es von einiger Schwierigkeit, seinen Inhalt in einfachen Worten wiederzugeben. Einen Versuch unternimmt Thomas Bräutigam in seinem „Hörspiel-Lexikon“ (2005):

Der in den 60er-Jahren mit Hör- und Fernsehspielen im Dienst einer explizit linken Sozialkritik hervorgetretene Christian Geissler meldete sich mit einem formal gänzlich anders gearteten, hermetischen, handlungsabweisenden Poem zurück. Mittels einer absurden Metapher – der Bau eines Bootes mitten in der Wüste – artikuliert er das Festhalten an der Utopie: Auch unter widrigsten Umständen muss an einer Arche Noah der Hoffnungen gebastelt werden.⁴³

Von diesem Bootsbau berichtet eine Erzählerin in Briefform, die die Hauptfigur in diesem Hörspiel ist. Dagegen gesetzt sind „von [...]

Stimmen im Versteck artikulierte Momentaufnahmen aus dem zeitgenössischen Deutschland, in denen der sozialkritische Zorn des Autors lebendig ist“.⁴⁴ Sie thematisieren unter anderem das Ende der sozialistischen Staatengemeinschaft und das „Hineingeborenwerden der Kinder in eine kalte, freudlose Gesellschaft, in der sie ruhiggestellt [...] werden“.⁴⁵ Doch immer wieder pendelt das Geschehen zur Erzählerin und damit zu jenem utopischen Projekt zurück, von dem in diesem Hörspiel hauptsächlich die Rede ist:

Ob die Zustände der Gewalt überwunden sind, wenn die unverdrossenen Bootsbauer im zähen Kampf mit Sand und Wind Bir Ould Brini – der Name eines alten Brunnens – erreicht haben? Der Zweifel ist groß, denn im massenmedialen Zeitalter können ihre Träume und Hoffnungen nicht geheim bleiben. Am Schluss werden sie zum Objekt der Tourismusindustrie. Flugzeuge werfen Prospekte mit detaillierten Fotos ihrer Arbeit am Boot ab. Auch ihr einziger Weg nach Bir Ould Brini ist schon minutiös berechnet worden, dazu gibt es Angebote von Billigreisen zur „Besichtigung einer Hoffnung“.⁴⁶

Zu Recht hebt Thomas Bräutigam die Qualität des mehrfach ausgezeichneten Hörspiels (unter anderem mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden) hervor, die seiner Meinung nach „im Zusammenklang von Text, Komposition [...], Geräuschen (Wüstenwind) und der stimmlichen Interpretation durch Hannelore Hoger“ besteht.⁴⁷ Ob es sich aber wirklich um ein „großes elegisches Gedicht“ und „die Klage über eine verlorene Utopie mit dem Aufruf zum trotzigem Beharren“ handelt, wie die von ihm zitierte Jury des Hörspielpreises der Kriegsblinden 1994 urteilte,⁴⁸ darf bezweifelt werden. Zwar baut Christian Geissler, der im Hörspiel selbst als Sprecher seiner „kamalattanischen“ Gedichte auftritt, den Eindruck eines linken Schwanengesangs durchaus auf. Die extrem fragmentarische Form, in der es Zeitsprünge, lyrische Einschübe und überraschende Perspektiv- und Motivwechsel en masse gibt, sorgt dafür. Doch an dieser Standortbestimmung fällt auch auf (was Thomas Bräutigam so nicht erkennt), dass sie als ein Kommentar auf mehreren Ebenen funktioniert: Jüngste Zeitgeschichte (Scheitern der RAF nach Stammheim und das Ende der sozialistischen Staatengemeinschaft) wird ebenso verarbeitet wie die eigene Lebens- und Werkgeschichte.

Weiterhin funktioniert „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ auch als ein Kommentar auf linke Floskeln, Leitbilder und Mythen schlechthin, die aufgerufen und besichtigt, aber nicht dekonstruiert werden.⁴⁹ Dadurch verschiebt sich die Lesart des Hörspiels hin zum Kassiber, zu einer Geheimschrift für Eingeweihte. Dem Autor deshalb eine

Klage zu unterstellen, läuft ins Leere und ist von ihm vielleicht strategisch einkalkuliert worden. Vielmehr wird hier der Hörfunk mit den Mitteln des Hörfunks selbst unterlaufen, denn das ausgestrahlte Wort wirkt diffus, es ist nicht eindeutig steuerbar und bietet Vieldeutigkeit, die oftmals erwünscht, aber viel öfter noch verhindert wird – zum Beispiel durch einen vom Sender verordneten Kommentar, wie er bei den Vorgängerhörspielen von Christian Geissler stets drohte. Dass hinter den diffusen Botschaften dieses Hörspiels ein ausgeklügeltes System steckt, eine Art Geheimsprache, erkennen anscheinend nur wenige. Es ist daher möglich, „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ auch als eine akustische Flugschrift zu bezeichnen. Festzuhalten bleibt, dass dieses Hörspiel innerhalb des Hörspielwerks von Christian Geissler am meisten zu bürgerlichen Eingemeindungsversuchen eingeladen hat und einlädt – und dabei gleichzeitig in seiner Radikalität konstant unterschätzt wird.

„Unser Boot nach Bir Ould Brini“ bedeutet eine Abkehr von den bisherigen Hörspielen Christian Geisslers und steht programmatisch für alle folgenden Hörspiele: Es hat eine formale Nähe zum Gedicht (experimentelle Kleinschreibung, lyrische Sprache statt realistischer Figurensprache) und zum Manifest (die Handlung organisiert sich über eine zentrale Redeachse, in der ein „Wir“ den anderen gegenübergestellt wird). Gedicht und Manifest sind auch die beiden Formen, die Christian Geissler seit den 80er-Jahren verstärkt anwandte, um sein Romanschaffen zu begleiten (vorher hatten das Film und Hörspiel getan). Das Hörspiel „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ markiert damit einerseits tatsächlich das Ende einer Utopie (und der bewaffnete Kampf der RAF markiert den Beginn ihres Scheiterns), ohne jedoch andererseits wirklich in Resignation zu enden. Es drückt vielmehr einen strategischen Rückzug aus (und kein trotziges Ausharren) und besitzt auch daher eine formale wie inhaltliche Nähe zum Kassiber.

Christian Geissler beginnt hier – ein anderer Aspekt – innerhalb seines Hörspielwerks jene „Geschichten aus dem Dorf“ zu erzählen, die die Folgehörspiele kennzeichnen werden, am stärksten „Walkman weiß Arschloch Eins A“. Sein Dorf, das ist ein im Werk nicht näher bestimmtes Dorf im Rheiderland, nahe der niederländischen Grenze gelegen. Ein Randgebiet, in dem Christian Geissler seit 1985 lebte. Es sind gleichzeitig Geschichten, die eine der Grundfragen seines gesamten Werks (die Entscheidung zwischen Sozialismus und

Barbarei) auf eine anschauliche, konkrete Ebene modulieren.⁵⁰ Denn im Kosmos des Dorfes streiten Sozialismus und Barbarei nicht erst seit den Zeiten von „Don Camillo und Peppone“ ganz natürlich, gewissermaßen urwüchsig um die Vorherrschaft. Und Christian Geissler beginnt ebenfalls hier, Lieder, Märchen und Gedichte zu zitieren (wie in allen folgenden Hörspielen), um – wie Agnes Hüfner schreibt – genau diese Dissonanzen zwischen Sozialismus und Barbarei hervorzurufen oder zu verstärken.⁵¹

Im gesamten Folgewerk firmierte der Autor nun als „christian geissler (k)“, und auch die Hörspieltitel schrieb Christian Geissler fortan klein. Das „k“ stellt somit eine Chiffre dar, die den Namen des Autors begleiten sollte. Aber wer auf eine schnelle Auflösung dieser Chiffre setzte – etwa Kommunist –, der wurde enttäuscht: Die Chiffre „k“ blieb (ihrer Natur nach) unaufgelöst. In den diese Nachfolgephase von „kamalatta“ begleitenden Schreibarbeiten, versammelt in „Prozeß im Bruch“ (1992), aber auch in Christian Geisslers Lektüeranmerkungen zu Georg Kleins Roman „Libidissi“⁵² erfährt dieses neue Programm, mit dem Geissler auf das Scheitern des bewaffneten Kampfs antwortete, eine Ausdeutung: Von Schmerz und Verwundung führt ein direkter Weg zur Aktion. Dieser Weg verbindet die Einzelmenschen (unabhängig vom Grad ihrer Politisierung) – die ihn täglich durchlaufen, die Aktion aber aufgrund ihrer individuellen Hilflosigkeit wie auch ihrer gesellschaftlichen Prägungen meistens unterlassen.

Zu Recht schreibt Heinrich Vormweg, dass „kamalatta“ auf „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ vorausweist, dass das für den Autor nun zentrale Problem der „Agonie des Widerstands“ also in beiden Texten gestaltet wird.⁵³ Ob die neu gefundenen Antworten allerdings ein elitäres, weil ein literarisches Programm darstellen, wie mancherorts spekuliert wurde und wird, sei dahingestellt. Bezogen auf den Kosmos des Dorfes (als ein zentrales Handlungselement des Hörspiels) sind sie es sicherlich nicht.

