



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Gemeinsames Etwas.

Der österreichische Hörspielautor Helmut Peschina  
und sein Hörspiel „Die Strudlhofstiege“  
als transmediales Erzählwerk.

verfasst von

Michaela Hinterleitner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

## Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	5
1. Einleitung .....	6
1.1. Motivation .....	6
1.2. Vorhaben und Vorgehensweise.....	7
2. Zu Helmut Peschina und seinem Hörspielschaffen.....	11
2.1. Die Person / Persönlichkeit Helmut Peschina .....	11
2.1.1. Helmut Peschina als Organisator der Österreichischen Hörspieltagung.....	14
2.2. Annäherung an den Autor: Vorbilder und literarische Einflüsse. Spurensuche. ....	17
2.3. Der Hörspiel- und Theaterautor .....	19
2.3.1. Helmut Peschinas Entwicklung als Hörspielautor .....	22
2.3.2. Ausgewählte Hörspiele Helmut Peschinas unter der Lupe .....	23
2.4. Re-Autor für Hörspiele.....	45
2.4.1. Helmut Peschinas Entwicklung als Re-Autor für das Hörspiel .....	46
2.4.2. Thematisch-inhaltliche Tendenzen.....	47
2.4.3. „Die Strudlhofstiege“ als preisgekröntes Hörspiel.....	49
2.5. Das Hörspielpersonal rund um Helmut Peschina .....	50
3. Konzepte und Terminologien - Methodischer Ansatz .....	53
3.1. Medienbegriff nach Nicole Mahne.....	54
3.1.1. Narratives Medium.....	55
3.2. Zum Hörspiel.....	55
3.2.1. Kritik an den Begriffen Originalhörspiel, Hörspielbearbeitung / -bearbeiter .....	56
3.2.2. Elemente des Hörspiels: Mikro- und Makrostruktur als Vermittlungsebenen.....	58
3.3. Das Transmediale - Transmedialität .....	60
3.4. Hörspiel und Roman im Spiegel der Transmedialität .....	62
3.5. Transmediale Erzähltheorie.....	63
3.5.1. Analysepunkte nach Mahne - Narratologische Aspekte .....	64
4. Transformationsanalyse von „Die Strudlhofstiege“ im Zuge der Transmedialen Analyse – Vom Roman zum Manuskript.....	65
4.1. Formelles und Allgemeines.....	65
4.1.1. Zu untersuchendes Material - Mediale Formen .....	66

4.1.2. Informationen zum Roman „Die Strudlhofstiege“ .....	66
4.1.3. Informationen zum Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ .....	69
4.2. Plot als Aspekt der Transformationsanalyse .....	70
4.2.1. Handlung und Inhalt des Romans .....	70
4.3. Kommunikative Verschachtelungen und Figurenwahrnehmung .....	73
4.3.1. Erzählinstanzen als Aspekt der Transformationsanalyse .....	74
4.3.2. Kommunikationsstruktur als Aspekt der Transformationsanalyse .....	74
4.3.3. Fokalisierung als Aspekt der Transformationsanalyse.....	76
4.3.4. Perspektivenstruktur als Aspekt der Transformationsanalyse.....	77
4.3.5. Figuren als Aspekt der Transformationsanalyse .....	79
4.4. Möglichkeiten und Begrenzungen von Zeit- und Raumgestaltung.....	84
4.4.1. Zeitdimensionen als Aspekt der Transformationsanalyse.....	84
4.4.2. Raumdimensionen als Aspekt der Transformationsanalyse.....	86
4.5. Analyse des Manuskripts unter transmedialen Gesichtspunkten .....	88
4.6. Narrative Verbindungen zwischen Roman und Manuskript .....	90
4.6.1. Narrative Gemeinsamkeiten von Roman und Manuskript .....	91
4.6.2. Auslassungen per Manuskript .....	93
4.6.3. Transmediale Untersuchung der medialen Verteilung des Erzählwerks .....	96
5. Aufführungsanalyse von „Die Strudlhofstiege“ im Zuge der Transmedialen Analyse – Das Hörspiel .....	98
5.1. Aspekte zur Transformation von Roman - Manuskript - Hörspiel .....	98
5.2. Besonderheiten des Hörspiels .....	99
5.3. Makrostruktur als Aspekt der Aufführungsanalyse.....	99
5.3.1. Erzählinstanzen als Aspekt der Aufführungsanalyse .....	100
5.3.2. Zeitdimensionen als Aspekt der Aufführungsanalyse.....	100
5.3.3. Raumdimensionen als Aspekt der Aufführungsanalyse.....	100
5.3.4. Teilgestalten Szene, Blende und Schnitt und Montage.....	101
5.3.5. Das Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ in der Analyse der Makrostruktur.....	102
5.4. Mikrostruktur als Aspekt der Aufführungsanalyse .....	105
5.4.1. Stille und Pause im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ .....	105
5.4.2. Stereophonischer Effekt im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ .....	106
5.4.3. Radiophonischer Effekt im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ .....	106
5.4.4. Wort und Stimme im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“.....	107
5.4.5. Wort und dessen Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman.....	107

5.4.6. Stimme und deren Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman .....	108
5.4.7. Musik, Geräusche und Geräuschkulisse im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ .....	110
5.4.8. Musik und deren Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman .....	111
5.4.9. Geräusche und deren Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman.....	118
5.5. Zusammenfassung der Analyse zur Mikrostruktur im Hörspiel .....	119
6. Abschließende Erkenntnisse und Interpretationen aus den Analysen.....	121
6.1. Gemeinsames Etwas - Vergangene und zeitgenössische Fragen des Lebens .....	122
6.2. Fragen der Gestaltung: Figuren im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ .....	123
6.3. Fragen der Gestaltung: Ton und Musik im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ .....	124
6.4. Einfluss des Regisseurs Robert Matejka auf das Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ .....	125
7. Schlussbemerkungen.....	126
8. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	130
1. Primärliteratur .....	130
2. Sekundärliteratur .....	130
3. Weitere Quellen.....	136
9. Anhang .....	138
I. Abstract .....	139
II. Werke-Verzeichnis Helmut Peschina.....	141
III. Lebenslauf Michaela Hinterleitner.....	145

## **Danksagung**

Ich möchte mich bei allen Personen bedanken, die zur Entstehung meiner Diplomarbeit beigetragen haben. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Mein erster Dank gilt meiner Betreuerin Frau **Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider**, die mir in all den Jahren der Entstehung meiner Arbeit bei inhaltlichen Fragen und organisatorischen Dingen stets ermutigend und hilfreich zur Seite stand.

Mein herzlichster Dank auch an den Autor **Helmut Peschina**, der den Hörspieltext verfasst hat, mir darüber hinaus das Manuskript zukommen ließ, mir die Teilnahme an der Österreichischen Hörspieltagung ermöglichte, auch bei Fragen immer ein offenes Ohr für mich hatte und mir die Zeit für ein Interview schenkte.

Mein Dank gilt auch **Stefanie Zussner** von Ö1, die mir als Mitarbeiterin der ORF-Hörspielabteilung in Gesprächen Informationen zum Hörspiel im Rundfunk gab, mir Materialien zukommen ließ und mir Hospitanzen bei Ö1-Hörspielen vermittelte.

Des Weiteren möchte ich mich bei Frau **Mag. Christine Ehardt** bedanken, die mich einst thematisch auf den Weg gebracht hat, als ich mit der Diplomarbeit zu Hörspiel begonnen habe. Mein Dank auch an **Wilhelm Fotter**, der die Audiothek der Theater-, Film- und Medienwissenschaft betreut hat und mich geduldig mit allen vorhandenen Hörspielen Helmut Peschinas und weiterem für die Arbeit notwendigem Hörmaterial versorgt hat. Danke auch an Frau **Dr. Julia Danielczyk** der Wienbibliothek im Rathaus, die bei meinen vielen Besuchen und Sitzungen vor Ort dafür gesorgt hat, dass ich problemlos am Vorlass von Helmut Peschina arbeiten konnte. Vielen Dank auch an **Univ.-Prof. Dr. Geraldine Fitzpatrick** der Technischen Universität Wien, die mich als meine Arbeitgeberin immer unterstützt hat, wo sie konnte.

Aufs Herzlichste möchte ich mich natürlich auch bei meiner Familie im In- und Ausland für ihre Unterstützung bedanken. Besonderer Dank gebührt dabei meiner Mutter **Gabriele Hinterleitner** (†2004), meinem Vater **Friedrich Hinterleitner** und meinem Bruder **Christoph Hinterleitner**, die mich auf meinem Studienweg immer unterstützt und begleitet haben.

Mein lieber Dank gilt auch dem „treuen Rat meiner Freunde“, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen. Vielen Dank an **Mag. Anna Bleyer, Heinz Decker, Andreas Dekrout, Dr. Brigitte Dekrout, Silvia Draxl-Bartuska, MMag. Eva Kukuruz-Mittermann, Mag. Carolina Lehner**. Auch allen, die hier nicht erwähnt wurden, möchte ich an dieser Stelle danken.

# 1. Einleitung

„Überraschend groß ist [auch heute noch] das Hörerpotential, über das der von Skeptikern gerne totgesagte Hörfunk verfügt.“<sup>1</sup>

## 1.1. Motivation

Das Hörspiel ist kein totgesagtes Nischenprodukt. Selbst wenn es im öffentlichen wie auch privaten Diskurs eine untergeordnete Rolle spielt, und „*ein Schatten über dem Genre*“ zu liegen scheint,<sup>2</sup> so gibt es doch immer wieder sehr erfolgreiche Hörspielproduktionen, die diesem negativen Eindruck entgegenstehen. Auch wenn das Hörspiel zum Teil auf der Welle des sogenannten Hörbuch-Booms mitschwimmt, ist es dennoch selbständig überlebensfähig. Nach wie vor werden jährlich viele qualitativ hochwertige Hörspiele vom Rundfunk in Österreich produziert, der den Wert des Hörspiels als audio- und einziger radio-genuiner Kunstform weiterhin hochhält. Mit dieser Arbeit soll der Wert des Genres Hörspiel als künstlerisches Werk Betonung finden. Ein weiterer Beweggrund für die vorliegende Arbeit ist die Wertschätzung der Autorin für die Adaption literarischer Stoffe zur Herstellung akustischer Werke.

Im vorliegenden Fall ist „Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre.“<sup>3</sup> des österreichischen Autors Heimito von Doderer (\*1896 - †1966) ein Erzählwerk, das für das kulturelle Gedächtnis Wiens von hoher Bedeutung ist. Durch die dramatische Umformung von Roman zu Manuskript wurde das Werk mit Hilfe Helmut Peschinas 2007 als Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ in eine neue Existenzform gegossen. Es ist die immer wieder neue Verarbeitung von Stoffen, die diese am Leben erhält. Daher ist das Hörwerk „Die Strudlhofstiege“ als kultureller Herzschlag anzusehen. Die Transformation, die durch die verschiedenen Medien erfolgte, führte zu einer neuen Transparenz im Hinblick auf den vorliegenden Stoff. So wurden neue Einblicke in Doderers komplexe Erzählform geschaffen. Neue Perspektiven tun sich auf.

Auch für die Verfasserin dieser Arbeit hat das Hörspiel einen neuen Zugang zum Roman eröffnet, der es ermöglichte, in die „Welt der Strudlhofstiege“ einzutauchen und in Folge dazu motivierte, das gesamte Werk zu lesen und in all seinen Dimensionen zu erfassen. Der Weg

---

<sup>1</sup> Haider-Pregler, Hilde: „Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945.“ (S.505 - 550) In: Spiel, Hilde (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs II. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1980. S. 542.; Vgl. auch: Klein, Peter: „Die ungenutzte Chance. Warum das Hörspiel viel kann und zu wenig leistet.“ (S. 41 - 55) In: Peschina, Helmut (Hrsg.): Hör! Spiel. Stimmen aus dem Studio. Wien (u.a.): Böhlau, 2013. Reihe: Maske und Kothurn. S. 41 f.

<sup>2</sup> Vgl. Klein, P.: „Die ungenutzte Chance. Warum das Hörspiel viel kann und zu wenig leistet.“ S. 41 ff.

<sup>3</sup> Doderer, Heimito von: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München: Biederstein, 1951.

zu dieser Arbeit ging also vom Hörspiel zu Helmut Peschina, und über den Autor Peschina zum Roman und seinem Autor Doderer. Das sind die Stationen, die im Vorfeld die Rezeption der Erzählung in beiden medialen Fassungen begleiteten und in Folge die Hinwendung zu dem Thema als spannendem und interessantem Untersuchungsfeld für eine Diplomarbeit zur Folge hatten.

Helmut Peschina stellt hier als Person und als österreichischer Autor das zentrale Bindeglied zwischen Roman und Hörspiel dar. In den vergangenen Jahren adaptierte er ein - in Umfang und Wort - gewaltiges Romanwerk nach dem anderen für das Hörspiel. Des Weiteren agierte er als wichtige Figur der Hörspielszene von 2004 bis 2012 als Organisator und Leiter der *Österreichischen Hörspieltagung*, die in ihrer Form einzigartig im deutschen Sprachraum ist (Vgl. Kapitel 2.1.1. dieser Arbeit, „Helmut Peschina als Organisator der Österreichischen Hörspieltagung“). Er war auch derjenige gewesen, der die Tagung, als sie Anfang 2000 kurz zum Erliegen gekommen war, wieder ins Leben gerufen hatte. Überdies schrieb er einige Theaterstücke und liefert als großer Joseph Roth-Liebhaber durch sein Literaturschaffen einen wichtigen Beitrag zum Thema jüdische Vergangenheit, Leben und Kultur.<sup>4</sup> Aufgrund dieser Vielseitigkeit in seinem Schaffen ist es für die Verfasserin dieser Arbeit von größtem Interesse, auch der Untersuchung Peschinas als Person und seiner Geschichte als Autor Raum zu geben; das „Gemeinsame Etwas“ zu ermitteln, das ihn durch seine bisherigen Arbeiten, seine Erfahrungswerte mit dem Genre „Hörspiel“ im allgemeinen und als „Schrift-Handwerker“ mit dem Roman Doderers verbindet.

## **1.2. Vorhaben und Vorgehensweise**

Der vorliegenden Arbeit liegt die Untersuchung des Hörspiels „Die Strudlhofstiege“ zu Grunde, das als „transmediales Erzählwerk“ mit dem Roman in Verbindung steht. Hier kommt es im Zuge einer transmedialen Analyse zu mehreren Arbeitsschritten. Sie ist als anzuwendende Methode für das Hörwerk am besten geeignet, da sie Betonung auf die medienübergreifenden Faktoren legt und damit eine detailliertere Analyse der Vorgänge und Übergänge zwischen Hörspiel und Roman möglich macht. Überdies ist die transmediale Methode deshalb anderen vorzuziehen, weil wir in einer Zeit leben, in der sich in Folge des Einsatzes der neuen Medien, mediale Erscheinungen immer öfter überschneiden, die Hand geben, zusammentreten, und also auch das Hörwerk unter diesen modernen Gesichtspunkten betrachtet werden soll.

---

<sup>4</sup> Vgl. Kap. 2.2. „Annäherung an den Autor: Vorbilder und literarische Einflüsse. Spurensuche.“; Vgl. Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Im Besitz der Verfasserin der Arbeit. Take 3 (00:00:00 - 00:11:24)

Die zuvor angesprochenen Arbeitsschritte teilen sich vorrangig in drei große Themenblöcke. Der erste Teil widmet sich der Person und dem Hörspielschaffenden Helmut Peschinas. Anhand der persönlichen Entwicklung des Autors wird die schriftstellerisch-handwerkliche Grundlage untersucht, die notwendig ist, um einen umfangreichen Roman wie „Die Strudlhofstiege“ in ein gelungenes Hörspielmanuskript umzusetzen. Die Transformation Peschinas vom Hörspielautor zum Re-Autor<sup>5</sup> ermöglichte in späterer Folge auch die Arbeit an der Adaption (entspricht einer Transformation) vom Roman zum akustischen Erzählwerk „Die Strudlhofstiege“.

Im Weiteren werden die medialen Übergänge zwischen den drei unterschiedlichen Erscheinungsformen Roman - Manuskript - Hörspiel in zwei Schritten überprüft. Die Untersuchung nimmt den Weg über eine Transformationsanalyse hin zu einer Aufführungsanalyse.