Gleichwohl aber zeigt sich im Hörspiel „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ bereits ein erstes Problem dieser konzeptionellen Neubestimmung: Das Kassiber ist eine flüchtige Form, die im Grunde für den politischen Untergrund geschrieben ist. Doch die Kämpfe, in die das Kassiber intervenieren will, spielen sich nun auf der Tagesoberfläche ab, im Alltag. Das ist der eine Widerspruch. Und

wie groß ist die Schar jener Untergrundkämpfer und Gesinnungsgenossen noch, wenn die Kanäle der medialen Verbreitung weiterhin gesellschaftlich kontrolliert werden und die linke Bewegung generell an Zulauf verloren hat? Das Hörspiel „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ ist gerade mit diesen Widersprüchen ein groß angelegter Diskurs über linke Positionen, die in den Jahren seit den „Verständigungsschwierigkeiten“ (1969) in eine tiefe Krise geraten waren.

Taxi Trancoso (SWF 1993)

Der portugiesische Lkw-Fahrer Tome Pinto transportiert unermüdlich Waren durch ganz Europa, um endlich seinen Traum vom eigenen Haus mit seiner Frau und einem kleinen Taxibetrieb wahr machen zu können.⁵⁴ Es ist seine letzte Fahrt. In Oslo wurde er vom Spediteur mit Medikamenten vollgepumpt, um trotz Übermüdung fahren zu können. Er denkt an seine Frau, die seine große Liebe ist, an sein Heimatdorf Trancoso, an Begegnungen mit dem Pater (denn der Glaube ist ihm wichtig) und den Dorfbewohnern. So verliert er sich, während er doch auf der Autobahn konzentriert fahren soll, in verlockenden Bildern. Auf derselben Autobahn fahren fünf Installateure aus Oldenburg, die zu ihrer Arbeit nach Greifswald in Vorpommern unterwegs sind. Sie sind Arbeitsmigranten, die aus einem vermeintlichen Wohlstandsgebiet kommen, das keines mehr ist – und sie sind Figuren, die in ihren Gedankenwelten ein erschreckendes Zerrbild spießbürgerlicher Mentalität bieten. Auch sie verlieren sich in inneren Bildern, die aber zunehmend grell und blutrünstig werden. Es kommt zum Zusammenprall der übermüdeten Fahrer aus Portugal und Deutschland. In einer Nachrichtenmeldung am Ende des Hörspiels ist (in der nüchternen Sprache eines Nachrichtensprechers) dann nur von einem Unfall mit tödlichem Ausgang zu hören.

Im Deutschen Rundfunkarchiv ist über „Taxi Trancoso“, das bei Christian Geissler „taxi trancoso“ und im Untertitel „stimmen und die mißhandlung der stimmen“ heißt,⁵⁵ zu lesen:

Die Ablösung des Ost-West-Konflikts durch den Nord-Süd-Konflikt hat den alten europäischen Utopien das vertraute Koordinatensystem entzogen. Die Zunahme der unbeherrschten Gewalt im Zentrum Europas weckt Panik und vielfache Kampfbereitschaft gegen den Einbruch alles Fremden. So bei den fünf Installateuren aus Oldenburg, die in „Taxi Trancoso“ auf ihrer nächtlichen Montagetour nach Greifswald beim Zusammenstoß mit einem großen Lkw den Tod finden, für den der

portugiesische Fahrer des Lkw, der seine Lohnarbeit in Kürze durch einen heimischen Taxibetrieb abzulösen hoffte, zur Verantwortung gezogen werden wird. Die inneren Monologe und Gesänge der sechs Figuren, die sich auf die gemeinsame Katastrophe zubewegen, macht Christian Geissler zu einer expressiven Momentaufnahme europäischer Verhältnisse.⁵⁶

Tatsächlich ist „Taxi Trancoso“ ein Hörspiel aus Monologen – spröde, konzentriert und sehr musikalisch inszeniert. Oftmals sprechen die Figuren in die Stille hinein, oder nur einzelne perkussive Töne begleiten ihre mäandernden Gedanken während der Autofahrt. Immer wieder springt das Hörspiel wie eine Reportage von einem Automobil zum anderen. Wechselweise kann man so Tome Pinto, der interessanterweise von einer Frau gesprochen wird (Annette Ziellenbach), und die fünf Installateure aus Oldenburg (allesamt von Wolfgang Condrus gesprochen) hören. Die Musikalität der Hörspielsprache steht demnach im Mittelpunkt der Inszenierung von Cornelius Schwehr: als Stille, als wechselnde Sprachdynamik und als konzentriertes Reden, das zum Plappern bis hin zum hyperschnellen Rap werden kann. Nur auf diese indirekte, aber überaus wirkungsvolle Weise wird der Vorgang (die Autofahrt) und der Zustand der Figuren (ihre zunehmende Ermattung) in „Taxi Trancoso“ dargestellt.

Eine plakative Deutung bietet sich an: hier die richtigen Menschen, dort die falschen. Tome Pinto, gesprochen von der hellen, warmen Frauenstimme, erzählt mit einnehmenden Worten vom Leben auf dem portugiesischen Land. Die fünf Installateure aus Oldenburg kommen dagegen verschlossen und borniert daher, sie warten zudem mit rassistischen und sexistischen Entgleisungen auf. Einer der Installateure namens Zunge stottert gar hilflos. Es ist ein düsteres schwarzes Märchen aus armseligen Fantasien, das diese deutschen Proleten erzählen. Dabei übersieht man leicht, dass auch hier jene beiden Prototypen gegenübergestellt werden, die schon in „Verständigungsschwierigkeiten“ die Hauptfiguren waren: Tome Pinto als der Träger einer sensiblen, nachdenklichen Haltung, die mit Lebensfreude und Spontaneität gekoppelt ist, sozusagen ein typischer 68er – und die fünf Installateure als zeitgemäße Proleten und Wiedergänger von Ahlers.⁵⁷ So weicht eine plakative Deutung jener komplexen Überlegung, die schon die Konstellation Kanzki/Ahlers in „Verständigungsschwierigkeiten“ bestimmte: Wie kann man die Menschen für die gerechte Sache zusammenführen? Der Kampf um diese gerechte Sache hat sich jedenfalls von der nationalen auf die

europäische Ebene verschoben, das zeigen die Figuren dieses Hörspiels deutlich. Aber die Gräben verlaufen erstaunlicherweise immer noch entlang derselben Bruchlinie zwischen Aufbruch und Resignation, wie schon bei Kanzki und Ahlers. Bemerkenswert zudem: Es ist der übermüdete Tome Pinto, der den Zusammenprall beider Fahrzeuge auslöst, nicht einer der fünf Installateure.

Das Hörspiel verdankt seine Entstehung, wie Hermann Naber berichtet, einer Nachrichtenmeldung, die als reinszeniertes Originaldokument am Schluss des Hörspiels erklingt.⁵⁸ „Taxi Trancoso“ dringt damit in die Leerstelle einer Tagesmeldung ein und macht daraus einen Versuch über utopisches Denken – bei dem die Zwischenbilanz allerdings ernüchternd ausfällt: Alle Figuren sind Arbeitstiere im Mobilitätszoo, auch Tome Pinto, der die Ausbeutung seiner Arbeitskraft gar nicht durchschaut (er trägt somit selbst kleinbürgerliche Züge).

Die Proletensprache, die Christian Geissler in der Nachfolge von „Kalte Zeiten“ (1965) entwickelte und die seinen Begegnungen mit Arbeitern in der 68er-Zeit und davor entstammt, schlägt sich hier – zeitlich stark verzögert – deutlich im Hörspiel nieder, viel deutlicher jedenfalls als in den Hörspielen der 60er-Jahre „Jahrestag eines Mordes“ und „Verständigungsschwierigkeiten“. Sie ist bei diesen gefallen Proleten (den fünf Installateuren) eine dunkle Suada, ein böser Rap, der bemerkenswerterweise gleichzeitig eine Nähe zum Bewusstseinsstrom und zur Lyrik besitzt. So oszilliert die Sprache dieses Hörspiels beständig und sehr gekonnt zwischen Hoffnung und Katastrophe.

Die Produktion des Hörspiels fand nicht im Senderstudio, sondern in der Musikhochschule Freiburg statt. Regie führte der Komponist Cornelius Schwehr, die Musik wurde wieder vom Ensemble Recherche eingespielt. Wahrscheinlich wurde diese Produktion außer Haus (in den 90er-Jahren noch nicht so üblich wie heute) durch den Erfolg des Vorgängerhörspiels „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ möglich gemacht.

Einige weitere Aspekte fallen auf: In „Taxi Trancoso“ prallen gleich zwei „Geschichten aus dem Dorf“ aufeinander und mit ihr zwei Welten, die beide – Portugal und Ostfriesland – Wohnsitze und Schreiborte des Autors Christian Geissler waren. Und: Motive und

Figuren aus seinem Werk wandern durch die Hörspiele. So wird in „Taxi Trancoso“ von allen Figuren ein nicht näher bestimmtes Boot zitiert, das natürlich an das Boot in „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ denken lässt. Viele der Figuren von „Taxi Trancoso“ werden wiederum im nächsten Hörspiel „Walkman weiß Arschloch Eins A“ auftauchen: Honken (genannt Walkman, bereits als Nebenfigur in „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ präsent), Zunge (der stotternde Mann von Karola) und Ole Joystick, um nur drei Figuren zu nennen. Auch ein portugiesischer Lkw geistert durch die nächsten Fiktionen Christian Geisslers. Diese Technik, eine Art Palimpsest des eigenen Werks, aufbauend auf dem schon vorgestellten Weiterdichten von Figurengeschichten (siehe Ahlers), aber jetzt um einen Überraschungsmodus erweitert, wird nicht nur die nächsten Hörspiele Christian Geisslers prägen. Zuletzt aber darf der radikale Aussagekern von „Taxi Trancoso“ nicht überhört werden: Um die fünf Installateure aus Oldenburg, dieser Eindruck drängt sich beim Hören auf, ist es nicht schade. Der Proletarier ist also nicht mehr um jeden Preis heilig, vor allem nicht, wenn er zum faschistoiden Spießermutiert.⁵⁹

Walkman weiß Arschloch Eins A (SWF 1994)

Honken ist ein Schlosserlehrling ohne Berufsaussichten in einem Dorf im norddeutschen Rheiderland.⁶⁰ Er hat weder eine Freundin noch die üblichen Fußballambitionen. Stattdessen zieht er mit einem Walkman im Ohr und einer Kutte mit „Nazis raus“-Aufschrift ziellos durch sein Dorf. Schon als Schulkind wurde er gemobbt, und die Dorfmadchen sehen in ihm nur einen Schwulen. Daher auch seine beiden Spitznamen „Arschloch“ (bei den Dorfbewohnern) und „Walkman“ (beim Autor). Ein durchschnittlicher weißer Jugendlicher also, der sich kaum gegen die verbale und körperliche Gewalt gegen ihn wehrt, ob sie nun vom Schlossermeister oder vom eigenen Vater ausgeht. Nur einer der Alten aus dem Dorf, Ole Blessi, steht Honken bei, er unterstützt ihn moralisch, liest ihm Erinnerungen an Honkens Großvater Leo Kantfisch vor.⁶¹ Das „Eins A“ holt Honken sich dann bei der Bundeswehrmusterung, wo er zur allgemeinen Überraschung mit „T1“ (also voll verwendungsfähig) eingestuft wird. Nun steigt er in der Achtung der Dorfbewohner wie in seiner Selbstachtung zum „richtigen Mann“ auf. Als Held der Spezialeinheit GSG 9 spricht Honken dann ernüchtert die Schlussworte des Hörspiels. Es wird angedeutet, dass Honken bei einem Einsatz einen mutmaßlichen Terroristen erschossen hat.

„Walkman weiß Arschloch Eins A“, im Untertitel „Hörspiel aus meinem Dorf“,⁶² ist eine norddeutsche Dorfgeschichte in ungewöhnlichem Gewand. Von der üblichen Heimatidylle und Herz-Schmerz-Tragik ist hier nichts übrig geblieben. Die lyrischen Monologe berichten von Honken in drei Lebensphasen: als Kind, als junger Mann und in der erzählten Gegenwart als GSG-9-Angehöriger. Das Hörspiel ist demnach raffiniert als eine Rückschau aus der erzählten Gegenwart organisiert, in der der eigentliche Erzählanlass – die Erschießung eines mutmaßlichen Terroristen durch Honken bei einem GSG-9-Einsatz – nur extrem verdichtet präsentiert wird. Das Hörspiel ist somit – wie schon „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ und „Taxi Trancoso“ – zum dritten Mal eine Art Gedicht, das im Alltag angesiedelt ist, aber keine Alltagssprache verwendet (so beschreibt Christian Geissler selbst diesen Neuanatz im Hörspiel).⁶³ Hermann Naber, der Regisseur des Hörspiels, ergänzt:

Der dokumentarische Realismus ist als Fundament noch erkennbar, aber der Schriftsteller hat den Dokumentaristen hinter sich gelassen. Der Dichter Christian Geissler hat seinen Platz in der Literatur eingenommen.⁶⁴

„Walkman weiß Arschloch Eins A“ wurde von Christian Geissler als Reaktion auf den GSG-9-Einsatz in Bad Kleinen geschrieben, bei dem am 27. Juni 1993 die RAF-Mitglieder Birgit Hogefeld und Wolfgang Grams im mecklenburgischen Bad Kleinen festgesetzt werden sollten. Bei einem anschließenden Feuergefecht kamen sowohl Wolfgang Grams als auch der GSG-9-Beamte Michael Newrzella ums Leben. Dabei bediente Geissler sich bewährter Schreibmethoden: Die die Handlung im Dorf begleitenden Nonsense-Fernsehnachrichten und -Werbeslogans erinnern an die Montagen aus „Jahrestag eines Mordes“, nur klingen sie hier noch düsterer und bedrohlicher. Auch in Käfigen gehaltene Singvögel klingen als Insignien des Spießers (wie in Christian Geisslers früheren Hörspielen) wieder an. Die Prosawerke „Wildwechsel mit Gleisanschluss“ (1996) und „Ein Kind essen“ (2001) sind weitere Ableger dieser Honken-Welt, aus der sich das Hörspiel erzählerisch speist; ein Setting, das für Christian Geisslers Spätwerke charakteristisch ist, wie auch das posthum produzierte Hörspiel „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“ zeigen wird. Was genau ist die Honken-Welt? Ein (nicht näher bestimmtes, aber im Rheiderland gelegenes) Dorf als ein apokalyptischer Kosmos, in dem die Nazi-Ideologie weiterlebt, in dem rohe Gewalt an Menschen und

Tieren an der Tagesordnung ist, der außerdem von großer sprachlicher und inhaltlicher Drastik gekennzeichnet ist: „Mongolenmäßig, der Kinderfick.“⁶⁵ Honken hat in dieser Welt scheinbar keinen Spielraum. Alle sind seine Verwandten, er fühlt sich umzingelt und erkennt in den Widersprüchen um ihn herum „null Sinn“⁶⁶. Die Bundeswehr wertet ihn durch seine erfolgreiche Musterung auf, um ihn gleich wieder zum „Schlachtvieh“ (so der Titel eines Fernsehspiels von Christian Geissler aus dem Jahr 1963) zu degradieren. Dass dies nicht die einzige Lesart der Honken-Welt (und des mit ihr verbundenen dörflichen Kosmos) ist, wurde bereits erwähnt. Dass es auch eine enge Verbundenheit des Autors mit dieser dörflichen Welt des Rheiderlandes gab, belegen Christian Geisslers „Sieben Briefe ans Dorf“.⁶⁷

Bemerkenswert bleibt: Die Jugend, sonst im Hörspielwerk Christian Geisslers (mit Ausnahme von „Jahrestag eines Mordes“) ein Hoffnungsträger, erscheint hier deutlich negativ. Die jungen Menschen in „Walkman weiß Arschloch Eins A“ sind hässliche Kleinbürger, heranwachsendes Menschenfutter für den Arbeitsmarkt. Selbst die Dorfmädchen, die eine originelle Unterschichtsprache sprechen, ein für Christian Geisslers Werk typisches Kunstidiom mit teilweise kryptischen, überwiegend lyrisch beschreibenden Ausdrücken, stehen Honken so fremd wie die Alten gegenüber. Hier gibt es nur noch Spießer unterschiedlichen Alters. Ein schwarzes Märchen.

Und Honken? Der Protagonist des Hörspiels trägt immerhin Züge einer positiven proletarischen Figur. Er zitiert nach dem gescheiterten GSG-9-Einsatz symbolträchtig die Anfangsworte, die auch Christian Geissler in „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ spricht: jenes offene, neugierige „Sieh mal“. Und er hat die Gnade der hohen Geburt: Sein Großvater ist Leo Kantfisch, Vorbildkommunist aus Christian Geisslers Roman „Wird Zeit, daß wir leben“ (1976). Aber auch das kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die globale Diagnose des Autors im Jahr 1994 lautete: Der Hass nimmt zu, die Hoffnung nimmt ab. Dieser Hass wird schließlich auch Honken verschlingen, so vermutet man (nicht zu Unrecht, wie das weitere Schicksal von Honken in Christian Geisslers Werk zeigen wird). Dazu passt, dass jenes „Sieh mal“ von Honken (am Ende des Hörspiels) denkbar nüchtern vorgetragen wird. So erscheint dieser Honken gewissermaßen als der neue, aktualisierte Jan Ahlers: ein zorniger

Jugendlicher aus dem Rheiderland, der als Zentralfigur viele der späten Fiktionen Christian Geisslers miteinander verbindet, der aber ganz andere Konturen als Ahlers besitzt. Auf Honken prallt die gesamte globalisierte Welt ein, sein Zorn geht in alle Richtungen, vor allem aber ist er radikal allein. Er erinnert mit diesen Charakterzügen an die zu jener Zeit (1994) populäre Musikrichtung des Grunge, die vom revolutionären Standpunkt aus betrachtet ebenfalls in einer Sackgasse (musikalischer Kommerz) endete.

Wanderwörter (SWR 2001)

Der Südosten Polens: Ein alter Mann ist im Winter unterwegs.⁶⁸ Seine Schritte klingen hart, scharf, schneidend. Er sucht in den Worten nach Halt. Seine Schritte begleiten verschiedene Stimmen. Es sind Gefährten und Freunde – aber auch Feinde. So wird dieser Hörweg zu einer eigenwilligen Winterreise und zu einer akustischen Ansammlung von Erinnerungen aus 50 Jahren Arbeit.