In diesem Zusammenhang steht also vorerst der zweite Themenblock, bei dem Peschinas Manuskript zum Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ im Zuge der transmedialen Analyse einer Transformationsanalyse unterzogen wird. Bei der Untersuchung des Manuskripts kommt es zum Ineinanderfließen von Aspekten aus beiden Analysebereichen, da die inhaltlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf der Textebene sich folglich auch auf der inhaltlichen Ebene des Hörspiels widerspiegeln.

Das zeigt genau einen der Aspekte, die den transmedialen Charakter der Untersuchung ausmachen: Der Fokus liegt auf dem Prozess, der zwischen beiden künstlerischen Hervorbringungen auf Basis der Erzählung passiert. Sobald es eine thematische Verbindung zwischen zwei Werken gibt, existiert immer eine Form von narrativem Kern, über den beide verbunden sind. Es handelt sich um eine Untersuchung des Prozesshaften der Übergänge und des Medienübergreifenden. Das Hörspiel als transmediales Erzählwerk zu bezeichnen, bedeutet, dass es sich hier um eine Erzählung handelt, die in verschiedenen medialen Daseinsformen existiert.

Das Hörspielmanuskript wird zum Untersuchungsgegenstand der Transformationsanalyse, basierend auf dem Begriff des *Transmedialen* und der *Transmedialen Erzähltheorie* nach Nicole Mahne<sup>6</sup>, die als medienübergreifendes Instrumentarium auf der Suche nach dem narrativen Kern im Fokus dieser Arbeit steht. Die Theorie dient als „*Werkzeug zur Ermittlung der narrativen Möglichkeiten, die verschiedene Erzählmedien miteinander verbinden*“.

---

<sup>5</sup> Für diese Arbeit wird der Begriff des „Re-Autors“ (wörtlich: „Wieder“-Autor) eingeführt, der sich um die Wiederaufnahme narrativer Stoffe annimmt. Besonders in Peschinas Kontext steht das „Re“ auch für Regeneration im Sinne einer Wiederbelebung in Vergessenheit geratener Texte. Der Begriff wird in Kap. 3.2.1. „Kritik an den Begriffen Originalhörspiel, Hörspielbearbeitung / -bearbeiter“ detaillierter ausgeführt.

<sup>6</sup> Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007.

Hierbei ist die Frage nach den „*Möglichkeiten und Begrenzungen von Zeit- und Raumgestaltung*“ ebenso wichtig, wie jene der „*kommunikativen Verschachtelungen und Figurenwahrnehmung*“. Sie helfen bei der Analyse unterschiedlicher Schichten von Komplexität, auch innerhalb eines Erzählwerks.<sup>7</sup>

Zur Erschließung des zu untersuchenden Materials würde sich ebenso eine ausschließlich intermediale Analyse anbieten. Wie jedoch zuvor kurz angesprochen, und aus späteren Kapiteln hervorgehen wird, geht die transmediale Untersuchung einen Schritt weiter, indem sie der Demokratisierung der Medien Vorschub leistet.<sup>8</sup> Sie ist das fortschrittlichere Analyseinstrument. Der Theorie folgend liegt die Betonung nämlich darauf, dass das Hörspiel als Erzählwerk in der ihm eigenen medialen Ausprägung seine eigene Berechtigung hat, wenngleich das Grundmaterial der Erzählung vom Roman ausgeht. Von dieser Basis ausgehend werden das Hörspielmanuskript und Doderers Roman als gleichberechtigte Ursprungs- und Ausgangsmedien behandelt. Somit stehen beide Werke als original geschaffene Medienprodukte gleichberechtigt und gleichwertig nebeneinander und sind als solche anzuerkennen. Also stehen der Roman als physisch-mediale Erscheinungsform „Buch“ und das Hörspiel „verpackt in einem Tonträger“ als künstlerische Hervorbringungen auf jeweils eigenen Beinen.

Über den Weg der Transformationsanalyse führt die Untersuchung zum dritten Themenblock, der in einem weiteren Schritt die mediale Umsetzung des Erzählwerks als Hörspiel mittels Aufführungsanalyse genauer beleuchtet. Hier gibt es trotz unterschiedlicher medialer Ebenen einen gemeinsamen narrativen Kern. Dieser kommt zum einen in der inhaltlichen Gestaltung des Hörspiels zum Ausdruck (was dann bereits gleichzeitig in einem ersten Schritt auf der Ebene der Untersuchung des Manuskripts beleuchtet wurde), zum anderen kommt es zwischen Hörspiel und Roman bezüglich der narrativen Gemeinsamkeiten auf der Ebene der Korrespondenzen zu Phänomenen, die zwischen den Ebenen vermitteln. Sie sind medienspezifisch für das Hörspiel. Bei der Aufführungsanalyse des Hörspiels „Die Strudlhofstiege“ liegt der Fokus im allgemeinen auf der Untersuchung der hörspieltechnischen und dramaturgischen Gestaltungsformen, welche auch Aspekte aus dem Roman widerspiegeln.

Dabei liegt das Hauptinteresse hier nicht im Vergleich, sondern in der gegenseitigen Ergänzung, dem Zusammenfließen eines Erzählwerks in verschiedenen Jahrhunderten; und den Autor, der das ermöglicht hat. Der österreichische Autor Helmut Peschina, im Speziellen

---

<sup>7</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 9.

<sup>8</sup> Vgl. Kap. 3.3. „Das Transmediale - Transmedialität“

auch Hörspielautor, nimmt sich um Werke und Autoren an, die in Vergessenheit zu geraten drohen. Mit seinen Adaptionen für das Hörspiel haucht er ihnen neues Leben ein. Um das Prozesshafte und die Übergänge in der Entwicklung vom Autor zum Hörspiel-Autor zu ermitteln bedarf es zwar keiner eigenen hörspieltheoretischen Methode, nichts desto trotz einer genauen Analyse „in der Tiefe der Zeit“. In einem ersten Schritt widmet sich diese Arbeit nun der Hörspielpersönlichkeit Peschina, ohne den diese Diplomarbeit gar nicht entstehen hätte können.

## 2. Zu Helmut Peschina und seinem Hörspielschaffen

Im Hinblick auf die Person Helmut Peschina wird das Hauptaugenmerk in dieser Arbeit zum einen auf seine Arbeit als Hörspielautor und zum anderen auf jene als Re-Autor für Hörspiele gerichtet. Um zuletzt genannte Tätigkeit hat er sich in den vergangenen Jahren besonders verdient gemacht. Seit dem Jahr 2002 wurden vier seiner Hörspiele mit dem ORF-Hörspielpreis ausgezeichnet.

In die vorliegende Arbeit fließt ein Gesamtüberblick über das bisherige Hörspielschaffen Helmut Peschinas ein, welches tabellarisch in einem Werke-Verzeichnis im Anhang dokumentiert ist.<sup>9</sup> Dieses Verzeichnis gibt Auskunft über die Entstehungszeit der Werke und schafft die Voraussetzung dafür, Entwicklungen des Autors nachvollziehen zu können. Überdies werden in Kapitel 2.3.2. die Aspekte von Machart und zum Teil auch Hintergründe der Hörspiele beleuchtet. Dies ermöglicht eine Untersuchung von inhaltlichen und formellen Parallelen zwischen den Werken.

Der Titel von Peschinas adaptionsfreiem Hörspiel „Gemeinsames Etwas“ erhält in dieser Arbeit eine „leitmotivische“ Funktion. Zum einen bezieht er sich direkt auf das genannte Hörspiel, zum anderen kann die oben erwähnte Analyse von Inhalt und Form in diesen Kontext gestellt werden. Ebenso steht der Titel für das „gemeinsame Etwas“ von Roman und Hörfassung der Hörspielproduktion „Die Strudlhofstiege“, welches es aufgrund der transmedialen Analyse in der vorliegenden Arbeit im Besonderen zu untersuchen gilt. Dieses Hörspiel war, zusammen mit einigen anderen Dramatisierungen der letzten Jahre, das Resultat einer langjährigen Entwicklung. Am Werdegang des Autors kann man den Prozess einer sich langsam aufbauenden Vielseitigkeit in seinem Schaffen ablesen.

### 2.1. Die Person / Persönlichkeit Helmut Peschina

*„Helmut Peschina ist ein literarischer Allrounder, dessen dramatische Kraft vor keiner Gattung halt macht und der sich dezent wie die Ironie seiner Stücke, zart wie der feine Witz seiner Sprache und schräg wie seine grotesken Dialoge in die österreichische Literatur- und Theatergeschichte eingeschrieben hat.“<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup> Anm.: Helmut Peschina hat auch Kinder- und Jugendhörspiele verfasst. Da sie aber nicht dem wissenschaftlichen Fokus dieser Arbeit entsprechen, wird nicht weiter auf sie eingegangen.

<sup>10</sup> Danielczyk, Julia: „Bumerang der Worte.“ (S. 6 - 16) In: Vyoral, Hannes (Hrsg.): Helmut Peschina. Ausgewählte Gedichte und Texte. Reihe: Podium Porträt, Band 34. Wien: Deuticke, 2008. S. 6.

Der 1943 in Klosterneuburg geborene Niederösterreicher Helmut Peschina ist ein literarisches Multitalent. So ist er nicht nur Autor und Bearbeiter vieler Romane für das Hörspiel, sondern auch von Theaterstücken und Autor von TV-Sendungen für das österreichische Fernsehen. Von 2004 bis 2012 organisierte er die *Österreichische Hörspieltagung* in Niederösterreich (Vgl. Kapitel 2.1.1. „Helmut Peschina als Organisator der Österreichischen Hörspieltagung“). Darüber hinaus hat Peschina sich auf die Werke von Joseph Roth spezialisiert und „zählt zu den wichtigsten Roth-Experten der Gegenwart.“<sup>11</sup> In Folge dessen war er in den letzten Jahren Herausgeber mehrerer Joseph Roth-Bände. 2001 erschien „Kaffeehausfrühling. Joseph-Roth Lesebuch.“ Darauf folgte 2003 „Joseph Roth. Die Filiale der Hölle auf Erden. Schriften aus der Emigration.“ Zuletzt kam 2006 „Joseph Roth. Sehnsucht nach Paris, Heimweh nach Prag. Ein Leben in Selbstzeugnissen.“ heraus. - Des Weiteren ist Helmut Peschina Verfasser von Gedichten. Im Jahr 2000 wurde sein Lyrik-Band „Zeilenbrüche“ mit seinen „lakonisch dichterisch geformten Gedankensplittern“<sup>12</sup> veröffentlicht. Zahlreiche seiner dramatischen Texte sind im Druck erschienen. Bis dato erfolgte die Übersetzung seiner Werke ins Englische, Bulgarische, Flämische, Italienische, Polnische, Rumänische, Schwedische, Slowenische und Ungarische.<sup>13</sup> Überdies wurde sein Stück „Ich doch nicht“ auch als schweizerdeutsche Hörspiel-Fassung unter dem Namen „Ich doch nöd“ gesendet.

Helmut Peschina begann seine Studien-Laufbahn im sprachwissenschaftlichen und theaterbezogenen Bereich, wobei er nach dem Abschluss der Matura im Jahr 1961 Latein, Germanistik und Theaterwissenschaft studierte und Hörer an der Filmhochschule in Wien war.<sup>14</sup>

Schon in seiner Kindheit und Jugend hatten literarische Einflüsse auf Peschina gewirkt. Die um acht Jahre ältere Schwester hatte für ihn den Grundstein gelegt, indem sie ihn zum Lesen ermutigt hatte. Dabei gab sie dem Bruder Literaturempfehlungen weiter, wie unter anderem Werke von Anton Tschechow. Der Gedanke und Wunsch, Autor zu werden, kam Ende der 1960er Jahre bei Helmut Peschina auf. Bereits Anfang 1970 konnte er mit „Arbeitsverhältnis“ und „Die Blätter“ seine ersten Theaterstücke veröffentlichen. Zur selben Zeit schrieb er sein

---

<sup>11</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box III - NÖN Woche 38/2003 – 19.09.2003, S. 36.

<sup>12</sup> Vgl. Kruschkova, Krassimira: „Nachwort.“ In: Peschina, Helmut: *Zeilenbrüche*. Wien: Deuticke, 2000. S. 63.

<sup>13</sup> Vgl. Vyoral, Hannes (Hrsg.): Helmut Peschina. *Ausgewählte Gedichte und Texte*. Reihe: Podium Porträt, Band 34. Wien: Deuticke, 2008. S. 60 ff.; Vgl.: Hörspiel-Studio, *Magazin* (3/2009) „Der Hörspielautor Helmut Peschina“, Ausstrahlung im ORF / Ö1, am 07.04.2009 (00:00:25 - 00:00:45) Kopie im Besitz der Verfasserin; [www.podiumliteratur.at/portraet/peschina\\_bio.htm](http://www.podiumliteratur.at/portraet/peschina_bio.htm), 17.02.2010, 16:15.

<sup>14</sup> Vgl. Danielczyk, Julia: „Lexikalischer Eintrag.“ In: Killy, Walter: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. (Band in Druck) o.S.

erstes Hörspiel „Fasselrutschen“, das auch einen Preis erhielt. Seine beiden Theater-Stücke wurden kurze Zeit später am Theater inszeniert und das Hörspiel vom ORF umgesetzt.<sup>15</sup>

Für seine Arbeit als Autor war es ein entscheidender Punkt und eine sehr gute Voraussetzung gewesen, dass er im Jahr 1973 als einer der ersten Stipendiaten des Dramatischen Zentrums in Wien aufgenommen worden war. Das hatte die Anfänge seiner dramatischen Arbeiten gefördert. Unter seinen Stipendiatskollegen befanden sich Peter Turrini, Wilhelm Pevny, Reinhard Priessnitz, Friedrich Zauner und Brigitte Schwaiger. Eine mögliche Zusammenarbeit, gegenseitige Befruchtung, oder auch literarische Beeinflussung zwischen den Autoren in Stil und Thematik gab es dabei nicht. Es gab zwar sehr viele Gespräche, aber die literarische Arbeit erfolgte stets nahezu isoliert. Gemeinschaftsarbeiten, so wie jene, die Helmut Peschina mit dem Münchner Kollegen Edwin Ortmann für das Hörstück „Der letzte Stadtschreiber“ im Jahr 2000 unternommen hat, waren und sind bei dem Autor die Ausnahme.<sup>16</sup>

1974 begann Helmut Peschinas Karriere als freischaffender Schriftsteller. Überdies war er von 1976 bis 2007 Sekretär des österreichischen Kunstsenats<sup>17</sup> und langjähriges Vorstandsmitglied des Literaturkreises „Podium“. Für dessen gleichnamige Literaturzeitschrift war er von 1981 bis 1991 als Redakteur tätig.<sup>18</sup>

Der Autor wurde über die Hörspiel-Preise hinaus mit zahlreichen Preisen und Stipendien auch für sein Theater- und Literaturschaffen gewürdigt.<sup>19</sup> Für Letztgenanntes erhielt er 2008 den Würdigungspreis des Landes Niederösterreich im Bereich Literatur.<sup>20</sup>

Das Hörspiel stellt für Peschina eine besondere Leidenschaft dar. Das zeigt sich unter anderem darin, dass er auch über das Autorentum hinaus für das Genre aktiv war.

---

<sup>15</sup> Siehe Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 2 (00:01:45 - 00:02:23)

<sup>16</sup> Ebd. Take 3 (00:02:35 - 00:04:16)

<sup>17</sup> Danielczyk, J.: Lexikalischer Eintrag. o.S.

<sup>18</sup> Vyoral, H.: Helmut Peschina. S. 59.

<sup>19</sup> Ebd. S. 59.; Vgl.: [www.podiumliteratur.at/portraet/peschina\\_bio.htm](http://www.podiumliteratur.at/portraet/peschina_bio.htm), 17.02.2010, 16:15.

→ Preise und Anerkennungen: 2. Preis beim Dramenwettbewerb der Literaturzeitschrift das pult 1972; Hörspielpreis des ORF-Landesstudios NÖ und der Literaturzeitschrift das pult 1974; Förderungspreis des Landes Niederösterreich 1978; Förderungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst 1979; Förderungspreis der Stadt Wien 1982; Kogge-Förderpreis der Stadt Minden 1991; Kulturpreis der Stadtgemeinde Klosterneuburg 2001.

<sup>20</sup> [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20081120\\_OTSO123](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20081120_OTSO123); OTS-Meldung: Niederösterreichische Landesregierung. 23.10.2009; 10:25.