So vieldeutig und offen wie diese inhaltliche Zusammenfassung ist das Hörspiel „Wanderwörter“ selbst, in der Abmoderation auch als Hörstück bezeichnet: verrätselt, erratisch, schwer zu fassen. Dabei wehen die ganz aufmerksamen Hörer immer wieder vertraute Zitate aus den Texten Christian Geisslers an, so eines von Karl Malzahn aus „Jahrestag eines Mordes“. Es sind ansonsten solche Figurennamen wie Karl Malzahn, die die Hörer auf die Spur eines Gangs durch die eigene Werkgeschichte führen sollen. Viele andere Zitate bleiben aber wohl unerkannt, selbst für gute Kenner des Werks von Christian Geissler. Dieses Verfahren wäre dann auch eine Form des Kassibers.

Im Prinzip handelt es sich bei „Wanderwörter“ um eine formal zugespitzte Weiterentwicklung jenes Konzepts, das schon die letzten drei Hörspiele von Christian Geissler geprägt hatte: das Hörspiel als ein Gedicht – das allerdings hier nicht durch den Alltag läuft. Und das aus diesem Grund auch konsequenterweise ganz auf Figuren verzichtet. So entstehen bewusst einkalkulierte Verständigungsschwierigkeiten. Aber so entsteht auch eine ganz besondere akustische Gestalt, in der nicht nur wieder die inzwischen vertraute Hörspielstimme von Christian Geissler erklingt (und wie schon bei „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ mit lyrischen Intermezzi). Neu hinzu tritt nämlich hier auch das Leben des Autors selbst als Material. Christian Geissler, das wird den Hörern schnell deutlich, ist jener alte Mann, der da durch das winterliche Polen stapft

(seine Mutter kam aus diesem Land). Es sind also auch Lebensspuren, die hier besichtigt werden, selbst wenn die Konturen verwischt sind, der Autor also einen allzu schnellen Rückschluss auf sein Leben verhindern wollte.

„Wanderwörter“ ist in vielerlei Hinsicht eine Variation von „Unser Boot nach Bir Ould Brini“: ähnlich handlungsarm, ähnlich anspielungsreich, nur diesmal eben nicht die linke Bewegung behandelnd, sondern sich selbst. Dazu passt, dass das Hörspiel (vom Autor abgesehen) nur von einer einzigen männlichen Stimme, nämlich der des Schauspielers Christian Redl, getragen wird – der hier eine ähnliche Funktion wie Hannelore Hoger in „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ übernimmt. Und dazu passt auch, dass die Atemgeräusche des Autors ganz am Ende des Hörspiels stehen, das Aushauchen nach dem Reden also, das gewissermaßen das Ende aller Fragen (und Zweifel) intendiert, in einer spielerischen Setzung.

In seiner Klanggestalt ist das Hörspiel ganz ein Kind der Nullerjahre. Elektronisch verfremdete, sphärische Klänge des Musikers Hans Platzgumer leiten die Stimmen auf den mehreren Ebenen dieser assoziativen Lebensreise. Ein vielstimmiges Werk entsteht so, das den fragmentarischen Ansatz, den „Prozeß im Bruch“, den Christian Geissler konzeptuell beschworen hatte, akustisch auf die Spitze treibt. „Wanderwörter“ ist also auch ein Palimpsest – nur diesmal unter Abzug der Figuren, und so eine Art gedankliches Arsenal linker Erfahrungen. Der Gewehrschuss gegen Ende des Hörspiels klingt da schon fast wie ein Fanal, das Handlung zurückbeschwört. Todesahnung und Lebensbilanz, das sind die Erweiterungen des Hörspielhorizonts von Christian Geissler, die „Wanderwörter“ bieten. Vielleicht ist diese winterliche Wanderung ja auch viel radikaler zu werten: als eine Erkundung des eigenen Vergehens und Vergessens in einer fragmentarisch gewordenen Welt.

Zwillingsgassen (SWR 2003)

Im Jahr 2001 entdeckte Christian Geissler zusammen mit seinem Sohn, dem Dokumentarfilmer Benjamin Geissler, in Drohobycz in der Ukraine jahrzehntelang verschollene Wandbilder, die der polnische Maler und Schriftsteller Bruno Schulz (1892–1942) in seiner Zeit als „Leibjude“ des SS-Offiziers Felix Landau in dessen Villa gemalt hatte.⁶⁹ Der Fund dieser Bilder, im Film „Bilder finden“ (2002) von Benjamin Geissler dokumentiert, bildet den

konkreten Hintergrund dieses Hörspiels. Originaltöne aus dem Film leiten das Hörspiel ein, später von Auszügen aus Texten von Bruno Schulz unterbrochen. Diese Originaltöne dokumentieren das hartnäckige Fragen von Christian Geissler nach dem Verbleib der Bilder von Bruno Schulz vor Ort in Drohobycz sowie die Antworten der hochbetagten Männer – allesamt Freunde und Schüler von Bruno Schulz –, die heute noch dort leben, allen voran der Rabbiner Maurizy Weiss, dem Christian Geissler dieses Hörspiel „in tiefer Verehrung“⁷⁰ gewidmet hat.

Bald erklingt ein Gewirr aus deutschen und ukrainischen Stimmen, die sprunghaft die Sensation – den Fund der Bilder von Bruno Schulz – dokumentieren und das Dokumentarische durch ebendiese sprunghafte Montage gleichzeitig wieder verlassen. Dann setzt die Hörspielfiktion ein, die den letzten Lebensmonaten von Bruno Schulz nachgezeichnet ist. Er wurde tatsächlich – wie im Hörspiel – von einem SS-Rivalen seines „Herren“ (gemeint ist Landau) 1942 auf offener Straße erschossen. Und so fängt die Fiktion an, mit der Erschießungssituation des „Malers“ (Bruno Schulz), der den perversen Flüchen des SS-Schützen wehrlos ausgeliefert ist. Die folgenden Szenen lassen sich als eine Rückschau auf die vergangenen Monate verstehen: Man erlebt den Maler in lyrischen Dialogen mit dem „Knaben“ (dem Sohn von Felix Landau), der in dem erwachsenen Künstler einen Spielpartner findet und doch immer auch einen Untergebenen sieht. Die Ambivalenz dieser Beziehung zeigt sich auch darin, dass Bruno Schulz dem Kind euphorisch in dessen Gedankenwelt folgt, dabei aber immer wieder an Punkte gelangt, wo er, der nicht im Geist des Nationalsozialismus erzogen wurde, sondern vielmehr sein erklärtes Opfer ist, verstummt. Das ist schon die lichtere Seite dieser Welt – während der Maler in anderen Szenen den brutalen Erniedrigungen des „Vaters“ (Felix Landau) und seiner Geliebten „Pussi“ (die Sekretärin und spätere Geliebte von Felix Landau, Gertrud Segel) ausgesetzt ist.

Am Ende sind die Wandbilder in der Villa von Felix Landau gemalt, und die Hörspielfiktion kehrt wieder zu ihrem Ausgang zurück: zu jenen Sätzen des SS-Schützen, mit denen das Schicksal von Bruno Schulz besiegelt wird, mit einem abschließend erklingenden Pistolenschuss. Wie ein zweiter Rahmen kehrt nun auch der dokumentarische Anfang wieder: Noch einmal erzählen die Alten in Drohobycz dem Autor Christian Geissler und seinem Sohn Benjamin

Geissler von Bruno Schulz. Das letzte Wort hat der Sprecher der Textauszüge von Bruno Schulz (unter anderem aus seinem Roman „Die Zimtläden“) und damit die Fiktion.

Mit „Zwillingsgassen“ kehrt Christian Geissler zu einem eindeutigen Thema (die NS-Zeit und ihre Bewältigung) und zu präzise gezeichneten Figuren zurück – auch wenn sie die lyrische Sprache seiner Hörspiele ab „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ verwenden (allerdings in etwas gebändigter Form). Kinder und Märchen bilden auch hier wieder eine Gegenwelt, in diesem Fall für den Maler Bruno Schulz zu einem traurigen und brutalen Alltag. Bemerkenswert: Beide, Kinder und Märchen, treten hier in einer vergleichsweise ausweglosen, ja bitterschweren Lage auf.

Deutlich wird, dass Christian Geissler sein Konzept des „Prozeß im Bruch“ gewissermaßen im Schicksal des Malers und Schriftstellers Bruno Schulz vorgezeichnet fand. Die titelgebenden Zwillingsgassen (ein Motiv aus den „Zimtläden“⁷¹) bezeichnen – neben dieser künstlerischen Verwandtschaft – im Roman selbst Gedankenräume, die sich parallel zur Wirklichkeit aufbauen und dem Opfer von Gewalt eine Art subversive, weil nicht kontrollierbare Gegenwelt eröffnen. Trotz aller Unvergleichbarkeit der Schicksale ließe sich in dem Gedankenspiel der Zwillingsgassen, das Bruno Schulz betreibt, ein gegenwärtiger Anklang an das Schicksal der RAF-Häftlinge in der BRD lesen, die Christian Geissler langjährig begleitet und unterstützt hat.

Doch die Situation von Bruno Schulz ist ausweglos, das subversive Unterlaufen der Täter im Reich der Fantasie muss tragisch enden. Es ist das Verdienst dieses Hörspiels, eine solchermaßen ausweglose Situation mit großen poetischen Mitteln zu imaginieren und damit das konkrete Schicksal eines Ermordeten des NS-Regimes hörbar und begreifbar zu machen. Wie grauenvoll dieses Schicksal war, davon vermittelt ausgerechnet die hochverdichtete Handlung und Figurensprache in „Zwillingsgassen“ eine sehr gute Ahnung.

Die Entstehung dieses Hörspiels ist hervorragend dokumentiert. Im Film „Bilder finden“ agiert Christian Geissler als eine Hauptperson, die viele Motive des späteren Hörspiels auf der Suche nach den Wandbildern von Bruno Schulz entdeckt.⁷² Hinzu kommt eine Ausgabe der Zeitschrift „Die Aktion“, die ganz dem Hörspiel

„Zwillingsgassen“ gewidmet ist.⁷³ Darin erzählt Christian Geissler unter anderem die Begleitumstände der Dreharbeiten in Drohobycz (in der ungewöhnlichen Form eines Lehrgedichts), auch das Hörspielmanuskript ist hier abgedruckt. Auf einen Aspekt dieses Manuskripts, das auf Ort und Tag datiert ist,⁷⁴ sei noch kurz eingegangen: Es enthält die Figur eines Chronisten, der bei der Hörspielproduktion aber nicht mit umgesetzt wurde. Berücksichtigt man diesen Chronisten, zeigt sich „Zwillingsgassen“ interessanterweise politischer als in der Hörspielrealisation. Der Chronist benennt beispielsweise die Entwendung der Wandbilder von Bruno Schulz aus Drohobycz durch die israelische Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem, wie sie sich tatsächlich während der Dreharbeiten von „Bilder finden“ ereignete. Im produzierten Hörspiel fehlt diese Passage.

Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau (SWR 2011)

Silvia, im Hörspiel „Walkman weiß Arschloch Eins A“ noch eine junge Frau, ist im Leben angekommen und gleichzeitig vom Leben gezeichnet.⁷⁵ Ihr Mann Honken, Protagonist von „Walkman weiß Arschloch Eins A“, und sie betreiben eine Autowerkstatt in der ostfriesischen Provinz (dem bereits bekannten Rheiderland). Die Geschäfte laufen nicht schlecht, aber die Probleme des Paares spitzen sich zu, als Silvia im Verlauf ihrer Schwangerschaft erfährt, dass ihr Kind eine unheilbare Krankheit haben wird. Silvia will das Kind zuerst abtreiben. Doch sie entscheidet sich dann dafür, zu kämpfen. Was nach Humanismus klingt, ist bei Silvia aber eine trotzig Akzeptanz des Überlebens der Stärkeren, das sie frei nach Darwin für den wahren Beweggrund allen Lebens hält. In diesem Sinn soll ihr Kind sich beweisen. Später, als der Sohn Alex bereits ein Schüler ist und seiner Mutter aus dem Krankenhaus, in das er kurz vor seinem Tod kommt, rührende Botschaften schickt, ringt Silvia immer noch mit dem Gedanken, den in ihren Augen minderwertigen Sohn zu töten. Doch in der Schurkenfrau wächst auf einmal eine zärtliche, sie selbst überraschende Liebe. Als Alex noch einmal kurz nach Hause kommt, ist es schließlich sie, die einen Mordversuch ihres Mannes Honken an dem Kind verhindert. Dass Alex am Ende des Hörspiels stirbt, akzeptiert sie dann in einer furiosen Mischung aus Trauer und abgründigem Zorn gegen sich und alle.

Die facettenreiche Fabel wird, wie in mehreren anderen Hörspielen Christian Geisslers, in der Rückschau erzählt, und das auch nur von

einer Figur, nämlich Silvia. „Monolog der Schurkenfrau“ heißt das Hörspiel demnach auch im Titel, und diese enthüllende Aussage über Silvia wird sowohl eingelöst als auch unterlaufen: Silvia ist eine lupenreine Proletin (aus der Honken-Welt im Rheiderland), in die kaum je ein Funke linker Aufklärung gedrungen zu sein scheint. Wütend, um sich schlagend, dabei in ihren Anschauungen eine schreckliche Nähe zum Faschismus zeigend, ist mit ihr wahrlich kein Land zu gewinnen – vorerst. Ihre Charakterwandlung am Ende des Hörspiels spricht dann eine andere Sprache.

Christian Geissler hat „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“ noch zu Lebzeiten beim SWR eingereicht. Vermutlich war der Hörspieltext als Nachfolger von „Zwillingsgassen“ gedacht – doch erst acht Jahre später, im Februar 2011, kam es zur Produktion des Hörspiels beim SWR. Lange Wartezeiten sind zum einen typische Gegebenheiten (nicht nur) des Hörspielbetriebs. Zum anderen handelte es sich mittlerweile um eine posthume Produktion, denn Christian Geissler war 2008 verstorben.⁷⁶

Zu erwähnen ist noch, dass der Monolog der Schurkenfrau der bekannten Honken-Welt, genauer gesagt dem Umfeld des Prosawerks „Ein Kind essen“ (2001) entstammt. Dieses literarische Verfahren erinnert wiederum an die „Dekalog“-Filme von Krzysztof Kieślowski: Christian Geissler lässt Figuren aufeinandertreffen, die bereits in früheren Texten eingeführt wurden, ja er lässt sie im Fall von Silvia und Honken sogar zum Liebespaar und zu den Eltern von Alex werden (somit wäre ein Fortschreiben ihres fiktiven Stammbaums möglich – wenn Alex nicht sterben würde). Dieses Verfahren erzeugt in „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“ (wie in den anderen Werken der Honken-Welt) eine ganz eigene Atmosphäre des Fremd-Vertrauten.

Doch während bei Kieślowski alles in der katholisch-existenzialistischen Schwebeliege bleibt und er so die Magie dieser zufälligen Begegnungen auskosten kann, nutzt Christian Geissler seine „Dekalog“-Welt im Rheiderland zur präzisen Sektion des Proleten, der in der Gegenwart zum faschistoiden Kleinbürger mutiert ist. Wobei diese Deutung nur vorläufig ist und sowohl die Vielschichtigkeit von Figuren wie Silvia als auch das zwischenzeitliche Fehlen eines übergeordneten utopischen Entwurfs (nicht nur für den intellektuellen Hausgebrauch gemeint) übersieht.

Das Sounddesign (die Klanggestalt) des Hörspiels wurde wieder (wie schon bei „Wanderwörter“) von Hans Platzgumer erstellt. Dabei zeichneten zunächst Tontechniker des SWR typische Klänge von Werkzeugen in einer Autowerkstatt auf, die dann von Hans Platzgumer klanglich weiterverarbeitet und musikalisiert wurden. Dieser Ansatz gibt dem erratischen Sprachblock von Silvia eine musikalische Qualität. Die konzentrierte Regie von Ulrich Lampen und die dynamische Sprecherin Dörte Lyssewski (als Silvia) machen „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“ zu einem schroffen, ja verletzenden akustischen Ereignis. Die Sprechweise von Dörte Lyssewski gleicht dabei überhaupt nicht mehr den zurückgenommenen Rezitationen von Hannelore Hoyer und Christian Redl als Hauptsprecher in den Hörspielen „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ und „Wanderwörter“ – was man durchaus als einen akustischen Gewinn bezeichnen kann.

Der Abgang Christian Geisslers von der Hörspielbühne, den der Autor selbst nicht mehr erlebte, ist also unversöhnt, kraftvoll und politisch brisant – und steht damit in der Tradition seines ganzen Hörspielwerks. „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“ ist gewissermaßen eine Variation von „Taxi Trancoso“ unter verschärften Bedingungen: Alex erscheint als ein kindlicher Tome Pinto, seine Mutter Silvia als die zu einer einzigen Person verschmolzenen fünf Installateure aus Oldenburg. Gleichzeitig sind Figuren wie Silvia und Honken (wie erwähnt) bereits aus den anderen Werken Christian Geisslers bekannt. Das Werk beisammenhalten, so hat Christian Geissler selbst diese Strategie einmal genannt.⁷⁷ Sie eröffnet aufgrund ihres nur scheinbar eingeschränkten Bewegungsraumes einen umso größeren Reichtum der Haltungen, Erzählungen und Wendungen. Für Nichtkundige mögen diese Figurenzusammenhänge nicht immer klar ersichtlich sein. So verwundert es nicht, dass die Ursendung von „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“ von einem Gespräch des SWR-Redakteurs Wolfram Wessels mit Ulrich Lampen, dem Regisseur des Hörspiels, begleitet wurde.⁷⁸

Ausklang

Die Hörspiele Christian Geisslers können auch heute noch überzeugen, gerade durch ihre Vielfalt. Es wäre deshalb falsch, sie nachträglich auf einen gemeinsamen Nenner bringen oder sie durch

eine nachträgliche Etikettierung aufwerten zu wollen. Sie sprechen für sich – als eigenständige und kraftvolle Hörspiele, die das Politische in eine sinnlich erfahrbare Form übertragen. Zu wünschen bleibt, dass der Rundfunk sich dieses ungewöhnlichen Repertoires stärker als bisher bedient, und zwar unabhängig von einschlägigen Gedenktagen.