### 2.1.1. Helmut Peschina als Organisator der Österreichischen Hörspieltagung

Der Autor Jan Rys war in den 1970er Jahren Gründer einer internationalen Hörspieltagung, die nun seit fast vierzig Jahren in Österreich stattfindet. Sie zählt damit nicht nur zu den langlebigsten, sondern hat bis heute den Ruf behalten, in einer besonders anregenden Atmosphäre stattzufinden.<sup>21</sup>

„*Kernölbballaden im Hörgang; Hinter den sieben Bergen; Zwischen Feldern, Füchsen und Fröschen*“, so beschreibt Cornelia Niedermeier, Redakteurin der österreichischen Tageszeitung „Der Standard“, die *Österreichische Hörspieltagung*, die in einjährigem Rhythmus als internationales Branchen-Treffen stattfindet. Organisiert wurde die Veranstaltung mehrere Jahre lang von Helmut Peschina, dem „*Retter der Hörspieltagung*“.<sup>22</sup>

Tatsächlich war es einmal der Fall gewesen, dass die Tagung im Laufe ihrer Geschichte ins Aus zu geraten drohte. Ursprünglich wurde sie 1970/71 von Rys ins Leben gerufen, der ebenso Initiator für das „Hörspielzentrum Unterrabnitz“ war, und wurde von ihm privat organisiert. Danach fand sie jährlich wiederkehrend im Mittelburgenland statt. Als Tagungsort dienten Wohnräume in Rys' Mühle in Unterrabnitz.<sup>23</sup> Damit etablierte er das „Internationale Hörspielzentrum in der Mühle zu Unterrabnitz im Burgenland“.

Einer der Hauptaspekte der Veranstaltung war seit jeher die Intention der Vernetzung. Autoren, Regisseure und Rundfunk-Redakteure fanden hier einen gemeinsamen Boden, um sich auszutauschen und um zukünftige Hörspielprojekte zu planen. Auch Helmut Peschina befand sich unter den jährlichen Besuchern der Tagung und konnte von dem Umfeld profitieren. 1986 starb Jan Rys. Der damalige Leiter der Kulturredaktion im ORF-Studio Burgenland, Günther Unger, übernahm die Organisation. Als dieser in Pension ging, war die Zukunft der Tagung ungewiss.<sup>24</sup>

Nach zweijähriger Pause nahm dann Helmut Peschina in Eigeninitiative als neuer Leiter der Veranstaltung den Faden auf und strickte ihn weiter. Das Vorhaben führte ihn nach Niederösterreich, wo die Hörspieltagung unter seiner Leitung 2004 einen Zwischenstopp im Kunsthaus Horn machte. Ein Jahr später konnte er in Berging bei Neulengbach in Form der „Villa Berging“ einen neuen Tagungsort ausfindig machen. Seit 2005 wird die Tagung einmal

---

<sup>21</sup> Vgl. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/967251/>; 24.02.2010; 23:22.

<sup>22</sup> Vgl. DerStandard, 16.05.2007; DerStandard, 06.05.2008; DerStandard, 03.06.2009.

<sup>23</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945.“ S. 515.

<sup>24</sup> Vgl. Hörspiel-Studio Ö1 (00:26:15 - 00:27:25);

[http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20040513\\_OTS0044](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040513_OTS0044), 25.02.2010; 16:00. OTS-Meldung: H.Peschina, Literar Mechana; DerStandard, 16.05.2007; DerStandard, 06.05.2008; DerStandard, 03.06.2009.

jährlich dort abgehalten. Somit stellt Berging einen wichtigen Fixpunkt in Österreichs Hörspielgeschehen dar. Bei der Durchführung der Tagung wurde Helmut Peschina von dem Hörspiel-Regisseur Götz Fritsch als Programmgestalter unterstützt. Des Weiteren war der Musiker und Komponist Peter Kaizar für die technische Einrichtung verantwortlich. Auch Robert Matejka, ehemaliger Leiter der Featureabteilung bei Deutschlandradio Kultur, war als langjähriger Freund und Regisseur vieler Stücke Peschinas Teil des Teams.<sup>25</sup> Matejka ist Anfang 2011 verstorben.<sup>26</sup>

Die Veranstaltung hat sich zu einem der wichtigsten Treffpunkte der Branche im deutschsprachigen Raum entwickelt. Die Zahl der anwesenden Autoren, Regisseure und Redakteure ist bemerkenswert. Zwischen vierzig und fünfzig geladene Tagungsteilnehmer aus Deutschland, Österreich und der Schweiz finden sich nun jährlich dort ein. 2009 waren Persönlichkeiten der wichtigsten Hörspielproduzierenden Sender Deutschlands, der Schweiz und Österreichs in Berging versammelt. Dabei waren unter anderem Vertreter des Norddeutschen Rundfunks, des Rundfunks Berlin-Brandenburg, des Südwestfunks und von Deutschlandradio anwesend.<sup>27</sup>

Die Finanzierung der Veranstaltung wird durch die Literar-Mechana, das Kulturministerium und durch das Land Niederösterreich gewährleistet. Dieser Umstand führt zu einer Sonderstellung der Tagung, denn sie ist damit weitgehend von den Medien unabhängig und auf keine kommerziellen Einnahmen angewiesen. Dadurch kann bei der Auswahl der präsentierten Stücke sehr frei agiert werden. Eine etwaige Orientierung an einem Hörspielmainstream kann vernachlässigt werden, denn bei dieser Tagung nehmen vorrangig nur Hörspielschaffende teil. Das ist ein weiterer Grund für das sehr offene Gesprächsklima, das hier gepflegt wird.<sup>28</sup>

Seit einigen Jahren beläuft sich die Dauer der Tagung auf vier Tage. In dieser Zeit werden sowohl abgeschlossene Produktionen, als auch Entwürfe entstehender Texte vorgestellt, um später von den Anwesenden reflektiert und diskutiert zu werden.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Vgl. Hörspiel-Studio Ö1 (00:26:15 - 00:27:22); [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20040513\\_OTS0044](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040513_OTS0044), 25.02.2010; 16:00. OTS-Meldung: H.Peschina, Literar Mechana; DerStandard, 16.05.2007; DerStandard, 06.05.2008; DerStandard, 03.06.2009.

<sup>26</sup> Vgl. <http://derstandard.at/1295571286974/Hoerspielregisseur-Robert-Matejka-gestorben>; 15.02.2011; 15:19.

<sup>27</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:26:15 - 00:27:22); [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20040513\\_OTS0044](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040513_OTS0044), 25.02.2010; 16:00. OTS-Meldung: H.Peschina, Literar Mechana; DerStandard, 16.05.2007; DerStandard, 06.05.2008; DerStandard, 03.06.2009.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd.

Ein interessanter Aspekt ist hier, dass die Tagung einst noch umfangreicher war. An den Tagungsprotokollen aus Helmut Peschinas Teilvorlass ist abzulesen, dass sich das Treffen in den 1970er Jahren meist auf einen Zeitraum von zehn Tagen erstreckte. In den 1980er Jahren nahm dieser um einen Tag ab und in den 1990er Jahren verringerte sich die Anzahl der Tage auf fünf. Mit in etwa hundert bis hundertvierzig Tagungsgästen pro Jahr<sup>30</sup> war die Teilnehmerzahl in den ersten zwanzig Jahren erheblich größer. Durch die Anwesenheit von Rundfunk-Vertretern und Autoren aus dem ehemaligen Jugoslawien, Ungarn, Polen, Ukraine, Italien, Frankreich, England, der ehemaligen Tschechoslowakei und Israel war die Internationalität deutlich stärker ausgeprägt. Es scheint, dass die Tagung im Allgemeinen einen stärkeren Event-Charakter hatte. Einige Jahre wurden von Ausstellungen begleitet, die Druckgrafiken und Keramiken zeigten. Meist gab es auch ein Fußballspiel, bei dem die Tagungsteilnehmer gegen die Damenmannschaft von Unterrabnitz antraten.<sup>31</sup>

Ein weiterer wichtiger Punkt, der in Zusammenhang mit der Geschichte der Tagung steht, ist die traditionelle Auszeichnung der Veranstaltung, lautend auf den Namen „Szlabbesz“ [schlabbes]. Den Preis gibt es bereits seit der Gründung der *Österreichischen Hörspieltagung*, wobei die Bezeichnung ein Phantasienamen ist. Der Preisträger wird jeweils am Abend von den Anwesenden aus den vorgestellten Hörspielen und Lesungen anonym gewählt. Damit wird der Gewinner des Tages bestimmt, der dann mit dem „Szlabbesz“ geehrt wird. Heutzutage wird per geheimer Wahl mit kleinen Fragebögen abgestimmt, welches der bis zu acht Hörspiele, die täglich zu hören sind, als Bestes erscheint und daher den Preis erhalten soll. So gibt es nun vier Verleihungen pro Tagung.<sup>32</sup>

Die Art der Vergabe erfuhr im Laufe der Jahre eine Veränderung, indem sie übernommen und weiterentwickelt wurde. Im Vergleich zur bereits erwähnten Form wurde früher durch Applaus und durch Akklamation bestimmt, wer den „Szlabbesz“ bekommt. Mehrere Preise konnten täglich vergeben werden. Als Helmut Peschina die Organisation der Tagung übernahm, behielt er den einen oder anderen Brauch seiner Vorgänger bei, so auch den „Szlabbesz“. Die Weiterführung dieses Preises spielt eine wichtige Rolle, denn sie stellt als

---

<sup>30</sup> Anm.: Diese Zahlen sind nach unten und nach oben hin etwas variierend. z.B.: 1975: 103 TN (Teilnehmer); 1976: 79 TN; 1978: 114 TN; 1980: 101 TN; 1981: 142 TN; 1982: 147 TN

<sup>31</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box 13 / 4.2.10. Hörspieltage Rust, 1990-1998 (Ausdr., Kopie, 63 Bl.); 4.2.12. Internationales Hörspielzentrum, 1975-1987 (Kopie, Dr., 89 Bl.); Wienbibliothek. Rathaus Wien.

<sup>32</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:26:15 - 00:27:22); [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20040513\\_OTSO044](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040513_OTSO044), 25.02.2010; 16:00. OTS-Meldung: H.Peschina, Literar Mechana; DerStandard, 16.05.2007; DerStandard, 06.05.2008; DerStandard, 03.06.2009.

roter Faden, der sich durch die Tagungen zieht, eine Kontinuität über den Verlauf der Jahre her.<sup>33</sup>

Auch Helmut Peschina hat bereits, vor allem bei Lesungen seiner Hörspieltexte, mehrere „Szlabbesz“ gewonnen. Zu Zeiten, als die Tagungen im Burgenland stattfanden, wurden seine Texte nach den Lesungen meist angekauft und noch im selben Jahr, oder im Jahr darauf, als Hörspiel produziert.<sup>34</sup>

Der „Szlabbesz“ stellt heute verstärkt eine Anerkennung und Wertschätzung für qualitativ hochwertige Hörspiele, Hörspielideen und -texte dar. Darüber hinaus ist der Preis fast schon zu einem Symbol für die Hörspieltagung geworden. Während der „Szlabbesz“ Jahr für Jahr die Tagung begleitete, wechselten die organisatorischen Schlüsselfiguren im Lauf der Jahrzehnte. Mehrere Jahre lang war Helmut Peschina die treibende Kraft, die hinter der Tagung stand. So wurde diese, in der Tradition des Gründers, wieder von einem Autor koordiniert.<sup>35</sup> Nach Peschina übernahm 2012 Robert Woelfl, wiederum ein Hörspielautor, diese Rolle.<sup>36</sup>

## **2.2. Annäherung an den Autor: Vorbilder und literarische Einflüsse. Spurensuche.**

An erster Stelle seiner Karriere als Autor und Re-Autor stand, nicht zuletzt auch durch das Studium der Germanistik, die intensive Auseinandersetzung mit literarischen Stoffen. Die Vorbilder, die sich dabei herauskristallisierten, waren vor allem die dramatischen Werke von Ödön von Horváth, Anton Tschechow und Bertolt Brecht. Eine weitere Gruppe dramatischer Schriftsteller, die für Peschina äußerst relevant waren, bestand aus Vertretern des absurden Theaters; darunter Eugène Ionesco, Jean Tardieu und Samuel Beckett. Im Hinblick auf Beckett waren für ihn sowohl die Prosa als auch seine Hörspielarbeiten besonders interessant. Des Weiteren waren Stücke von irischen Autoren, wie Sean O’Casey, John Millington Synge und Brendan Behan, ausschlaggebend für die literarisch-inhaltliche Orientierung. Um hier noch das Feld der Prosaautoren zu beleuchten, die für Peschina wichtig waren und sind, seien Fjodor Michailowitsch Dostojewski, Elias Canetti und Joseph Roth erwähnt. Zuletzt Genannter war einer der Wichtigsten für den Autor, auch, wenn er diesen erst Mitte der 1970er Jahre für sich entdeckte.<sup>37</sup> Noch Jahrzehnte später ließ Peschina durch eine kurze

---

<sup>33</sup> Siehe Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 3 (00:06:42 - 00:08:13)

<sup>34</sup> Vgl. Ebd. Take 3 (00:06:42 - 00:08:13)

<sup>35</sup> Vgl. DerStandard, 06.05.2008.

<sup>36</sup> <http://orf.at/stories/2120479/>; 15.10.2014, 22:01.

<sup>37</sup> Siehe Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 2 (00:00:09 - 00:01:44)

Notiz in einem Brief aus dem Jahr 1992 erkennen, dass er eine große Liebe zu Joseph Roth hat und ihn für einen „wunderbaren Autor“ hält.<sup>38</sup> Als weiterer wichtiger Schriftsteller ist noch Robert Musil anzuführen. Dieser Kanon literarischer Vertreter bildete die Grundlage für Peschinas Arbeit und floss damit später auch in seine Werke ein.

Im Hinblick auf literarische Epochen hatte der Autor stets großes Interesse am Barock. Hier stand für ihn der Umgang mit der Sprache und das Verspielte im Zentrum. Dabei war er besonders von der Modernität der Wortspiele beeindruckt, die es in der damaligen Zeit bereits gab. Auch die Aufklärung und die Klassik sah er als grundlegend wichtige Zeitabschnitte an. Vor allem Heinrich Heine und Henrik Ibsen waren hier für ihn besonders relevant. Bezugnehmend auf die Zeit der Klassik genossen diese Autoren Peschinas höchste Wertschätzung. Zentral war für den Autor ebenso August Strindberg, sowohl in der Prosa als auch in der Dramatik. Dabei fühlte er sich vor allem von dessen Thematik des Isoliertseins und des Verlorenseins sehr beeinflusst. Darüber hinaus wurde von ihm auch Thomas Bernhard als Gegenwartsautor „natürlich gelesen“.<sup>39</sup>

Inspiration für eigene Arbeiten holt sich Helmut Peschina aus dem Leben, in dem er oft Sätze auffängt, oder Situationen sieht, die er später notiert. Ausgangspunkt sind also meist Situationen, die ihn faszinieren. - Diese wiederum haben häufig mit Einsamkeit, Isolation oder Kommunikationsstörung zu tun. - Daraus folgend werden die Figuren weitergeführt, mit der Fragestellung, wie und wohin ein Dialog diese Person weiterrückt. Am Anfang steht keine festgelegte Dramaturgie, sondern die Figuren dürfen sich selbst frei entfalten, entwickeln dabei ihr Eigenleben und bestimmen damit Peschinas Schreiben.<sup>40</sup>

In einem kurzen Vergleich zu Doderer, der seine Dramaturgie vorher sehr konkret vorbestimmt hat, stellt der Autor fest:

*„(...) Wenn ich das mache, wird das Ganze eher fad und trocken. Ich lasse die Figuren sich weiterentwickeln, das heißt, ich gehe eigentlich von deren Dialog aus. Dann arbeite ich zu einem Ende hin und meistens bei der Hälfte von dem ganzen Gebilde weiß ich, wie das Ende aussehen wird. Auf das schreibe ich dann hin.“<sup>41</sup>*

---

<sup>38</sup> Vgl. Teilverlass Helmut Peschina: Box 12 / 2.2.1.256. Westdeutscher Rundfunk: 35 Briefe, o.O., Wien, 26.02.1974 - 27.10.1999 (Dg., Ausdr., 38 Bl.); . Brief 17.03.1992, Wienbibliothek. Rathaus Wien.; Vgl. auch: Hörspiel-Studio Ö1 (00:48:15 - 00:48:30)

<sup>39</sup> Siehe Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 2 (00:02:34 - 00:03:45)

<sup>40</sup> Ebd. Take 4 (00:00:09 - 00:02:28)

<sup>41</sup> Ebd. Zitat: Helmut Peschina

So beschreibt Peschina auch seine Arbeitsmethode, die bei ihm in den meisten Fällen Anwendung findet. Darüber hinaus sieht er für sich den Dialog als treibende Kraft an. Dieser ist ausschlaggebend für den meist eher klein gehaltenen Rahmen seiner Stücke. Dabei hält er zwei bis vier Personen für überschaubar. Die Psychologie der Figuren repräsentiert allgemeine menschliche Eigenschaften und ist so meist auf mehrere Menschen übertragbar, weshalb diese, folgend dem Autor, auch als „*Topoi*“<sup>42</sup> bezeichnet werden können.<sup>43</sup> In psychologischer Hinsicht orientieren sich die Figuren häufig an allgemeingültigen Problemen und Fragestellungen.