Am Ende dieser Übersicht über Christian Geisslers Hörspielwerk sollen nur noch einige zentrale Aspekte hervorgehoben werden:

1. Das große Thema dieser Hörspiele ist mit dem großen Thema des gesamten Werks von Christian Geissler identisch: Das Verhältnis von „Ich“ und „Wir“ steht auf dem Prüfstand, und gesichert ist dabei nur, dass das „Ich“ ohne ein „Wir“ genauso wenig bestehen kann wie das „Wir“ ohne ein „Ich“. Der Monolog – die „Ich“-Form schlechthin – gehört in diesen Hörspielen dabei fast immer den resignierten Figuren, den Einzelgängern, die somit einen sprachlichen und inhaltlichen Sonderfall markieren. Aber auch Figuren im Dialog stellen keine harmonische Welt dar, sondern laufen vielmehr stets Gefahr, einen Chor des Schreckens zu bilden. Nur der Austausch zwischen beiden Formen schafft ein Gleichgewicht, wie gerade Christian Geisslers späte Hörspiele zeigen.

2. Diese Hörspiele durchlaufen, wie Christian Geisslers gesamtes Werk, den Weg von einer katholisch-existenzialistischen Frühphase über eine kollektive Aufbruchsstimmung hin zu Konstellationen entlang von Enttäuschung und neuer Sammlung. So wie Christian Geissler in seinem Roman „kamalatta“ (1988) die Gewaltfrage anhand von Einzelstimmen neu konstruierte, so konstruieren auch diese Hörspiele neue Antworten versuchsweise aus Einzelstimmen. Die geordnete Figurenstimme und der arrangierte Dialog verschwinden dabei in zunehmender Weise. „kamalatta“ ist deshalb als ein wichtiger Impulsgeber für die späten Hörspiele von Christian Geissler zu nennen.

3. Das Hörspiel scheint für Christian Geissler ein brüchiges, aber letztlich auch belastbares Begleitmedium auf seiner literarischen wie konkreten Suche nach einem Widerstand gegen kapitalistische Strukturen gewesen zu sein. Eine Suche allerdings, die ab den 80er-Jahren („kamalatta“) unter gänzlich anderen Vorzeichen stattfand, zu denen auch der Verzicht auf die Reflexion wie den

Emotionen enthobenen gewaltsamen Formen des Widerstands gehörte. In allen Phasen behauptet dieses Werk aber den Anspruch des Autors, dass politische und literarische Prozesse Hand in Hand gehen müssen.⁷⁹ Dieser Anspruch wird auch in den späten Hörspielen von Christian Geissler betont. Damit bilden diese Hörspiele innerhalb der deutschsprachigen Hörspielproduktion einen Sonderfall, da sie als politische Hörspiele zu verstehen sind, die aber gleichzeitig künstlerisch überzeugen können.

4. In diesem Hörspielwerk sind die Phasen der Latenz nicht weniger auffällig als die Phasen der Präsenz. Denn in den zeitlichen Lücken zwischen seinen Hörspielen spielten sich bei Christian Geissler durchaus werkepoche Umbrüche ab. Vor allem die Latenz zwischen 1970 (Gespräch mit Ulrike Meinhof nach einer gemeinsamen Fernsehsendung beim NDR und möglicher Anschluss an die RAF) und 1992 („kamalatta“ und die Nachwehen: künstlerische Neuorientierung nach dem Scheitern des bewaffneten Kampfs) ist hier hervorzuheben. So fungiert Christian Geisslers Hörspielwerk als ein wichtiger Zugang zu seinem gesamten Werk.

5. Die Hörspielfiguren bei Christian Geissler sind allesamt Prototypen einer „grenzgängerei“⁸⁰, die auch die Figur Proff im Roman „kamalatta“ auszeichnet. Sie ringen um Anschluss, verbünden sich und spalten sich wieder ab. Diese Figurenwelt verhehlt also nicht die Komplexität gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern bildet sie geradezu exemplarisch ab. Das macht den Reiz und den besonderen Anspruch dieser Hörspiele aus. In den Hörspielen ab „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ erreicht die Figurensprache dann eine Grenze hin zu jenen Artikulationsweisen, die auf Eindeutigkeit und Verstehbarkeit ausgelegt sind.⁸¹ Es handelt sich also nun ihrer Tendenz nach um experimentelle Hörspiele. Ihnen sind umso mehr die erlittenen Verletzungen und Enttäuschungen, aber auch die Erfahrungen von Kampf, Mut und Aktion anzuhören. Doch gewinnen die Verletzungen für den Moment die Oberhand, und das Sprechen kann nun kaum mehr einen Schulterschluss der Individuen herstellen, es steht vielmehr erratisch für sich selbst – als ein Sprechen nach den Kämpfen. Man kann dieses Sprechen vorläufig mit dem Sprechen von politischen Gefangener vergleichen, die über längere Zeit isoliert wurden.

6. Jedoch verbleiben die Figuren im Hörspielwerk Christian Geisslers nicht in dieser Resignation, sondern finden immer wieder zu einer Art von Aufbruch, der sich allerdings ständig verschiebt und verlagert. Diese Tiefenbewegungen im Werk Christian Geisslers sind eng an die politischen Entwicklungen in der BRD gekoppelt. Immer spielen sich diese Aufbrüche aber zuerst als eine mündliche Regung ab, als ein Sprechen, aus dem nach und nach ein „Kosmos oppositionellen Sprechens“⁸² wird. Dieser hat von sich aus bereits eine Nähe zum Hörspiel (als ein Kosmos des Sprechens). Er wird schließlich, nun verbunden mit seiner Zersplitterung, das Hauptthema (auch) der Hörspiele Christian Geisslers. Dieser Kosmos findet seinen nicht mehr vollendeten Abschluss in jenem von Christian Geissler geplanten Hörspiel, das alle seine literarischen Figuren noch einmal versammeln sollte. Auch ohne dieses Hörspiel lässt sich hier ein Kosmos oppositionellen Sprechens bestaunen, der hörbar gemacht wurde – der also im Hörspiel seine gelungene akustische Realisation fand. Er steht allen Hörern auch weiterhin zur Verfügung – als Anregung, Anstoß und Richtmaß für das eigene und gemeinsame tägliche Sprechen und Handeln.

Literatur

Thomas Bräutigam: „Hörspiel-Lexikon“. Konstanz 2005.

Helmut Frielinghaus: „Nachkriegsjahre“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Christian Geissler: „Ende der Anfrage“. München 1967.

Christian Geissler: „Wird Zeit, daß wir leben“. Berlin/West 1976.

Christian Geissler: „kamalatta“. Berlin/West 1988.

christian geissler (k): „die schönheit zum tode. notizen zu georg klein, libidissi, berlin 1998“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Christian Geissler (k): „Zwillingsgassen (Hörspiel)“. In: Die Aktion 205/2002. Hamburg 2002.

Christian Geissler: „Sieben Briefe ans Dorf“. In: Die Aktion 216/2009. Hamburg 2009.

Kurt Groenewold: „Christian Geissler im Umgang mit politischen Gefangenen“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Detlef Grumbach: „Nachwort“. In: Christian Geissler: „Wird Zeit, daß wir leben“. Berlin 2013.

Thomas Hoeps: „einmal werden wir singen: das war die wüste“.

Über Christian Geissler und die Musikalität des Widerstands“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Thomas Hoeps: „„geschichte aus kämpfen‘. Zur Darstellung des ‚Terrorismus‘ in Christian Geisslers Romanen“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Agnes Hüfner: „„salzschrift / wüstenblume / zauberduerst‘ – Christian Geisslers Gedichtsprache“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Wend Kässens: „„Wir kommen uns nicht davon!‘ Über Christian Geisslers existentielles ‚Schreiben an der Erfahrungs- und Erlebnisfront‘ – Von der ‚Anfrage‘ bis zu den ‚Klopfzeichen‘. Laudatio anlässlich der Verleihung des Niedersächsischen Kunstpreises für Literatur – 19. November 1998“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Sven Kramer: „Über den Verrat. Zu einem Thema im Prosawerk Christian Geisslers“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Hermann Naber: „„ich höre eine starre. eine fremde...‘ Christian Geisslers Hörspiele – Eine Übersicht“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

Bruno Schulz: „Die Zimtläden“. München 2008.

Heinrich Vormweg: „„Zeichen einer Feindschaft, die ans Leben geht!‘ Nachwort zum Hörspiel ‚unser boot nach bir ould brini‘ von Christian Geissler“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

1 Wend Kässens: „„Wir kommen uns nicht davon!‘ Über Christian Geisslers existentielles ‚Schreiben an der Erfahrungs- und Erlebnisfront‘ – Von der ‚Anfrage‘ bis zu den ‚Klopfzeichen‘. Laudatio anlässlich der Verleihung des Niedersächsischen Kunstpreises für Literatur – 19. November 1998“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998, S. 6f.

2 Ebd., S. 8f.

3 Ebd., S. 9.

4 Helmut Frielinghaus: „Nachkriegsjahre“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998, S. 12.

5 Vgl. Detlef Grumbach: „Nachwort“. In: Christian Geissler: „Wird Zeit, daß wir leben“. Berlin 2013.

6 Ebenso ist ein identisches Romanvorhaben von Christian Geissler mit dem Arbeitstitel „Die Hand überm Schnee und noch eine Hand“ bekannt.

7 Hermann Naber: „„ich höre eine starre. eine fremde...‘ Christian Geisslers Hörspiele – Eine Übersicht“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998. Hier und auch in einer Bibliografie zu den Texten Christian Geisslers im selben Band gibt es einige fehlerhafte Angaben zu den Hörspielen.

8 Postkarte von Sabine Peters an Jan Decker vom 11.03.2012.

9 „Eine alte Frau geht nach Hause“. Funkerzählung von Christian Geissler.