Mit seiner, nach eigener Aussage, Vorliebe zum Dialog und dem Talent dafür, hatte der Autor die Voraussetzungen für das Schreiben dramatischer Texte. Hinsichtlich seiner Arbeit als Dialogschreiber übte besonders das Hörspiel stets großen Reiz auf ihn aus, da hier, im Gegensatz zum Theater, die Illusion nur im Kopf des Zuhörers stattfindet. Also kristallisierte sich bei Peschina eine spezielle Affinität zum Schreiben für das Hörspiel heraus.<sup>44</sup>

### 2.3. Der Hörspiel- und Theaterautor

*„Helmut Peschina macht in seinen Dialogen Menschen auf sich selber aufmerksam. (...) Die Stärke (...) liegt darin, dem Sprecher durch richtige Wortwahl und Wortfügung die Handhabe zu bieten, um aus Ansätzen Lebensumstände in ihrer Gesamtheit zu entfalten, Milieus präzise [sic!] zu beschreiben und Menschen in ihrer faktischen Verlorenheit darin plastisch werden zu lassen. (...) Peschina denunziert sie nicht, sondern tastet sich behutsam an sie heran. (...) Die Steigerung ins Grotteske ermöglicht oft erst den Blick auf absonderliche Alltäglichkeiten und im Grunde absurde Verhaltensweisen (...).“<sup>45</sup>*

In seinen Arbeiten erkundet Helmut Peschina auf elegante Weise die Verbindung von Zwischenmenschlichem und Abgründigem. Er zeichnet in seinen Hörspielen soziale Studien verschiedener Art, verpackt in meist zweier-dialogischen Beziehungsgeschichten. Der *„Durchschnittsmensch aus dem kleinbürgerlichen Milieu mit seinen Sehnsüchten und brüchig*

---

<sup>42</sup> Vgl. Knoblauch, Hubert: „Diskurs, Kommunikation und Wissenssoziologie.“ (S. 209 - 226) In: Keller, Reiner (Hrsg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006. S. 222.

<sup>43</sup> Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 4 (00:00:09 - 00:02:28); Vgl. Hörspiel-Studio Ö1 (00:14:30).

<sup>44</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:13:00)

<sup>45</sup> Rochelt, Hans: „Vorwort.“ In: Peschina, Helmut: Palmenhaus. Eisenstadt: Edition Roetzer, 1980. S. 5 ff.

gewordenen Beziehungen, die aber dennoch aufrecht erhalten werden“, ist zentrales Thema von Peschinas Stücken.<sup>46</sup> Diese haben stets einen skurrilen Touch.

Ein weiterer fester Bestandteil der Stücke sind also die Absurditäten, die das Leben bestimmen, und bestimmen können. „*Ein realistischer Vorwurf, etwas überhoben, ins Grotteske, Absurde, das begleitet [...] die meisten meiner Texte.*“, so lautend positioniert sich Peschina selbst zu seinen Arbeiten.<sup>47</sup> Grundsätzlich fokussieren seine Themenschwerpunkte auf die „*Unmöglichkeiten der Möglichkeiten*“. Dabei liegen für ihn die Ebene von normaler Lebensrealität und einer dazu überhobenen Ebene parallel zueinander. Letztere spiegelt sich in Ängsten, Isolation und Schwierigkeiten der Kommunikation. Häufig geht es um das „*Aufeinanderprallen von Menschen*“.<sup>48</sup>

Der Autor sieht seine Stücke als gesellschaftskritisch und politisch an. In diesem spezifischen Kontext werden Einsamkeit und Isolation, beziehungsweise auf unsere Gesellschaft, als Hauptaspekte behandelt. Diese Thematik zieht sich als konsequente Linie durch sein gesamtes Schaffen. Folglich gelten bei Peschina für das Hörspiel und das Theater dieselben Voraussetzungen. Beide Medien haben als künstlerische Ausdrucksmittel die Möglichkeit, den Blick des Autors auf die Welt und das Leben zu zeigen. Überdies stellt er fest, dass Theater für ihn ein politisches Forum ist. So erklärt er 1989 in einem Brief an Martin Roemer, dass ihm Theater ohne gesellschaftliche und politische Fragen als nicht möglich erscheint. In seinen Arbeiten versuche er, die wesentlichen Inhalte zu „*verpacken*“, da er keine Lehrstücke oder Agitprop-Theater machen möchte.<sup>49</sup>

Helmut Peschinas erste veröffentlichte Arbeit im Kontext von dramatischen Entwürfen war ein Theaterstück. „Arbeitsverhältnis“ wurde 1973 am Theater Die Tribüne, das sich seit Mitte der 1950er Jahre im Untergeschoss des Cafe Landtmann befindet (heute „Theater Die neue Tribüne“), uraufgeführt. Sein zweites Theaterstück „Die Blätter“ war 1975 im Stadttheater St. Pölten am Lusterboden zu sehen. Dazwischen entstand 1974 mit „Fasselrutschen“ Peschinas erstes Hörspiel. Die Literaturzeitschrift „Das Pult“ hatte in dem genannten Jahr einen Hörspiel-Wettbewerb ausgeschrieben, an dem der Schriftsteller teilnahm.<sup>50</sup> Das Stück war erfolgreich. Es wurde mit dem Hörspielpreis des ORF Landesstudios Niederösterreich

---

<sup>46</sup> Danielczyk, J.: Lexikalischer Eintrag. o.S.

<sup>47</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:35:25 - 00:35:35)

<sup>48</sup> Ebd. (00:23:25 - 00:25:05)

<sup>49</sup> Vgl.: Teilvorlass Helmut Peschina: Box 12 / 2.2.1.182. Roemer, Martin: 1 Brief, Wien, 18.09.1989 (Dg., 3 Bl.); Wienbibliothek. Rathaus Wien.

<sup>50</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:03:55 - 00:04:40)

und der Zeitschrift *Das Pult* ausgezeichnet<sup>51</sup> sowie im Regionalradio auf Radio Niederösterreich gesendet.<sup>52</sup>

Damit war der Einstieg in die österreichische Hörspiellandschaft geschafft. Weitere Hörspiele von ihm folgten. Als Autor von adaptionsfreien Hörspielen verfasste er bis zum Jahr 2000 rund fünfzehn Werke. Zwei davon entstanden mit einem Co-Autor.<sup>53</sup>

Bemerkenswert ist auch die mediale Mehrfachbelegung von Peschinas Stücken: Das Theaterstück „Arbeitsverhältnis“ wurde 1975 für das Hörspiel umgesetzt. Ebenso das Stück „Ich doch nicht“, das 1982 ursprünglich als Auftragswerk auf dem Landestheater Tübingen zur Aufführung kam<sup>54</sup> und noch im selben Jahr als Hörspiel produziert wurde.

Im Gegenzug wurden einige Hörspiele als Theatertexte verwendet und fanden so ihren Weg auf verschiedenste Bühnen, wie beispielsweise den Konzerthauskeller in Wien, das Wiener Volkstheater-Studio und das Linzer Kellertheater. Dabei handelt es sich um die Stücke „Palmenhaus“ 1984, „Du wirst schon sehen“<sup>55</sup> 1984, „Don und Jacques“ 1987 und „Verschütt“ 1988.<sup>56</sup>

Darüber hinaus wurden einige Hörspiele in Buchform veröffentlicht. Unter dem 1980 erschienenen Titel „Palmenhaus. Hörspiele.“ versammeln sich die Druckfassungen von „Fasslutschen“, „Weil sie einmal schreiben, daß sie kommen“, „Palmenhaus“ und „Sonderangebote“. Das Bändchen „Du wirst schon sehen“ kam 1981 heraus. 1997 folgte „Rosa und Resi. Fünf Stücke.“ mit „Don und Jacques“, „Verschütt“, „Ich doch nicht“, „Gemeinsames Etwas“, „Rosa und Resi“.<sup>57</sup>

Über die Jahre behielten die Hörspielprojekte quantitativ betrachtet die Oberhand. Anfänglich standen die adaptionsfreien Hörspiele an erster Stelle. Etwas später folgte die Beschäftigung mit Adaptionen, welche in letzter Folge zur Hauptaufgabe wurden. Peschinas

---

<sup>51</sup> Peschina, Helmut: *Du wirst schon sehen*. Baden: Verlag Grasl, 1981. S. 9.

<sup>52</sup> siehe Werke-Verzeichnis im Anhang

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Anm.: Als englische Version „Straight as a Corkscrew“ gelangte es auch auf amerikanische Bühnen (z.B. Bing Theatre, Los Angeles 1995).

<sup>55</sup> Anm.: Es wurde zusammen mit Peschinas Theaterstück „Stehbeisl“ aufgeführt.

<sup>56</sup> Vyoral, Hannes (Hrsg.): Helmut Peschina. S.60 f.; [www.podiumliteratur.at/portraet/peschina\\_bio.htm](http://www.podiumliteratur.at/portraet/peschina_bio.htm); 18.02.2010, 12:11 - Anm.: Die angeführten Jahreszahlen beziehen sich auf das Uraufführungsjahr am Theater. - Die Stücke „Ich doch nicht“ und „Verschütt“ waren jene, die in verschiedenen Inszenierungen am häufigsten aufgeführt wurden.

<sup>57</sup> Peschina, H.: *Du wirst schon sehen*. 1981.; Ders.: *Palmenhaus*. Eisenstadt: Edition Roetzer, 1980.; Ders.: *Rosa und Resi. Fünf Stücke*. St.Pölten: Literaturedition Niederösterreich, 1997.

Hörspielschaffen liegt die intensive Wahrnehmung des Mediums Hörspiel zugrunde. Die Auseinandersetzung damit erfolgte aufgrund der Lebensumstände schon in jungen Jahren.

### **2.3.1. Helmut Peschinas Entwicklung als Hörspielautor**

Helmut Peschina begeisterte sich bereits in seiner frühen Jugend für Kriminalhörspielserien. Das erfolgte auch aufgrund des Umstands, dass das Radio in den 1950er Jahren als Hauptinformations- und Kulturmedium diente - so auch in Peschinas Familie.<sup>58</sup>

Mitte der 1970er Jahre begann der Autor damit, selbst Hörspiele zu verfassen. Stilistisch und inhaltlich verfolgt er in seinen Stücken kontinuierlich die in den vorangegangenen Kapiteln angeführten Merkmale, wie die Betonung auf den Dialog, das Isoliertsein in der Gesellschaft und zwischenmenschliche Strukturen im Allgemeinen. Ein weiterer Aspekt von Peschinas Arbeiten, der immer wieder in die Stücke einfließt, ist im Speziellen die Untersuchung der charakteristischen Züge der kleinbürgerlichen Familie, ihre Autoritäts-strukturen und deren Mechanismen.<sup>59</sup>

Rund dreißig Figuren, mit den unterschiedlichsten Wesenszügen ausgestattet, erfüllen mit ihren Leidenschaften, Ängsten und Boshafigkeiten Peschinas Hörspieluniversum.

Gegen Ende der 1970er Jahre ging der Autor dazu über, sich auch um die Adaption literarischer Texte für das Hörspiel anzunehmen. Das geschah ergänzend zu seiner Arbeit als Verfasser von adaptionsfreien Stücken. Seit dem Jahr 2000, in welchem er mit „Der letzte Stadtschreiber“ sein bislang letztes adaptionsfreies Hörspiel schrieb, widmete sich Helmut Peschina ausschließlich der Adaption von literarischen Werken.<sup>60</sup>

Die von ihm adaptionsfrei verfassten Hörspiele bilden eine eigene kleine Welt, die auch einen Teil der Welt jedes Menschen darstellen kann. Der Autor hat eine Vorliebe für ausgefallene und markante Figuren, die ein anderer Betrachter im Alltagsleben gar nicht als solche wahrnehmen würde. Sein scharfer Blick für die Ecken und Kanten von Persönlichkeiten trägt dazu bei, dass Gespräche in ihrem Verlauf häufig zu einem verbalen Spießbrutenlauf geraten.

---

<sup>58</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:02:40 - 00:03:30) - Anm.: Das Fernsehen hielt in Österreich ab 1955 langsam Einzug in die Haushalte.

<sup>59</sup> Rochelt, Hans: „Zum Werk“. In: Peschina, Helmut: Du wirst schon sehen. Baden: Verlag Grasl, 1981. S. 42.

<sup>60</sup> Siehe Werke-Verzeichnis im Anhang

### 2.3.2. Ausgewählte Hörspiele Helmut Peschinas unter der Lupe

*„Peschinas Figuren sind tragikkomische Pantoffelhelden, die anderen eine Grube graben und dann selbst hineinfallen. [...] Wenn der Autor Peschina seine Aufdeckungs-Manöver legt, ist er alles andere als ein übersäuerter Ankläger einer menschlich verwahrlosten Gesellschaft, sondern ein verschmitzter Beobachter von Kommunikationsstrategien, die zielsicher aneinander vorbeischießen.“<sup>61</sup>*

In all seinen Hörstücken sind die Figuren mit ihren großen und kleinen, inneren und äußeren Kämpfen sehr prägnant gezeichnet und begründen damit Peschinas Stil. Ein weiteres Merkmal ist, dass nie eine Erzähler-Instanz auftritt, sondern stets der Dialog sich selbst begleitet. Dieser Aspekt entspricht auch der Beschreibung des Schriftstellers zur Entstehung seiner Stücke, über welche er aussagt, dass stets der Dialog die Handlung vorantreibt.

Um weitere Gemeinsamkeiten der dialogbetonten Hörspielschöpfungen Peschinas detaillierter erfassen zu können, werden nach chronologischer Reihenfolge ihres Erscheinens einige der markantesten Stücke des Autors untersucht. Dabei handelt es sich um „Fasslutschen“, „Palmenhaus“, „Du wirst schon sehen“, „Ich doch nicht“, „Verschütt“, „Fasching und Vogelsang“ und „Gemeinsames Etwas“.

Die in diesem Kapitel angeführten Zitate entsprechen in allen Analysen den Dialogen der Hörspielfassungen, weshalb der Timecode in den Fußnoten zuerst angeführt wird. Die ausgewählten Passagen wurden in den Hörspielen meist ident mit den Texten der Druckfassungen wiedergegeben. Deshalb ist hier ein direkter Verweis auch auf die Textstellen möglich.

---

<sup>61</sup> Zit. Danielczyk, J.: „Bumerang der Worte.“ S. 10 f.; Vgl. auch Hörspiel-Studio (00:13:55 - 00:14:30).

## Fasselrutschen

„Fasselrutschen“ war Helmut Peschinas erstes Hörspiel und wurde im Jahr 1974 vom ORF-Studio Niederösterreich produziert. Die Regie für das 45-minütige Stück führte Ernst Wolfram Marboe.

Der Autor selbst nennt es „*ein Stück mit realem Boden, [...] das ins Groteske geht.*“<sup>62</sup> Er ist der Ansicht, dass die meisten seiner Stücke „*diesen realen Boden haben und dann so eine [...] groteske, absurde Metaebene führen.*“<sup>63</sup> Als erstes Hörspielstück Peschinas war es somit richtungsweisend für spätere Produktionen.

Eine Reisegruppe besucht den Leopoldmarkt, dessen Hauptattraktion ein Riesen-Fass ist, das in einem Keller steht. Über das sogenannte „Tausendeimerfass“ zu rutschen stellt den Höhepunkt jedes Besuchs dar, den man sich nicht entgehen lassen darf. Kaum ist die Gruppe auf dem Jahrmarkt unterwegs, kommt es zu seltsamen Begebenheiten. Das frohe Treiben und die zur Schau gestellte Heiterkeit kommen zu einem jähen Ende, als ein Teil der Gruppe von einem Schießbudenbesitzer gezwungen wird, seine Rosen zu schießen. - Und zwar alle. - Das führt bei den Figuren zu verschiedensten Irritationen. Schon werden sie in Hinblick auf das Fasselrutschen, wegen dem sie gekommen sind, misstrauisch.

1. REISENDE: Überraschungen hat es ja heute genug gegeben. Mich würde es gar nicht wundern, wenn hier nicht alles so glatt verlaufen würde.<sup>64</sup>

Der Weg zum Fass führt hinab in einen ausladenden Keller. Beim Fass angekommen, scheint das Misstrauen auch seine Berechtigung zu finden. Die zuletzt dazugestoßenen Personen hören nach jedem Rutsch über das Fass einen Hilfeschrei. „*In Fasselrutschen gewinnt am Ende die Angst mit ihren Imaginationen.*“<sup>65</sup> Angst und Verunsicherung bei den Damen greifen um sich, während die männlichen Begleiter nach Erklärungen für das Phänomen suchen. Mit Witzen und Argumenten versuchen sie, sich selbst und die Frauen zu beruhigen. Allerdings versichert der Fasselrutscher-Aufseher dem letzten Besucher und dann auch dem Hörer am Ende mit Nachdruck, dass es sich bei den Schreien um keinen Tonband-Trick handelt, der die Spannung und die Attraktion des Erlebnisses steigern soll.

---

<sup>62</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:08:35 - 00:08:55)

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Hörspiel „Fasselrutschen“ (00:25:45); Peschina, Helmut: „Fasselrutschen.“ (S. 9 - 51) In: Ders.: Palmenhaus. Eisenstadt: Edition Roetzer, 1980. S. 32.

<sup>65</sup> Danielczyk, J.: Bumerang der Worte. S. 14.; Vgl. Hörspiel-Studio Ö1 (00:08:30 - 00:08:35)

AUFSEHER: Alles echt hier. Hier gibt es weder ein Tonband, noch einen doppelten Boden, mein Herr. Hier gibt es überhaupt keinen Boden, und nun gute Fahrt, mein Herr. (...)

Wir sind hier nicht in der Geisterbahn, meine Damen und Herren. Hier geistert es nicht. Hier ist alles echt. Alles echt hier, aber auch schon alles.<sup>66</sup>

Er hat in der Hörspiel-Umsetzung etwas latent Teuflisches im Tonfall und scheint also „dem Unterirdischen“ anzugehören. Was durch die örtliche Gegebenheit auf jeden Fall zutreffend ist. - In dieselbe Kategorie fällt auch die Überlegung, dass man bei dem Aufseher von „*Peschinas Charon*“ sprechen könnte, „*der seinen Kandidaten die Hand auf ihrer letzten Reise reicht*.“<sup>67</sup> Es ist spürbar, dass der Autor am Ende des Stücks einige Wahlmöglichkeiten zur Interpretation von dessen Ausgang offen lässt.

Das Hörspiel ist atmosphärisch auffallend bunt angelegt. Der Einsatz von flotter, quirliger, nach Drehkarussell anmutender Musik erzeugt eine muntere Stimmung. Indem sich die Musik in ihrer zirkusartig überdrehten Form zeitweise mit Jahrmarktgeräuschen und immer wieder auch mit auftauchender Blasmusik vermischt, scheint sie das wirre Treiben zu beschreiben, das auf diesem besonderen Markt herrscht. Darüber hinaus wirkt sie teilweise auch sehr bedrohlich. Es kommen also akustische Gestaltungsmittel zum Einsatz, die auf eine Schieflage in Bezug auf die vorgegebene Normalität der Geschichte und der erzählten Welt hinweisen. Ein weiteres interessantes Detail, das hierbei zu erwähnen ist, ist ein Musikstück mit Wiedererkennungswert. Es scheint eine fatalistische Botschaft zu transportieren. Während sich die Figuren nach dem Schießbuden-Ereignis auf dem Weg zum Fass befinden, ist die gesamte Szene mit Ennio Morricones Mundharmonika-Stück der „Todesmelodie“ unterlegt.<sup>68</sup> Das Musikstück integriert sich sehr behutsam in den Lärm von Jahrmarktgeräuschen und Blasmusik, bis alle Geräusche langsam in den Hintergrund treten und das Lied im Hintergrund der Gespräche alleinstehend präsent ist.<sup>69</sup>

Das Hörspiel zeigt Anklänge von Erzählerfiguren, ein expliziter Erzähler oder eine Erzählerin existiert jedoch nicht. Die Reiseführerin ist gleichzeitig Informantin über die erzählte Welt. Sie erfüllt dabei aber keine Funktion einer Erzählerin, sondern stellt eine Figur der

---

<sup>66</sup> Hörspiel „Fasselrutschen“ (00:49:30 - 00:50:30); Vgl. Peschina, H.: Fasselrutschen. S. 50 f.

<sup>67</sup> Vgl. Danielczyk, J.: Bumerang der Worte. S. 14.

<sup>68</sup> Anm.: Die „Todesmelodie“ ist ein sehr bekanntes musikalisches Motiv aus der Filmmusik zu dem Western „Spiel mir das Lied vom Tod“ des italienischen Regisseurs Sergio Leone aus dem Jahr 1968.

<sup>69</sup> Hörspiel „Fasselrutschen“ (00:24:20 - 00:25:50)

diegetischen Welt dar, über die Informationen in die Geschichte transportiert werden, eingebunden in den Dialog.

Des Weiteren wird in Einschüben Geschichte und Brauch des Fasselrutschens in dokumentarischer Form von einem Sprecher, der Stimme des Experten, erklärt. Sie wird jeweils durch musikalische Trenner oder knappe Blenden eingefügt. Diese Beiträge dienen der reinen Information und tragen nicht zum Fortgang der Geschichte bei. Auch die Stimme des Sprechers ist nicht als Erzähler angelegt. Folgend dem Eintrag der Ö1-Hörspieldatenbank handelt es sich hierbei um die volkskundlichen Erläuterungen des damaligen Archivars des Stiftes Klosterneuburg, Pater Dr. Floridus Rörig.<sup>70</sup>

Daran anschließend betrifft ein weiteres interessantes Detail die Druckfassung, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit als Vergleichsfolie zur akustischen Form Verwendung findet. Diese zeigt markante Abweichungen von der bereits früher gesendeten Hörspielfassung aus dem Jahr 1974. Der gesamte Sprecher-Part des Archivars ist in der Druckversion nicht vorhanden.<sup>71</sup>

In verschiedenen Aussagen der Figuren kann man subtile Hinweise auf die Besonderheit bzw. Seltsamkeit des Marktes finden, die die Figuren / den Hörer an etwas Unbestimmbares, Geheimnis- und vielleicht auch Unheilvolles heranführen. So könnte man bei diesem Hörspiel von einer „Mystery-Story“ sprechen.

- Ein Polizist weist einen Besucher extra und mit Nachdruck darauf hin: *„Das ist kein Jahrmarkt, das ist der Leopoldmarkt.“*<sup>72</sup> Auf dem Weg zum Fass merkt eine der Reisenden an: *„(...) Mich würde es gar nicht wundern, wenn hier nicht alles so glatt verlaufen würde.“*<sup>73</sup> Das Vertrauen der Figuren zu ihrer Umgebung ist aufgrund des Schießbuden-Ereignisses stark beschädigt. Einer der Reisenden versucht es am Eingang zu dem Keller, in dem das Fass steht, dennoch mit ein wenig Galgenhumor: *„Also dann hinunter in den Hades. (...)“*<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/8228>, 22.08.2010, 10:48.

<sup>71</sup> Vgl. Peschina, H.: Fasselrutschen. S. 9 - 51.

<sup>72</sup> Hörspiel „Fasselrutschen“ (00:13:30); Vgl. Peschina, H.: Fasselrutschen. S. 20.

<sup>73</sup> Ebd. (00:25:45); Vgl. Ebd. S. 32.

<sup>74</sup> Ebd. (00:29:35); Vgl. Ebd. S. 32.

## Palmenhaus

1977 entstand unter der Regie von Erich Schwanda das Stück „Palmenhaus“ im ORF-Studio Wien, mit einer Spiellänge von rund 30 Minuten.

Das Hörspiel wurde 1984 im weiteren Verlauf auch als Theaterstück auf der Bühne des Volkstheater-Studios in Wien uraufgeführt.

„Palmenhaus“ ist eines der wenigen Hörspiele Helmut Peschinas, bei dem er mit Namen arbeitet. Diese kommen in dem Stück sehr häufig vor, da die Figuren sich gegenseitig auch mit dem Namen ansprechen. Hier werden sie gleichermaßen zu einem Charakteristikum: Die „Meier“ steht für den Schriftsteller für die einfachere Frau und die „Sternberg“ ist dem Namen nach schon etwas elitärer. - Oft sprechen sich die Figuren in Peschinas Stücken nicht mit den Namen an. So genügt es dem Autor, „A, B“, „1, 2“, oder „Herr, Frau“ ins Spiel zu bringen. Für ihn können dadurch menschliche Schicksale leichter auf die verschiedenen Figuren übertragen werden.<sup>75</sup>

Das Hörspiel „Palmenhaus“ spielt im gleichnamigen Palmenhaus in Schönbrunn. Es ist ein Stück für zwei Frauen mittleren Alters, Frau Sternberg und Frau Meier. Täglich treffen sie sich zur selben Zeit auf einer bestimmten Bank. Trotz aller Boshaflichkeiten, die sie während ihrer Treffen austauschen, sind sie einander sehr wichtig. Die Handlung setzt an der Stelle ein, als Frau Meier zum letzten Mal da ist und im Zuge dessen Frau Sternberg erzählt, dass sie aufgrund ihrer schweren Erkrankung in ein Sanatorium muss. Während dieses Gesprächs stellt sich heraus, dass Frau Sternberg dieselbe Erkrankung hat. Das Klima im Palmenhaus tut auch ihrer Lunge gut. Man erfährt also erst spät, dass beide dort sitzen, weil sie etwas gemeinsam haben, von dem sie die längste Zeit nicht gewusst hatten. Dieser Umstand bewegt beide Seiten zu offenen Worten, durch welche klar wird, wie das Abhängigkeitsverhältnis voneinander ausgesehen hatte.

Sie rekapitulieren, wie die Beziehung über die Dauer der Jahre ausgesehen hatte:

STERNBERG: Kennenlernen! Wie wenn wir uns kennengelernt hätten in all diesen Jahren!

MEIER: Wir haben uns kennengelernt und gegenseitig gebraucht.

STERNBERG: Wie wenn ich Sie all diese Jahre auch nur ein einziges Mal gebraucht hätte.

MEIER: Sie haben es nicht bemerkt, weil ich da war, weil ich für Sie da war. (...)<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 4 (00:02:35 - 00:03:35)

<sup>76</sup> Hörspiel „Palmenhaus“ (00:12:15 - 00:12:43); Vgl. Peschina, Helmut: Palmenhaus. (S. 68 - 95) In: Ders.: Palmenhaus. Eisenstadt: Edition Roetzer, 1980. S. 79.

Besonders Frau Sternberg fällt es schwer, sich hier dankbar zu zeigen. Der Begriff der Freundschaft kommt zwischen den beiden erst gar nicht auf. Als Frau Sternberg realisiert, dass sie von Frau Meier verlassen wird, gerät sie aus der Fassung.

STERNBERG: Und die ganze Zeit über heute sitzen Sie neben mir und wissen, daß Sie nie wieder hierherkommen werden und sagen nichts. Tun so, als ob alles wie immer wäre, beim Alten bleibe. Ich hasse Sie, ich hasse Sie. Ich habe Sie immer gehaßt, all diese Jahre.

MEIER: Wir haben uns gehaßt, aber wir haben uns gebraucht.<sup>77</sup>

Trotz der augenscheinlichen Tragik der Situation kommt es im folgenden Verlauf des Gesprächs zu weiteren zynischen Sticheleien. Als Frau Meier endlich geht, bleibt Frau Sternberg nur mehr der Hass und die Verzweiflung, in Hinkunft allein zu sein.<sup>78</sup>

In diesem Hörspiel erklingt Maurice Ravels Boléro als akustisches Leitmotiv und bildet eine Klammer, die Einleitung und Schluss des Stückes umfasst. Auch als kurze Zwischeneinlage taucht dieses musikalische Motiv Ravels auf. Laut Robert Stauffer wurde in dem Hörspiel eine sehr gelungene Verbindung von Text und Musik hergestellt. „*Die erst unmerkliche, dann leidenschaftliche Steigerung der Dynamik, die unaufhörlich manische Wiederholung bis zum abrupten Schluss, verschränkt sich mit der thematisch-sprachlichen Eskalation der Textvorlage.*“<sup>79</sup> Das Tempo im Stück ist sehr gleichmäßig und scheint vom Rhythmus des Boléro geprägt. Dabei handelt es sich um jenen Teil der Komposition, bei dem die Musik noch gemächlich voranschreitet.

Atmosphärisch ist das Stück minimalistisch angelegt. Hin und wieder wahrnehmbar ist die leise Unterhaltung des Paares, das die angestammte Bank am Tag der letzten Begegnung Meier/Sternberg besetzt hat. Ansonsten ist es sehr still im Palmenhaus.

„Palmenhaus“ ist „(...) *eine komprimierte Darstellung von Isolation und Kontaktbedürfnis; ein sado-masochistisches Katz-und-Maus-Spiel zwischen zwei älteren Frauen.*“<sup>80</sup> Der Autor zeigt im Mikrokosmos eines Palmenhauses die Beziehung der beiden Frauen als Beispiel

---

<sup>77</sup> Hörspiel „Palmenhaus“ (00:23:37 - 00:23:59); Vgl. Vgl. Peschina, Helmut: Palmenhaus. (S. 68 - 95) In: Ders.: Palmenhaus. Eisenstadt: Edition Roetzer, 1980. S. 89.

<sup>78</sup> Vgl. Hörspiel-Studio Ö1 (00:35:00 - 00:35:10)

<sup>79</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Brief vom 05.10.1975. In: 2.1.1.217. Stauffer, Robert: 10 Briefe, Wien, Köln, München, 05.10.1975-09.12.1997 (Typoskr., Kopie, Ausdr., 20 Bl.).

<sup>80</sup> Vgl. Ebd.

einer Gesellschaft, in der Angst, Isolation und Abhängigkeit deutlich werden, ohne dabei direkt ausgesprochen werden zu müssen.<sup>81</sup>

Das Hörspiel wurde ausgestrahlt, bevor der Text dazu abgedruckt worden ist. Des Weiteren folgt der Text sehr genau der Abfolge des Hörspiels. Im Vergleich kann man aber dennoch einige Striche herauslesen, die in der Hörspielversion vorgenommen worden sind.

### **Du wirst schon sehen**

Karl Menrad führte im Jahr 1979 bei dem Hörspiel „Du wirst schon sehen“ Regie. Das Stück wurde vom ORF-Landesstudio Niederösterreich produziert und ist mit einer Spiellänge von annähernd einer Stunde eines von Peschinas längsten Hörspielen.

1984 wurde das Werk auf der Bühne des Volkstheater-Studios in Wien uraufgeführt. Die Bühnenfassung wurde später auch ins Italienische übersetzt und kam 1993 in Triest zur Aufführung.

Das Stück stellt Helmut Peschinas bislang einziges Monolog-Hörspiel dar, in der Anmoderation auch als „*Funk-Monolog*“ betitelt.<sup>82</sup> Doch ebenso sieht der Autor in dem Stück auch einen Dialog, nämlich den zwischen Schwester und Rollstuhl.<sup>83</sup>

Er schrieb diesen Monolog mit realem Hintergrund für die ihm befreundete Schauspielerin Irina David. Das Stück wurde dann auch mit ihr, in der Rolle der Schwester, für das Hörspiel umgesetzt.

Um kurz auf den realen Bezug einzugehen: Laut Peschina hatten früher unter seiner Wohnung zwei Schwestern gelebt. Eine davon war im Rollstuhl gesessen und von ihrer Schwester gepflegt worden. Als sie gestorben war, war die gesunde Schwester plötzlich frei gewesen. Doch sie war es nicht wirklich, denn die Bindung an die einstige Pflege-Beziehung war bestehen geblieben. Die Abhängigkeiten waren also die gleichen geblieben, so der Autor.<sup>84</sup>

Das Hörspiel „Du wirst schon sehen“ handelt von der Beziehung zweier Schwestern, die in genau jener Konstellation zueinander stehen, wie sie soeben anhand des realen Vorbildes beschrieben wurde. In der Hörfassung wird ein Unfall, der vierzig Jahre zurücklag, als Grund

---

<sup>81</sup> Vgl. Danielczyk, J.: Lexikalischer Eintrag. o.S.