Produktion: WDR 1956. Regie: N. N. Sprecher: Magda Hennings (Alte Frau), Wolfgang Arps (Junger Mann), Trudik Daniel (Junge Frau), Ulf Berg (Siebenjähriger Junge), Heinz Schimmelpfennig (Erzähler). Länge: 27'. Ursendung: 27.10.1956.

Sendereihe: Zum Abend (Kirchenfunk). Kein Tondokument erhalten. Quelle: Produktionsmanuskript WDR Historisches Archiv, Signatur 3643.

10 „Es war ganz einfach Liebe“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: WDR 1957. Regie: Otto Kurth. Sprecher: Claus Hofer (Jan Laaden), Gustl Halenke (Hanna ten Hoff), Hermann Pfeiffer (Direktor ten Hoff), Lilly Towska (Frau Direktor ten Hoff), Helmut Wildt (Max, Chauffeur), Friedl Münzer (Lehrerin von Hanna), Kaspar Brüninghaus (Vater Laaden), Margarete Trampe (Fr. Westervelde), Hans Müller-Westernhagen (Piet, Schrankenwärter) und viele andere. Länge: 51'.
Ursendung: 14.06.1957. Sendereihe: Es geschah in... (Holland). Kein Tondokument erhalten. Quelle: Produktionsmanuskript WDR Historisches Archiv, Signatur unbekannt.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 „Träumen ist billiger“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: WDR 1957. Regie: Friedhelm Ortmann. Sprecher: Tilla Durieux (Alte Frau), Volker Spahr (Ludwig Stuber), Brigitte Lebaan (Mädchen), [Vorname unbekannt] Frege (Egon), Lilly Towska (Mutter von Ludwig Stuber), [Vorname unbekannt] Müller (Redakteur der Nachtausgabe), Norbert Kappen (Redakteur der Nachtausgabe), [Vorname unbekannt] Krüger (Junge), Georg Hünseler (Junge), Curt Faber (Polizist), Heinz von Cleve (Reisender), Harry Grüneke (Reisender), Eugen Lundt (Bahnbeamter), Alwin Joachim Meyer (Krämer), Frank Barufski (Schlachter), Ursula Feldhege (Zigarettenverkäuferin), Alf Marholm (Reisebüroagent), Günter Kirchhoff (Zeitungsverkäufer) und viele andere. Länge: 45'30. Ursendung: 08.11.1957.
Sendereihe: Es geschah in... (Bayern). Kein Tondokument erhalten. Quelle: Produktionsmanuskript WDR Historisches Archiv, Signatur unbekannt.

15 „Die Kinder von Gallatin“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: WDR 1957. Regie: Raoul Wolfgang Schnell. Sprecher: Raoul Wolfgang Schnell (Erzähler), Kaspar Brüninghaus (Jim Edison, Polizist), Heinz Schacht (Mike Fosdick, Polizist), Horst Beilke (Mr. Gilbert Walker, Direktor), Berni Clairmont (Mrs. June Walker, seine Frau), Wolf Osenbrück (James Walker, sein Sohn), Marlies Spohr (Corinne Walker, seine Tochter), Ernst Hetting (Justapp), Wilhelm Pilgram (Mr. Morson, Clubvorstand), Trude Meinz (Eine Werbedame), Eugen Lundt (Ein Kellner), Hans Fuchs (Ein Arbeiter) und andere. Länge: 43'10. Ursendung: 06.12.1957. Sendereihe: Es geschah in... (Amerika). Kein Tondokument erhalten. Quelle: Produktionsmanuskript WDR Historisches Archiv, Signatur unbekannt.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 „Urlaub auf Mallorca oder Der Tod des Dr. Stein“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: BR 1958. Regie: Fritz Wilm Wallenborn. Sprecher: Robert Michal (Rechtsanwalt Dr. Siegfried Stein), Claudia Bethge (Seine Frau Martha), Johannes Hönig (Ein reicher Klient), Gertrud Sorge (Eine Schwester), Manfred Ott (Ein Lakai), Ernst Schlott (Der Erzähler). Länge: 31'40. Ursendung: 09.06.1958.
Sendereihe: Die Szene. Quelle: Audio-CD (Kopie der BR-Hörspielproduktion). Text in: „Ende der Anfrage“. München 1967.

21 Naber 1998, S. 93.

22 Geissler 1967, S. 24.

-
- 23 „Ende der Anfrage“. Dokumentarhörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWF 1965. Regie: Hans Otto Müller. Sprecher: Ursula Jockeit, Dietlind Macher, Gudrun Nirich, Hans Otto Ball, Hans Brenner, Werner Dahms, Paul Dättel, Karl Friedrich, Hans Kraemer, Kurt Rösler, Rudolf Siege, Werner Simon, Ludwig Thiesen, Hubert Thürmer, Peter Vesten, Helmut Wöstmann. Länge: 39'40. Ursendung: nicht urgesendet. Sendereihe: unbekannt. Quelle: Audio-CD (Kopie der SWF-Hörspielproduktion). Text in: „Ende der Anfrage“. München 1967.
- 24 Geissler 1967, S. 199.
- 25 Geissler 1967, S. 224. Die SWF-Hörspielproduktion endet bereits mit dem Satz: „Wir werden, wenn alles so bleibt, neue fürchterliche Folgeformen erst noch kennenlernen.“
- 26 Naber 1998, S. 94f.
- 27 Geissler 1967, S. 199.
- 28 Thomas Hoeps: ‚„geschichte aus kämpfen‘. Zur Darstellung des ‚Terrorismus‘ in Christian Geisslers Romanen“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998, S. 36f.
- 29 Geissler 1967, S. 9.
- 30 „Jahrestag eines Mordes“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWF/hr/SR/SDR 1968. Regie: Dieter Munck. Sprecher: Hans Timerding (Karl, ein alter Mann), Margret Homeyer (Martha, seine Frau), Inge Hugenschmidt (Edith, beider jüngste Tochter), Wolfgang Reinsch (Soldat, Ediths Freund), Jürgen Schmidt (Soldat mit Sammelbüchse), Manfred Kothe (Soldat mit Sammelbüchse), Else Brückner (Wirtin), Gerhard Remus (1. Lehrjunge), Volker Spahr (2. Lehrjunge), Hans Otto Ball (Betrunkener), Helmut Wöstmann (Lehrer), Peter Versten (Pfarrer), Günther Bein (Sprecher), Alwin Michael Rueffer (Sprecher), Annemarie Sprotte (Sprecherin), Dorothee Boschen (Sprecherin), Klaus Langer (Sprecher), Jürgen Sidow (Sprecher), Helene Elcka (Sprecherin). Länge: 51'55. Ursendung: 04.06.1968. Sendereihe: unbekannt. Quelle: Audio-CD (Kopie der SWF/hr/SR/SDR-Hörspielproduktion). Text in: „Ende der Anfrage“. München 1967.
- 31 Ebd.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd.
- 34 Naber 1998, S. 96.
- 35 Und zwar unmittelbar aufeinanderfolgend.
- 36 Geissler SWF/hr/SR/SDR 1968.
- 37 Es bleibt für die Hörer wie für die Leser von „Ende der Anfrage“ allerdings offen, ob es sich bei Johann Geissler um einen wirklichen oder um einen im Zuge der Hartheim-Recherchen erdachten Bruder von Christian Geissler handelt.
- 38 „Verständigungsschwierigkeiten“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWF 1969. Regie: Hermann Naber. Sprecher: Peter Michel Ladiges (Ludwig Kanzki), Christian Geissler (Jan Ahlers), Hannelore Hoyer (Renate Ahlers), Peter Uwe Arndt (Kluth), Wolfram Weniger (Gorlass), Walter Adler (Künzel), Wiebke Paritz (Löhlein), Monika Held (Nele), Reginald Kahl (Student), Klaus Dieter Lang-Hübner (Beobachter), Arnulf Schumacher (1. Arbeiter), Gerhard Remus (2. Arbeiter), Margarete Salbach (1. Ehefrau), Sibylle von Eicke (2. Ehefrau), Ursula Langrock (1. Kollegin), Ellen Xenakis (2. Kollegin), Ute Remus (Nachbarin), Helmut Wöstmann (Walter), Horst Werner Loos (Josef). Länge: 51'25. Ursendung: 01.05.1970. Sendereihe: unbekannt. Quelle: Audio-CD (Kopie der SWF-Hörspielproduktion).
- 39 Naber 1998, S. 98.

40 Eine relativ lange, nicht unkritische Unterbrechung in der Publikationsvita eines Nachwuchsschriftstellers.

41 „Unser Boot nach Bir Ould Brini“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWF 1993. Regie: Hermann Naber. Komposition: Cornelius Schwehr. Sprecher: Hannelore Hoger (Sprecherin), Hans-Peter Bögel (Stimme), Helmut Wöstmann (Stimme), Markus Hoffmann (Stimme), Sabine Postel (Stimme), Annette Ziellenbach (Stimme), Christian Geissler (Stimme des Autors). Länge: 64'20. Ursendung: 08.04.1993. Sendereihe: unbekannt. Quelle: Sendemanuskript und Audio-CD (Kopie der SWF-Hörspielproduktion). Auszeichnungen: Hörspiel des Monats April 1993, Hörspiel des Jahres 1993, Hörspielpreis der Kriegsblinden 1994.