<sup>82</sup> Hörspiel „Du wirst schon sehen“, Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ -Ansage (00:00:01 - 00:00:05)

<sup>83</sup> Vgl. Hörspiel-Studio Ö1 (00:31:35 - 00:31:50)

<sup>84</sup> Ebd. (00:30:25 - 00:31:45)

für die Invalidität angegeben. Er hatte die Schwester an den Rollstuhl gefesselt und diese hatte wiederum ihre Schwester als Pflegehilfe durch trickreiche Psychologie an sich und an ihr Leben gebunden.

Der Monolog beginnt an jener Stelle, an der die kranke Schwester kürzlich verstorben ist. Die hinterbliebene Schwester ruft sich verschiedenste Momente ihres gemeinsamen Daseins ins Gedächtnis. *„Die Imagination erweckt die Schwester zu neuem Leben, überwindet den Tod und verleiht der Hölle des Zusammenlebens wiederum Gegenwart.“*<sup>85</sup> Mit Hilfe der Erinnerungen der Schwester erfährt man, wie das Zusammenleben in Kriegs- und Friedenszeiten ausgesehen hatte. Dabei hatten Krieg und Frieden in der äußeren Welt, sowie auch in der inneren und zwischenmenschlichen Welt der zwei Frauen stattgefunden. Es gab viele Verletzungen, Eifersüchteleien, Bosheiten und Hass. Letzterer manifestiert sich schließlich in der Aussage der Schwester: *„Wir konnten ohne unseren gegenseitigen Hass nicht mehr existieren.“*<sup>86</sup> - Für sie hatten einerseits Selbstverletzung und andererseits Erniedrigung und Erpressung durch die Kranke an der Tagesordnung gestanden. *„So viele Jahre, in denen Du mich gedemütigt hast, gepackt und mich angefaucht: ,Wie kommst Du dazu, so gesund zu sein?!“*<sup>87</sup> - Doch es hatte zeitweise auch schöne Momente gegeben.

Die Schwester hatte es nie geschafft, sich zu trennen, um ihr eigenes Leben führen zu können. Ihr Vorwurf an die Tote: *„Dein ganzes Leben lang hast du mir mein Leben vorenthalten. Mir mein Leben genommen.“*<sup>88</sup> Um sich gleich darauf einzugestehen: *„Vielleicht war es auch meine Schuld.“* Ihre Schwäche und ihr Mitleid waren dafür verantwortlich gewesen, dass sie von dieser Bindung nicht losgekommen war und dass die klaustrophobische Situation so viele Jahre hatte bestehen bleiben können. Sie spricht von: *„(...) vierzig gemeinsamen Jahren. Fast nie getrennt voneinander.“*<sup>89</sup>

Zu Beginn des Stücks lassen die Worte der Schwester auch ihr Gefangensein in sich selbst erkennen, das sie sich im Laufe der Jahre durch die Beziehung erworben hatte.

Die Zukunft liegt offen vor mir.

Ich kann mein Leben gestalten.

Ich kann weggehen. (...)

Wohin ich will. (...)

---

<sup>85</sup> Rochelt, H.: „Zum Werk.“ In: Peschina, H.: Du wirst schon sehen. S. 42.

<sup>86</sup> Hörspiel „Du wirst schon sehen“ (00:47:36 - 00:48:00); Vgl. Peschina, H.: Du wirst schon sehen. S. 36.

<sup>87</sup> Ebd. (00:25:00 - 00:26:00); Vgl. Ebd. S. 25.

<sup>88</sup> Ebd. (00:07:50 - 00:08:22); Vgl. Ebd. S. 15.

<sup>89</sup> Ebd. (00:25:00 - 00:26:00); Vgl. Ebd. S. 25.

Ich gehe jetzt.  
Geschminkt und hergerichtet. (...)  
Ich gehe und komme, wann ich will. (...)  
Ich kann jederzeit gehen.  
Oder auch bleiben.<sup>90</sup>

Damit bleibt sie dann auch, nämlich zu Hause. - Ganz im Geiste ihrer toten Schwester.

Das Hörspiel wird eingangs von Klaviermusik begleitet. Wie sich später herausstellt, spielt die als Motiv eingesetzte Musik, die im Stück immer wiederkehrt, eine bedeutende Rolle im Leben der Schwester. Sie ist Teil ihrer Erinnerung und ihrer Gegenwart. Dabei verbindet sie den Komponisten Diabelli sowohl mit positiven Erlebnissen aus ihrer Vergangenheit, als auch mit den damit verknüpften negativen Ereignissen.

Des Weiteren bietet die akustische Ebene einen dreidimensionalen Raumklang und detaillierte Geräusche, die auf einen Innenraum hinweisen: Das Zimmer, bzw. die Wohnung der Schwester.

Der Titel *„Du wirst schon sehen“* tritt immer wieder als markanter Satz im Stück hervor. Die Ergänzung in den Nebensätzen *„...wie sehr du mich gebraucht hast, wenn ich erst einmal unter der Erde bin.“*<sup>91</sup> scheint selbst über den Tod hinaus zu weisen. Es wirkt so, als wollte Peschina damit den Zuhörer auf die Tatsache aufmerksam machen, dass Tote immer in unserer Erinnerung und in unserer innerlichen Verbundenheit weiterleben. Des Weiteren kommt die Thematik innerfamiliärer Bindungen und deren Psychologie als dem Stück übergeordnetes Thema besonders zum Tragen. Auf einer tiefergehenden Ebene stellt sich hierzu die Frage, welche Rolle die Routine dabei einnimmt.

Sie bedingt die Tatsache, dass in Beziehungen nicht andere Menschen uns gefangen nehmen, sondern unsere eigenen Gewohnheiten. So stellt auch die Schwester fest:

So oft wollte ich Dich verlassen und mich nach einer Pflege für Dich umsehen, um von Dir loszukommen.  
Aber ich bin zu schwach dazu.  
Wir hatten uns aneinander gewöhnt.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Hörspiel *„Du wirst schon sehen“* (00:01:50 - 00:03:40); Vgl. Peschina, H.: *Du wirst schon sehen*. S. 11 ff.

<sup>91</sup> Ebd. (00:11:49 - 00:12:05); Vgl. Ebd. S. 17.

<sup>92</sup> Ebd. (00:34:07 - 00:34:52); Vgl. Ebd. S. 31.

Der Autor entwirft in Form der verschiedenen Momente des Rückblicks „*Mosaike einer eindrucksvollen Parabel von menschlicher Unfreiheit, Selbsterstörung und Mangel an Liebe bzw. von falsch verstandener Liebe.*“<sup>93</sup>

Das Hörspiel wurde vor der Druckfassung ausgestrahlt. Die dramaturgische Abfolge wurde für den Druck übernommen. Des Weiteren sind kaum Striche und nur geringfügige Änderungen am Text zu erkennen.

### **Ich doch nicht**

Als ein weiteres Dialoghörspiel wurde 1983 „Ich doch nicht“ als Produktion des Saarländischen Rundfunks aus dem Jahr 1982 durch den ORF übernommen und mit einer Spiellänge von 45 Minuten erstausgestrahlt. Regie führte der deutsche Hörspiel-Regisseur Gottfried von Einem<sup>94</sup>.

Dieses Hörspiel, ursprünglich ein Auftragswerk für das Theater, gab es vorab auf der Bühne zu sehen. „Ich doch nicht“ wurde 1982 am Landestheater Tübingen als szenische Collage mit Revuecharakter uraufgeführt.<sup>95</sup> Später wurde die Bühnenfassung ins Englische übersetzt und 1987 an einem Theater in New York gezeigt.

Zwei Männer, A und B, die sich an bestimmten Orten immer wieder zufällig treffen, entwickeln Sympathie für einander, ohne sich zu kennen. „*Es gibt nichts, was uns beide in irgendeiner Weise verbindet. Weder beruflich noch privat. Das einzige, das gemeinsame Kaffeehaus.*“<sup>96</sup>, so erfährt man im anfänglichen Monolog, der auf beiden Seiten geführt wird. Als A erfährt, dass B homosexuell ist, lässt ihn das nicht unberührt. Es fällt ihm schwer, dem Mann natürlich zu begegnen. Eigentlich will er daraufhin nichts mehr mit ihm zu tun haben. Ängste und Verdächtigungen treten auf den Plan:

A: Als ich erfahren hatte, dass er homosexuell ist, da war es mir dann klar, warum er so herübergestarrt hatte.

---

<sup>93</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box III - NÖN Woche Nr. 12 / 1990, S. 10.

<sup>94</sup> Anm.: Hierbei handelt es sich um einen deutschen Hörspiel-Regisseur, geboren am 28.12.1940 in Stargard / Mecklenburg-Vorpommern. - Vgl.: [http://www.dra.de/online/hinweisdienste/dra\\_info\\_audio/dia\\_2010-3.pdf](http://www.dra.de/online/hinweisdienste/dra_info_audio/dia_2010-3.pdf); 05.12.2014, 17:26.; Er trägt den gleichen Namen, wie der österreichische Komponist Gottfried von Einem.

<sup>95</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Reutlinger Generalanzeiger. 09.02.1982. In: Konvolut Zeitungsartikel und andere Druckschriften aus dem Teilvorlass Helmut Peschina (ca. 1970 - 2005); Signatur: C 293714 - Wienbibliothek. Rathaus Wien.

<sup>96</sup> Hörspiel „Ich doch nicht“ (00:05:15 - 00:05:30); Peschina, Helmut: Ich doch nicht. (S. 73 - 105) In: Ders.: Rosa und Resi. Fünf Stücke. St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich, 1997. S. 79.

Von da an war mir plötzlich überhaupt alles klar:  
Ich hatte ihn durchschaut und erkannt.  
Von da an wollte ich dann jeden Kontakt vermeiden.  
Obwohl er mir nach wie vor sympathisch war.  
Ich hatte keine Abneigung, durchaus nicht.<sup>97</sup>

Trotz seines Vorhabens, den anderen zu meiden, geraten sie jedoch miteinander in Kontakt und die monologische Anfangsphase geht in eine konfliktreiche Unterhaltung zwischen A und B über.

- B: Geben Sie es zu: Sobald Sie gehört hatten, daß ich schwul bin, da war es aus für Sie.  
Anfangs hätten Sie vielleicht noch gerne gesprochen mit mir. Aber dann!
- A: Das hat nichts zu tun damit.  
Rein gar nichts.
- B: Sind Sie sich da wirklich so sicher?  
War es nicht vielleicht so, daß Sie gedacht haben: Ach so, ein Schwuler!  
Vorsicht!  
Vorsicht, der will etwas anfangen mit dir!<sup>98</sup>

Dazu erklärt A einige Zeit später zögerlich die Bedenken, die ihm durch den Kopf gehen. B hingegen weist ihn auf ironische Weise darauf hin, wie er die Situation einschätzt.

- A: Wenn Sie es genau wissen wollen: Ich wollte Ihnen durch ein Gespräch zwischen uns keine Hoffnungen machen.
- B: Das nenne ich Rücksicht.
- A: Auch wenn Sie es nicht glauben, es stimmt, ich wollte Sie nicht provozieren.  
Wie soll ich sagen: erotisch.  
Ich wollte Sie nicht erotisch provozieren.
- B: Sie haben recht, es war etwas Erotisches zwischen uns.  
Eine Sympathie.<sup>99</sup>

Nach einer Annäherungsphase im Gespräch, das von Geplänkel, Befindlichkeiten und Konflikten dominiert wird, kommt es zum Aha-Effekt. Die Gesprächspartner stellen fest, dass sie den selben Vornamen besitzen: Erich. Dieser Umstand bricht das Eis zwischen ihnen. Man

---

<sup>97</sup> Hörspiel „Ich doch nicht“ (00:06:15 - 00:06:35); Vgl. Peschina, H.: Ich doch nicht. S. 80.

<sup>98</sup> Ebd. (00:10:05 - 00:10:35); Ebd. S. 81.

<sup>99</sup> Ebd. (00:18:31 - 00:19:03); Vgl. Ebd.: S. 87.

spricht über Beziehungs- und Familienleben, Intimitäten, dominante Mütter und Großmütter. B erzählt aus seiner Vergangenheit, seiner früheren Beziehung. Dabei erkennt A, dass B's Beziehungsleben wie ein Eheleben ausgesehen hatte. A öffnet sich seinerseits und erzählt im Gegenzug aus seinem Leben. Er gibt sogar ein intimes Detail von sich preis, indem er B von dem Gartenzwerg erzählt, mit dem er sich ab und zu unterhält. Immer wieder sprechen sie während der Dialoge zueinander-aneinander-vorbei. Im Verlauf des Gesprächs kommt es zu weiteren Konflikten, aber auch zu mehr gegenseitigem Verständnis.

Als A letztendlich den Spruch „*Besser schwul als cool.*“<sup>100</sup> von sich gibt, wird klar, dass er nun auf der zwischenmenschlichen Ebene bei B angekommen ist.

Auf einer rein akustischen Ebene ist das Hörspiel schwer zu verorten. Die Stimmen der beiden Figuren Erich und Erich, die im Manuskript als A und B ausgewiesen werden, befinden sich in einem „*leeren, schalltoten Raum ohne Ambiance*“.<sup>101</sup> Das Hörspiel findet in einer fast schon sterilen Atmosphäre statt, die durch den Studioton geprägt ist. Auf diese Weise klingen die Dialoge sehr sauber. Es wurde auch auf den Einsatz von Musik verzichtet. Die Machart verleiht dem Gespräch einen unnatürlich anmutenden Charakter. Ein weiterer technisch auffallender Aspekt sind die Überblendungen in der Eingangsphase. Zwei innere Monologe wechseln sich ab, ohne aufeinander einzugehen, wohl aber, durch die Intention des Autors, aufeinander Bezug nehmend. Immer wieder werden ein letzter Satz von A und ein erster Satz von B akustisch „ineinander“ geschoben. Das erweckt verstärkt den Eindruck eines gleichzeitigen Nachdenkens bzw. zu sich Sprechens. Das Hörspiel beginnt also mit einem „*Doppelmonolog*“<sup>102</sup>, bis das Gespräch als tatsächlicher Dialog weitergeführt wird.

Die Begegnung zwischen einem heterosexuellen und einem homosexuellen Mann wird in diesem Stück zur Projektionsfläche des gleichgeschlechtlichen Diskurses. Durch gesellschaftliche Konventionen geprägt, sind beide auf ihre Art und Weise unfrei. „*Jahrzehntelange Verkrustungen des Denkens und Fühlens*“ stehen als unsichtbare Wand zwischen den beiden Männern. „*Die aufkeimende Zuneigung zwischen ihnen, (...) bleibt so stets belastet mit gegenseitigem Unverständnis, sinnlosen Verdächtigungen, falschen Rücksichtnahmen und aggressiven Abwehrreaktionen.*“<sup>103</sup> Peschina spricht in dem „über

---

<sup>100</sup> Hörspiel „Ich doch nicht“ (00:39:30 - 00:39:40); Vgl. Peschina, H.: Ich doch nicht. S. 101.

<sup>101</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box III - Artikel Neue Zürcher Zeitung 8./9. 1. 1983.

<sup>102</sup> Vgl. Ebd.: Kleine Zeitung, 29.04.1984 - S. 27.

<sup>103</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Schwäbische Post, 18.06.1982. In: Konvolut Zeitungsartikel und andere Druckschriften aus dem Teilvorlass Helmut Peschina (ca. 1970 - 2005); Signatur: C 293714 - Wienbibliothek. Rathaus Wien.

*weite Strecken sensibel geführten Dialog (...) eine Fülle von Aspekten und Details der männlichen Gefühlswelt*<sup>104</sup> an. Überdies wird keines der gängigen Klischees eingelöst. Weder ist B verführt und dadurch homosexuell geworden, noch ist A unglücklich verheiratet und sein Kind hatte nicht dazu gedient, die brüchig gewordene Beziehung zu retten.

Auch über den Aspekt der Homosexualität hinaus zeigt das Stück *„die Schwierigkeit, menschliche Beziehungen befriedigend zu gestalten. Die Angst vor Gefühlen läßt viele positive Aspekte im Keim ersticken*“<sup>105</sup> Indem die Figuren im Verlauf des Dialogs dann doch zunehmend Verständnis füreinander entwickeln und letzten Endes emotional zueinander finden, zeigt das Stück eine gelungene Wendung dieser Problematik.

Das Hörspielmanuskript wurde nicht in Textform veröffentlicht. Fünfzehn Jahre später kam jedoch das Theatermanuskript als Druckfassung heraus. Es handelt sich dabei um eine Stückesammlung der Literatedition Niederösterreich, in welcher auch vier weitere Werke Peschinas abgedruckt wurden.<sup>106</sup>

Der Ablauf des Hörspiels blieb im Theatertext unverändert. Die angegebenen Regieanweisungen sind aufgrund des Erscheinungsdatums nicht relevant für das Hörspiel, da sie in der Umsetzung nicht berücksichtigt werden mussten. Es wurden großteils keine bemerkenswerten Änderungen am Text vorgenommen. Allerdings fällt im Vergleich von Hörspielfassung und Theatermanuskript auf, dass für das Theater eine Erweiterung für das „Bärenspiel“ geschrieben wurde, das mit den Händen gespielt wird – Stichwort „Patsch Handi zaumm“. Dieser Einschub erstreckt sich im Druck über zwei Seiten.<sup>107</sup>

## **Verschütt**

„Verschütt“ entstand im Jahr 1985 unter dem Regisseur Robert Matejka. Die Spiellänge beträgt in etwa 46 Minuten. Das Hörspiel stellt eine Co-Produktion von ORF-Studio Wien und RIAS<sup>108</sup> dar.

Das Hörspiel gab es später auch auf der Bühne zu sehen. Peschinas Stück wurde 1988 am Linzer Kellertheater uraufgeführt.

---

<sup>104</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box III - DerStandard, 06.03.1990.

<sup>105</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box III - Die Neue Welt, März 1990.

<sup>106</sup> Peschina, Helmut: Rosa und Resi. Fünf Stücke. St. Pölten: Literatedition Niederösterreich, 1997.

<sup>107</sup> Vgl. Peschina, H.: Ich doch nicht. S. 97 f.

<sup>108</sup> Anm.: RIAS „Rundfunk im amerikanischen Sektor“, ehemalige West-Berliner Rundfunkanstalt. - Vgl.: Kundler, Herbert: RIAS Berlin. Eine Radio-Station in einer geteilten Stadt. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1994. S. 15.

Das Ziel, die Nacht miteinander verbringen zu wollen, führt einen Mann und eine Frau zu später Stunde zu ihm nach Hause. „Er“ und „Sie“ hatten sich abends in der Bar, die sie beide regelmäßig frequentieren, kennengelernt. Doch kaum haben sie die Wohnung betreten, ändert sich die Stimmung und „Sie“ hat keine Lust mehr. Er versucht mit allen erdenklichen Mitteln, sie heranzukriegen und stößt bei ihr auf Ablehnung.

Sie: In die Wohnung kommen und hinlegen. *Das hättest Du gern.*

Außerdem fühl ich mich jetzt irgendwie anders zu dir. Es geht nicht.

Er: Jetzt red dir doch so etwas nicht ein. Du mußt nur wollen.

Sie: Eben. Und wahrscheinlich will ich nicht.

(...)

Sie: Es muß ja nicht sein.

Er: Aber das wäre doch gelacht.

(...)

Er: Weißt du was: Ich setz mich jetzt ganz brav neben dich, wir trinken, wir reden, wir hören Musik... Wir reden über uns. Wir wissen ja überhaupt nichts voneinander.

(...)

Sie: Daraus wird nichts.

Er: Du mußt eben mitmachen. Du mußt nur wollen.<sup>109</sup>

Bald verändert sich auch seine Stimmung. Die anfängliche Lust, das Begehren und die Verspieltheit schlagen in Aggression um. In weiterer Folge bekommt sie diese dann auch körperlich zu spüren. Es kommt zur Eskalation. Ihr Resümee dazu, viel später an dem Abend:

Sie: Ja, ja, mit der Promille kommen bei den meisten nichts anderes als die Aggressionen.

Zuerst saufens, und dann werden's aggressiv oder es geht nichts.

Oder es passiert beides.<sup>110</sup>

Die Tatsache, dass sie nach der gewalttätigen Auseinandersetzung nicht sofort die Wohnung verlässt, hält die Spannung zwischen den beiden in einer Schwebelage zwischen Gewalt und Erotik. Es handelt sich um ein Spiel, das von beiden Seiten gespielt wird. Trotz aller Bemühungen scheint eine Annäherung nur schwer möglich. Die Stimmung wird immer bedrückter. Die Lösung ihres Problems finden sie letztendlich darin, dass sie ihre

---

<sup>109</sup> Hörspiel „Verschütt“ (00:08:50 - 00:10:50); Peschina, Helmut: Verschütt. (S. 45 - 70) In: Ders.: Rosa und Resi. Fünf Stücke. St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich, 1997. S. 53.

<sup>110</sup> Ebd. (00:40:35 - 00:40:55); Vgl. Ebd. S. 67.

Ausgangssituation wiederherstellen möchten. Also wird die Bar mit Originalbesetzung, das heißt inklusive dem Kellner und einigem Publikum, in die Wohnung hineinorganisiert und damit die Grundstimmung neu etabliert. So findet die Nacht ein gutes Ende, indem sie dann doch noch zueinander finden.

Robert Matejka hat dieses „Zweipersonenstück über Vereinzelung und Kontaktunfähigkeit“ atmosphärisch dicht gestaltet.<sup>111</sup> Das Hörspiel ist akustisch durch jazzige Musikuntermalung geprägt, die im Hintergrund der Szene spielt. Sie ist langsam und entspannt, ganz der Uhrzeit angepasst. „Er“ versucht damit, eine gute Atmosphäre zu schaffen und „Sie“ damit in Stimmung zu bringen. Es handelt sich dabei nicht um einen Klangteppich, sondern die Musik ist Teil der diegetischen Welt.

Auch rhythmisch betrachtet ist das Stück interessant. Als Stilmittel werden lange Pausen zwischen den Dialogen gesetzt, die konsequent das Hörspiel durchziehen. Diese variieren von zehn bis hin zu dreißig Sekunden. Dementsprechend langsam ist das Tempo. In dieser Langsamkeit meint man die Uhrzeit zu spüren. - Die spätnächtliche Stunde, in der alles etwas langsamer abläuft. Darüber hinaus erzeugt das Tempo auch gleichzeitig Spannung. Man wartet darauf, was passieren wird. Der Raumklang an sich ist dreidimensional angelegt und mit realistischen Geräuschen versehen, wie zum Beispiel dem Klingen der Gläser beim Zuprosten, dem Ploppen eines Sektkorkens, oder dem ratschenden Geräusch eines Feuerzeugs beim Entzünden der Flamme.

Die Worte „Du mußt nur wollen“ könnten als Untertitel für das Stück Verwendung finden und formen gewissermaßen den Leitsatz des Mannes. Diesen versucht er der Frau fortwährend aufzuzwingen. Das geht so lange, bis sich sein Willen durch ihren Widerstand und einen bereits stark erhöhten Alkoholspiegel bei zwei Drittel der Handlung umkehrt. Dann will auch er sie nicht mehr und rutscht in betrunkenes Selbstmitleid: *„In der Bar, da war alles noch in Ordnung, aber hier, da, nix, rein gar nix... (...) Das nützt alles nichts! Alles umsonst...! Alles kaputt! Wir sind alle kaputt...!“*<sup>112</sup>

Dass der Mensch selbst nicht immer so funktioniert, wie er es sich vorstellt, wird durch die Kommunikations- und Beziehungslosigkeit zwischen den Figuren verdeutlicht.

---

<sup>111</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box III - Süddeutsche Zeitung 14/71, 1985.

<sup>112</sup> Hörspiel „Verschütt“ (00:33:40 - 00:34:30); Peschina, H.: Verschütt. S. 64.

„Im Strömen von Alkohol und bei sehr passender Musik versuchen die zwei, eine auf Fiktion beruhende Beziehung zustande zu bringen, die unverbindliche Befriedigung verspricht: moderne Zeiten.“<sup>113</sup>

Das Hörspiel wurde zwölf Jahre vor der Druckfassung gesendet, in welcher das Stück 1997 als dramatischer Text für das Theater zusammen mit vier weiteren Werken Peschinas herauskam.<sup>114</sup> Beim Abhören sind hier einige Abweichungen zwischen den Medien zu erkennen. Vorrangig handelt es sich um Unterschiede, die durch die bühnenbezogenen Regieanweisungen bedingt sind. Schon zu Beginn des Hörspiels fällt auf, dass einige dieser Anweisungen für die akustische Fassung zwecks besserem Verständnis in den Dialog integriert wurden.

Hörspiel: **Er:** Komm setz dich. Wart, ich mach dir Platz.  
*[es raschelt von Gegenständen, die von der Bank genommen werden]*  
Das ist eben so, wenn man den ganzen Abend unterwegs ist.  
Dann kommt man einfach nicht dazu, Ordnung zu machen.  
**Sie:** Sag, muss unbedingt das Licht sein?<sup>115</sup>

Dramatischer Text: **Er:** Komm, setz dich.  
*(Er macht auf einer Sitzgruppe Platz, die mit den allermöglichsten Dingen belegt ist.)*  
Das ist eben so, wenn man jeden Abend unterwegs ist.  
Da kommt man nicht einmal dazu, Ordnung zu machen.  
*(Sie schaut sich erneut im Zimmer um und deutet dann zur Deckenbeleuchtung.)*  
**Sie:** Sag, muß das sein?<sup>116</sup>

Des Weiteren wurden wenige, jedoch deutlich erkennbare Striche gesetzt und Formulierungen ergänzt oder leicht verändert.<sup>117</sup> Vom dramaturgischen Ablauf her stimmen die Stücke überein.

---

<sup>113</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box III - AZ/ Tagblatt, 05.11.1987.

<sup>114</sup> Anm.: Stückesammlung der Literaturedition Niederösterreich, die bei „Ich doch nicht“ bereits erwähnt wurde

<sup>115</sup> Hörspiel „Verschütt“ (00:01:08 - 00:01:32)

<sup>116</sup> Peschina, H.: Verschütt. S. 49.

<sup>117</sup> Anm.: die weiter oben angeführten Zitate entsprechen den Dialogen der Hörspielfassung.

## Fasching und Vogelsang

Peschinas Zwei-Mann-Dialogstück „Fasching und Vogelsang“ entstand im Jahr 1994. Das Hörspiel wurde von DS Kultur und ORF produziert. Karin Bellingkrodt übernahm hier die Regiearbeit. Die Spiellänge beträgt rund 43 Minuten.

Herr Vogelsang lebt einsiedlerisch am Rand eines kleinen Dorfes in einem Reisebus. Als Aussteiger der Gesellschaft führt er dort ein ruhiges Leben. Die Handlung setzt an jener Stelle ein, als er unerwarteten Besuch erhält. Wie aus heiterem Himmel bricht Herr Fasching in sein Leben ein. Herr Vogelsang ist darüber nicht sehr erfreut, gibt sich jedoch gesprächsbereit. Der Besucher stellt viele Fragen, die anfänglich noch unbedeutend erscheinen. Bald stellt sich jedoch heraus, dass er nicht durch Zufall auf den Einsiedler gestoßen ist. Von Anfang an strickt der Besucher ein feinmaschiges Netz um Vogelsang. Mit jedem Wort, das er an Fasching abgibt, gerät er immer tiefer in dessen psychologische Spirale.

Das Gesprächsklima wird zunehmend bedrückend, als Herr Fasching deutlich werden lässt, was er alles über das Leben des anderen weiß. In seiner Vergangenheit hatte sich Herr Vogelsang durch die Entführung des Reisebusses, dessen Chauffeur er gewesen war, strafbar gemacht. Die Reisenden hatte er zurückgelassen. Als Journalist war Fasching auf seine Geschichte gestoßen und hatte sich ihrer ohne Zustimmung oder Einverständnis durch den ehemaligen Busfahrer bemächtigt. Laut Fasching hatte eine Zusammenarbeit zwischen Zeitung und Reisebüro damals Vogelsangs Verhaftung verhindert. Dafür hatte er aus dessen Leben eine Story gemacht und eine Kolumne mit rein fiktiven Inhalten begonnen.

VOGELSANG: Sie haben nicht über mein Leben geschrieben, Sie haben sich irgendein Leben irgendeines Menschen ausgedacht, in Ihrem Kopf zurechtgerückt und dann das an Ihre Leser als mein Leben weiterverkauft. Sie haben Ihren Lesern etwas vorgelogen, Sie haben Schindluder getrieben mit mir, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes. Sie haben versucht, in meine Haut zu schlüpfen und mir eine andere Identität anzuverleiben.

FASCHING: Ich habe mit Ihnen ein Geschäft gemacht. Aber ich habe ein noch größeres vor Augen, und dafür brauche ich Sie als Partner, und das lasse ich mir nicht von Ihnen versauen.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Hörspiel „Fasching und Vogelsang“; Vgl. Vyoral, H. (Hrsg.): Helmut Peschina. S. 41.

Nach gut eineinhalb Jahren ist ihm nun der Stoff ausgegangen. Fasching geht verbal zunehmend in die Offensive, doch der Versuch, den Mann zu einer Kooperation zu zwingen, scheitert. Fasching und Vogelsang gleiten in offene Verhandlungen über Vor- und Nachteile des Ablebens des jeweiligen Gegenübers ab. Der Dialog gerät zunehmend zu einem verbalen Gewaltszenario.

FASCHING: [...] ich werde das , was von Ihnen noch übriggeblieben ist, diese Hülse da, vernichten, [...] ich werde diese hilflose, passive Hülse mit allen meinen Artikeln ausstopfen, sie vollstopfen damit. Sie werden mir nicht entkommen, ich finde Sie, ich spüre Sie auf, ich bleibe Ihnen auf den Fersen und ich werde weiter über Sie berichten, [...].<sup>119</sup>

Die Geschichte endet für den Kolumnisten in letzter Konsequenz letal, als der Einsiedler Vogelsang endlich beschließt, sein Leben für sich behalten zu wollen.

Die zentralen Themen, die das Hörspiel bestimmen sind Macht und Ohnmacht, Eigen- und Fremdbestimmung. „*Engagement und Ehrgeiz eskalieren hier zu manischer Besessenheit und Obsession, das reale Wesen zählt nicht mehr (...), sondern nur mehr das der Illusion.*“<sup>120</sup> Auch durch den fein dosierten Einsatz von Geigenmusik, die stellenweise als bedrohlich an- und abschwellender sirrender Geräuschkörper wahrnehmbar ist, wird eine Schiefelage angedeutet. Die Klänge begleiten die anfangs scheinbar neutralen bis freundlichen Dialoge. So wird schon früh im Hörspiel das Unheilvolle angedeutet, das später schließlich die Situation gewaltvoll zum Kippen bringt.

Der Hörspieltext wurde nicht im Druck veröffentlicht, mit Ausnahme einer kleinen Passage aus dem Hörspiel, die im Podium-Band zu Helmut Peschina zu finden ist.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Hörspiel „Fasching und Vogelsang“, Vyoral, H.(Hrsg.): Helmut Peschina. S. 41.

<sup>120</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: (Brief 27.04.1993) 2.1.1.27. Bundesministerium für Unterricht und Kunst: 25 Briefe, Wien, 21.01.1974-09.11.1993 (Typoskr., Kopie, Ausdr., 28 Bl.) Oder: 2.2.1.21. Bundesministerium für Unterricht und Kunst: 36 Briefe, Wien, 28.09.1973-27.03.1997 (Typoskr., Kopie, Dg., Ausdr., 62 Bl.).

<sup>121</sup> Vyoral, H. (Hrsg.): Helmut Peschina. S. 41 - 49.

## Gemeinsames Etwas

Das Hörspiel „Gemeinsames Etwas“ mit der Spiellänge von rund 44 Minuten wurde 1997 unter Robert Matejkas Regie von ORF und DLRB produziert.

Nach ihrer Trennung, die schon länger zurückliegt, treffen sich ein Mann und eine Frau – „Er“ und „Sie“ - zu einem Rendezvous. Man spricht über Vergangenes und Gegenwärtiges. Häufig sind die gesprochenen Worte dem Gedachten diametral entgegengesetzt. Oft nehmen beide, ohne davon zu wissen, mit dem nächsten Satz den letzten Gedanken des anderen auf. Beide nehmen unwissentlich den Ball des anderen auf, wie bei einem unsichtbar geführtem Match.