42 Ebd.

43 Thomas Bräutigam: „Hörspiel-Lexikon“. Konstanz 2005, S. 395.

44 Ebd., S. 395.

45 Ebd., S. 395.

46 Ebd., S. 395.

47 Ebd., S. 395.

48 Ebd., S. 395.

49 Ein bisher möglicherweise unberücksichtigter Kommentarstrang des Hörspiels ist die Anspielung auf Songs der einflussreichen linksradikalen Rockband Ton Steine Scherben: Die Grundfrage von „Unser Boot nach Bir Ould Brini“ wird etwa im Song „Wo sind wir jetzt“ schon titelgebend gestellt, der Satz „Komm weiter“ aus dem Hörspiel findet sich auch im Song „Steig ein“ wieder (und ist dort ebenfalls programmatisch gemeint), das Bild des Besteigens eines Bootes nach langer Reise konstituiert gar den ganzen Song „Land in Sicht“. Einen zweiten Kommentarstrang bilden möglicherweise die Hörspiele von Günter Eich: Günter Eichs Hörspiel „Geh nicht nach El Kuwehd!“ (1950) wird im Titel, so scheint es, von Christian Geissler überschrieben, und die berühmten Zwischentexte aus Günter Eichs Hörspiel „Träume“ (1951) – „Denke daran...“, „[...] seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!“ – greift Christian Geissler in den Berichten der drei Stimmen („erfahrung weiss“) anscheinend ihrem Duktus nach auf. Weitere mögliche Kommentarstränge ließen sich nennen. Erwähnt sei nur noch, dass der Regisseur Werner Herzog in seinem Film „Fitzcarraldo“ (1982) den Opernliebhaber Fitzgerald einen alten Flussschiff von Indios über einen Bergrücken ziehen lässt. Herzog bezeichnet dieses Hinaufziehen eines Flussschiffes auf einen Bergrücken als eine große Metapher, von der er selbst nicht wisse, wofür sie stehe.

50 Ein eher privates Zeugnis dieser dörflichen Welt sind die „Sieben Briefe ans Dorf“, die Christian Geissler nach dem Umzug in seine Geburtsstadt Hamburg 2004 in der „Rheiderland-Zeitung“ veröffentlichte. Vgl. Christian Geissler: „Sieben Briefe ans Dorf“. In: Die Aktion 216/2009. Hamburg 2009.

51 Agnes Hüfner: „salzschrift / wüstenblume / zauberduft“ – Christian Geisslers Gedichtsprache“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998, S. 78.

52 christian geissler (k): „die schönheit zum tode. notizen zu georg klein, libidissi, berlin 1998“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.

53 Heinrich Vormweg: „Zeichen einer Feindschaft, die ans Leben geht!“ Nachwort zum Hörspiel ‚unser boot nach bir ould brini‘ von Christian Geissler“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998, S. 110f.

54 „Taxi Trancoso“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWF 1993. Regie und Komposition: Cornelius Schwehr. Sprecher: Annette Ziellenbach (Tome Pinto), Wolfgang Condrus (Installateure 1, 2, 3, 4, 5). Länge: 54'38. Ursendung: 30.12.1993.

Sendereihe: unbekannt. Quelle: Sendemanuskript und Audio-CD (Kopie der SWF-Hörspielproduktion).
55 Ebd.
56 Eintrag zu „Taxi Trancoso“ in der Online-Datenbank des Deutschen Rundfunkarchivs.
57 Christian Geissler spricht an anderer Stelle von zwei Identitätserfahrungen, einer statischen (sie wäre demnach den fünf Installateuren zuzuordnen) und einer prozessualen (sie wäre demnach Tome Pinto zuzuordnen, man denke auch an den programmatischen Buchtitel „Prozeß im Bruch“).
58 Naber 1998, S. 101.
59 Zur Vieldeutigkeit des Begriffs „Pack“ im Werk von Christian Geissler, der vorläufig dem Begriff des Proleten gleichgesetzt werden kann, vgl. Kurt Groenewold: „Christian Geissler im Umgang mit politischen Gefangenen“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998.
60 „Walkman weiß Arschloch Eins A“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWF 1994. Regie: Hermann Naber. Sprecher: Ulrich Binswanger (Walkman als Kind), Christoph Zapatka (Walkman als junger Mann), Peter Wilczynski (Walkman), Heinz Meier (Vater von Honken), Marianne Lochert (Mutter von Honken), Sigrid Burkholder (Dorfmadchenstimme), Claudia Knupfer (Dorfmadchenstimme), Annette Ziellenbach (Dorfmadchenstimme), Eva Nägele (Dorfmadchenstimme), Sabine Niethammer (Natascha), Katharina Palm (Silvia, Dorfmadchenstimme), Doris Wolters (Lehrerin), Werner Eichhorn (Ole Blessi), Ralf Richter (Musterer), Gerd Andresen (Datenstimme), Nicole Boguth (Werbstimme), Matthias Ponnier (Ratgeber), Horst Hildebrand (Schlossermeister), Antje Hagen (Redakteurin), Rosi Knoden (TV-Nachrichtensprecherin), Heinz Schimmelpfennig (Alte Dorfmadchenstimme), Horst Raspe (Alte Dorfmadchenstimme), Wolfgang Reinsch (Alte Dorfmadchenstimme), Julia Bräuer (Schulklasse), Dorothee Binswanger (Schulklasse), Vannessa Möbis-Wolf (Schulklasse), Melanie Ratz (Schulklasse), Philipp Ratz (Schulklasse), Jens Beier (Schulklasse) und andere. Länge: 54'52. Ursendung: 09.10.1994. Sendereihe: unbekannt. Quelle: Sendemanuskript und Audio-CD (Kopie der SWF-Hörspielproduktion).
61 Protagonist von Christian Geisslers Roman „Wird Zeit, daß wir leben“ (1976).
62 Geissler SWF 1994.
63 Naber 1998, S. 103.
64 Ebd., S. 103.
65 Geissler SWF 1994.
66 Ebd.
67 Geissler 2009.
68 „Wanderwörter“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWR 2001. Regie: Ulrich Lampen. Sprecher: Christian Geissler (Atemweg, Wanderwörter), Christian Redl (Erinnerung: Werkzitate aus vergangener Arbeit), Helmut Wöstmann (Umfeld), Hedi Kriegeskotte (Umfeld), Mark Oliver Bögel (Umfeld), Pia Podgornik (Umfeld), Tom Skoruppa (Umfeld), Rosemarie Gerstenberg (Umfeld). Länge: 42'10. Ursendung: 12.07.2001. Sendereihe: unbekannt. Quelle: Audio-CD (Kopie der SWR-Hörspielproduktion).
69 „Zwillingsgassen“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWR 2003. Regie: Ulrich Lampen. Sprecher: Sylvester Groth (Maler), Tom Skoruppa (Knabe), Wolfgang Condrus (Schütze), Christian Berkel (Vater), Ellen Schulz (Pussi), Jörg Petzold (Sprecher der Bruno-Schulz-Zitate). Länge: 39'37. Ursendung: 04.12.2003.

Sendereihe: unbekannt. Quelle: Sendemanuskript und Audio-CD (Kopie der SWR-Hörspielproduktion). Text in: Die Aktion 205/2002. Hamburg 2002 (Titel der Nummer: „Christian Geissler (k): In den Zwillingsgassen des Bruno Schulz“). Zu diesem Hörspiel vgl. auch: „Bilder finden“. Ein Film von Benjamin Geissler. Produktion: Benjamin Geissler Filmproduktion 2002 (auf DVD erhältlich).
70 Ebd.

71 Bruno Schulz: „Die Zimtläden“. München 2008.

72 „Bilder finden“. Ein Film von Benjamin Geissler. Produktion: Benjamin Geissler Filmproduktion 2002.

73 Die Aktion 205/2002. Hamburg 2002.

74 „Aaltuikerei, 18-02-2002“, vgl. Christian Geissler (k): „Zwillingsgassen (Hörspiel)“. In: Die Aktion 205/2002. Hamburg 2002, S. 75.

75 „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“. Hörspiel von Christian Geissler. Produktion: SWR 2011. Regie: Ulrich Lampen. Sprecher: Dörte Lyssewski (Silvia), Valentin Mirow (Alex). Länge: 46'41. Ursendung: 11.03.2011. Sendereihe: SWR2 Hörspiel-Studio. Quelle: Audio-CD (Mitschnitt der Ursendung auf SWR2).

76 Das Hörspiel „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“ wäre wahrscheinlich nicht ohne das langjährige Engagement von Ulrich Lampen für diesen Text produziert worden.

77 Vgl. Gespräch zwischen Wolfram Wessels und Ulrich Lampen im Anschluss an die Ursendung des Hörspiels „Ohren aufbohren. Monolog der Schurkenfrau“. SWR2 11.03.2011.

78 Ebd.

79 Thomas Hoeps: „„einmal werden wir singen: das war die wüste“. Über Christian Geissler und die Musikalität des Widerstands“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998, S. 18.

80 Der Titel des ersten Kapitels von „kamalatta“, vgl. Christian Geissler: „kamalatta“. Berlin/West 1988, S. 19.

81 Sven Kramer: „Über den Verrat. Zu einem Thema im Prosawerk Christian Geisslers“. In: die horen 192/1998. Bremerhaven 1998, S. 33.

82 Ebd., S. 32.

© Jan Decker