**ER:** Je mehr ich darüber nachdenke, umso mehr hasse ich dich. Du hast uns eine gemeinsame Zukunft genommen! Du hast mir ein Kind, du hast mir mein Kind genommen!

*SIE: Jetzt kriegt er wieder sein Pathos. Der kann doch nicht glauben, was er da von sich gibt.*

*ER: Nur nicht zu dick auftragen!*

**SIE:** Ich bitte dich, spiel dich nicht so auf! Wenn das Kind jetzt tatsächlich da wäre, es wäre nur eine Belastung für dich, du würdest dich einen Dreck darum scheren.

**ER:** Du bist so gemein, du hast ja überhaupt keine Ahnung. Du hast mir immer vorgeworfen, daß ich nur nach meinem Vorteil lebe! Aber was ist mit dir?

*ER: Im Grunde bin ich ja froh, dass es so gekommen ist, daß sie sich das Kind hat nehmen lassen. Die Trennung wäre dann ja nicht so leicht möglich gewesen, ich hätte auf das Kind Rücksicht nehmen müssen.*

*SIE: In Wahrheit ist er natürlich froh, daß es kein Kind gibt. Aber natürlich muß er jetzt so tun, als ob.*

**ER:** Wenn du mir damals gesagt hättest, daß du schwanger bist, ich wäre niemals weggegangen von dir. Das kannst du mir glauben. Ich wäre natürlich bei dir geblieben.<sup>122</sup>

Wer gewinnt, bleibt letzten Endes unentschieden. Das „Gemeinsame Etwas“, das beide auch nach Ende des Gesprächs unvermeidlich miteinander verbindet ist das Kind, das sie nie hatten. Die Frau hatte es ohne das Wissen des Mannes abtreiben lassen.

---

<sup>122</sup> Hörspiel „Gemeinsames Etwas“ (00:36:09 - 00:37:34); Vgl. Peschina, H.: Gemeinsames Etwas. S. 134. - Anm.: kursiv Markiertes zeigt die gedankliche Ebene (zu sich gesprochen) an

Das Hörspiel ist ganz trocken, ohne musikalische Gestaltung, umgesetzt. Kein Klangteppich, keine Musik und keine Hintergrundgeräusche mischen sich in dieses intime Gespräch.

Allein die erste Wortmeldung im Stück, „*Ich bitte dich, schau nicht ununterbrochen anderen Frauen nach. Du bist ja schließlich mit mir da.*“<sup>123</sup>, lässt darauf schließen, dass die Gesprächspartner sich nicht in einem völlig privaten Rahmen befinden. Diese Aussage der Frau ist zugleich Auftakt und Tonangeber des Gesprächs, in dem Wortgefechte und Sticheleien dominieren und alte Vorwürfe wiederkehren.

Es handelt sich bei dem Text um eine an Zwischentönen sehr reiche Hörspielpartitur.<sup>124</sup> Hintergründige Gedanken legen die wahren Absichten und Motive des damaligen, wie auch heutigen Handelns frei. Raffiniert verwebt Peschina zwei Kommunikationsebenen. „Er“ und „Sie“ befinden sich während ihres Zwiegesprächs auf einer inneren und einer äußeren Dialogebene. In diesem Szenario laufen im Grunde zwei Gespräche parallel ab. Der äußere Dialog findet in zueinander gesprochenen Worten deutlich hörbar statt. Der Dialog auf der inneren Ebene erklärt den Text zwischen den Zeilen. Durch autonome innere Monologe<sup>125</sup> kann man den Figuren beim Denken zuhören und erhält Informationen darüber, was in diesem Moment wirklich in ihren Köpfen vorgeht. Auf der Ebene des Zuhörers enttarnt sich so das Treffen als doppelbödiges Spiel aus Gesprochenem und Unausgesprochenem, welches mittels der medialen Gegebenheiten, die ein Hörspiel mitbringt, akustisch wahrnehmbar wird.

Text und Hörspiel kamen im selben Jahr heraus. Beim Abhören sind nur sehr geringfügige Abweichungen vom Text zu erkennen, der ursprünglich als Vorlage für das Theater abgedruckt wurde.<sup>126</sup> Regieanweisungen sind hier nicht vorhanden. Vom dramaturgischen Ablauf her sind die Stücke identisch.

---

<sup>123</sup> Hörspiel „Gemeinsames Ewas“ (00:00:05 - 00:00:10); Vgl. Peschina, H.: *Gemeinsames Etwas*. S. 111.

<sup>124</sup> Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: *Box III - Artikel Wr. Zeitung*, 10./11.01.2003, S. 15.

<sup>125</sup> Vgl. Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C. H. Beck, 2007. S. 62.

<sup>126</sup> Anm.: Stückesammlung der Literaturredition Niederösterreich, die bei „Ich doch nicht“ bereits erwähnt wurde

## Résumé zu den untersuchten Stücken

*„irgendwelche ängste? was denkste: URÄNGSTE!“<sup>127</sup>*

Allein schon dieser von Peschina festgeschriebene Ausspruch weist auf die Betonung psychologischer Inhalte in seinem Themenspektrum hin. So ist auch aus der in diesem Kapitel erstellten Zusammenschau der Werke der Fokus auf Existenz- und Bindungsängste deutlich erkennbar.

Die Thematik des Aufeinander- und des Nicht-Aufeinander-Angewiesen-Seins stellt bei seinen Stücken ein zentrales Element dar. Hierin wird ein gemeinsames Etwas sichtbar, das meist als Bindeglied zwischen den vielfältigen Beziehungskonstellationen fungiert, die der Autor in seinen Hörspielen so intensiv beleuchtet.

Bei „**Fasselrutschen**“ gerät die Gruppe in die Abhängigkeit des Aufsehers, der freundlich, aber sehr bestimmt, und manchmal mit überdeutlichem Nachdruck, die Besucher über das Fass schickt. Vor dem Fass gibt es kein Zurück. In „**Palmenhaus**“ machen zwei Frauen jahrelang voneinander Gebrauch, die, ohne davon zu wissen, dieselbe Krankheit teilen. Daher sind sie füreinander unabkömmlich geworden. „**Du wirst schon sehen**“ zeigt, wie familiäre Pflichten zum Zwang werden. Schließlich führen diese zu einer so starken Enge zwischen zwei Personen, dass sie selbst dann noch weiterbesteht, wenn eine der beiden Personen nicht mehr da, und verstorben ist.

Das Eingehen von zwischenmenschlichen Beziehungen jeder Art ist immer von zwei Personen abhängig. Dieses Faktum erscheint auch bei „**Verschütt**“ als besonders relevant. Dabei verlagern sich Gewichtungen und persönliche Interessen oft stärker einmal auf die eine Seite und dann wieder auf die andere Seite. Eine gute Balance herzustellen, ist manchmal schwer und gleicht einem regelrechten Kraftakt. Die eben angesprochenen Gewichtungen zeigen sich bei „**Fasching und Vogelsang**“ im Extrem. Hier ist eine Person so stark auf die andere Person angewiesen, dass es zu einer ganz offenen und brutalen Erpressung kommt. Die zweite Person als Gegenpart spürt hier einerseits die Bedrohung, aber andererseits auch, dass sie diese Bindung mit Bestimmtheit nicht haben möchte. So kommt es letztendlich zum Befreiungsschlag mit tödlichem Ausgang.

---

<sup>127</sup> Peschina, Helmut: „Gedichte und Texte.“ (S. 17 - 58) In: Vyoral, Hannes (Hrsg.): Helmut Peschina. Ausgewählte Gedichte und Texte. Reihe: Podium Porträt, Band 34. Wien: Deuticke Verlag, 2008. S. 18.

„**Gemeinsames Etwas**“ erzählt von zwei Personen, die grundsätzlich nicht mehr aufeinander angewiesen sind, da die Beziehung auseinandergegangen ist. Ein „Was-Wäre-Wenn“ schwebt jedoch beständig zwischen gesprochenen und gedachten Worten.

Peschina beleuchtet in seinen Stücken einerseits die Themen von Beziehungslosigkeit, Kommunikationsarmut, wie in „**Verschütt**“, andererseits das extreme Gegenteil von Bindung und Abhängigkeiten, wie in „**Du wirst schon sehen**“. Das Stück „**Palmenhaus**“ behandelt den Aspekt einer scheinbar unbewussten Bindung und Abhängigkeit. In „**Fasching und Vogelsang**“ kommt es zum Befreiungsschlag, der aus Erpressung im persönlichen Freiraum resultiert, indem eine Person die andere zur Bindung zwingen möchte. „**Gemeinsames Etwas**“ und „**Ich doch nicht**“ zeigen das Oszillieren zwischenmenschlicher Bindungen, das Pendeln zwischen insgeheimer Sympathie und gleichzeitiger Abstoßung.

Auf den Aspekt der meist paarweise angeordneten Figurenkonstellationen – dabei auch in ihrer Funktion als Topoi - und auf den Aspekt der Auffälligkeit der Abwesenheit einer Erzählinstanz wurde an früherer Stelle bereits eingegangen.<sup>128</sup>

Bezüglich der Hörspielfassungen fällt auf, dass die Stücke großteils dem Text folgend umgesetzt wurden. Die Stücke wurden stets als Illusionshörspiele umgesetzt.

Ein weiteres interessantes Detail ist ihr relativ zeitloser Charakter. Aus den Dialogen lässt sich implizit einiges herauslesen, was die verwendete Sprache und Auswahl der Themen anbelangt. Darüber hinaus gibt es jedoch sehr wenige, bzw. keine direkten Hinweise auf politische, oder sonstige Ereignisse oder Jahreszahlen.

Hinsichtlich einer räumlichen Verortung findet man teils sehr konkrete Anschlusspunkte, wie das Palmenhaus und den Leopoldmarkt. Zum Großteil allerdings sind auch hier die Angaben ziemlich vage. Sie weisen meist auf einen tendenziell urbanen Raum hin: Toiletanlage, Kaffeehaus, Bar, Privatwohnung.

Musik kommt in den meisten Hörspielen sehr sparsam zum Einsatz. Wenn, erfolgt das immer gezielt. Das führt zu einer starken Betonung der Dialoge und erzeugt ein sehr klares Bild für das Ohr. Diese Eigenschaft wird auch durch Peschinas Handhabung hinsichtlich des Figurenpersonals in seinen Stücken gefördert, in denen oft nur zwei Personen vorkommen.

---

<sup>128</sup> Siehe Kap. 2.2. „Annäherung an den Autor“; Anfang dieses Kapitels 2.3.2. „Ausgewählte Hörspiele“.

Anhand der Konstellation von zwei Figuren nutzt er für sich die Möglichkeit, die jeweilige Konfliktsituation sehr detailliert herausarbeiten zu können. Dazu auch Julia Danielczyk:

*„Wo Helmut Peschina seine Feder ansetzt, herrscht lebhaftes Zwiegespräch. Gedanke und Gegengedanke, Rede und Gegenrede sind nicht nur Grundlage all seiner Texte, selbstverständlich in seinen Stücken, sondern auch immanent in seiner Lyrik und die Stärke seiner Bearbeitungen.“<sup>129</sup>*

#### **2.4. Re-Autor für Hörspiele**

Peschina bringt in seinem Manuskript für das Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ die „*narrativen Leistungsmöglichkeiten*“<sup>130</sup> des Romans sowie auch das des Hörspiels durch seine einfühlsame Arbeitsweise besonders zum Ausdruck. Die Hörspielfassung lässt erkennen, was auf der einen Seite der Roman und auf der anderen Seite sein Bearbeiter an erzählerischem Vermögen mitbringen.

Adaptionsbasierte Hörspiele verlangen im Vorfeld ein gut erlerntes Handwerk. Nicht nur Peschinas fundierte Ausbildung im Bereich der Literatur und seine Vorliebe für den Dialog<sup>131</sup>, sondern auch seine persönliche Arbeitsweise bilden dafür die Basis. Nach der Eingabe in den Computer, oder in früheren Jahren nach der Niederschrift mit der Schreibmaschine, unterzieht er seine Stücke stets einem mehrmaligen Korrekturprozess. Bereits während der Eingabe des handschriftlich verfassten Texts „*in die Maschine*“ erfolgt die erste Korrektur. Dann wird ausgedruckt, gelesen, korrigiert, wird hineingeschrieben, wird ausgedruckt und erneut korrigiert. In einem nächsten Schritt lässt er die Unterlagen als Rohfassung liegen. Etwas später sieht Peschina die Unterlagen noch einmal durch. Bei Bedarf wird der Text noch einmal überarbeitet. Des Weiteren folgen die Arbeitsschritte von Kürzen und Straffen des Texts, indem Wiederholungen und „*Wortverliebtes*“ gestrichen werden. Dieses konsequente Vorgehen gegen den Text, schuf und schafft den idealen Boden für Peschinas Tätigkeit als Re-Autor.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Danielczyk, J.: Bumerang der Worte. S. 6.

<sup>130</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 17.

<sup>131</sup> Vgl. Zitat Helmut Peschina: „*Meine Stärke ist der Dialog. (...) Theater war das Medium für mich, und Radio.*“ In: Hörspiel-Studio Ö1 (00:10:20 - 00:10:45)

<sup>132</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:28:50 - 00:30:25)

### 2.4.1. Helmut Peschinas Entwicklung als Re-Autor für das Hörspiel

Im Jahr 1977 begann der Autor damit, parallel zu seinen adaptionsfreien Hörspielen, Texte für das Hörspiel zu adaptieren. „Die Rache des Rittmeisters Ruzicka“ von Hellmut Walters stellte Peschinas Erstlingswerk in einem Adaptionkontext dar. Unmittelbar darauf folgte, auch 1977, „Pelleas und Melisande“ von Maurice Maeterlinck. Mit „Die verschlossene Kasette“ von Uriel Birnbaum und „Eine Weihnachtserinnerung“ von Truman Capote setzte er 1980 seine Arbeit fort. Danach folgten viele weitere Stücke. Bis zum Jahr 2010 entstanden achtunddreißig Adaptionen für das Hörspiel.

Der erste Auftrag für eine Textadaption wurde 1986 vom ORF an ihn herangetragen. Mit etwas über zwei Stunden Spielzeit war Clemens von Brentanos „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ schon für damalige Verhältnisse eine große Produktion. Danach folgten einige kleinere Arbeiten, wobei die Dramatisierung von Joseph Roths „Hotel Savoy“ im Jahr 1994 einen besonderen Stellenwert einnahm. Durch seine Liebe zu dem Autor war es Helmut Peschina ein großes Anliegen gewesen, ihn noch bekannter zu machen. Zu diesem Zweck hatte er versucht, Roths ersten kleinen Roman für das Hörspiel zu adaptieren. Mit Hilfe von Robert Matejka als Freund und oftmaligem Regisseur kam diese Adaption dann auch zur Umsetzung. Aufgrund dieser Bearbeitung entstanden im Laufe der Jahre weitere Adaptionen von Joseph Roths Stücken, die ebenso von Peschina angeregt wurden. 1999 folgte „Hiob“, 2007 „Die Legende vom heiligen Trinker“ und 2009 „Die Geschichte von der 1002. Nacht“. Peschina sieht „Hotel Savoy“ als eine Art Initialzündung für seine „*Schiene als Bearbeiter*“ an. Dieses Hörstück lenkte verstärkt die Aufmerksamkeit von hörspielproduzierenden Radiosendern aus dem deutschsprachigen Raum auf ihn. Er erlangte den Ruf eines Adapteurs, der auch selbst Vorschläge einbringt. So kam es später auf sein Anraten hin beispielsweise zur Hörspielproduktion von Dumas' Roman „Der Graf von Monte Christo“ 1997, Elias Canettis „Die Blendung“ 2002 und Hans Leberts „Die Wolfshaut“ 2004.<sup>133</sup>

Was die Bearbeitung von „Die Strudlhofstiege“ 2007 anbelangte, kam der Vorschlag vom Norddeutschen Rundfunk. Aufgrund von Peschinas erfolgreichen Dramatisierungen von „Die Blendung“ und „Die Wolfshaut“ wurde vom NDR angefragt, ob er sich um den Stoff der „Strudlhofstiege“ annehmen möchte.<sup>134</sup> Mit dem Werk „Der Graf von Monte Christo“ nach der Urfassung von Alexandre Dumas d.Ä. (dem Älteren) machte er sich erstmals an die Bearbeitung eines, für ein adaptionsbasiertes Hörspiel, besonders umfangreichen Schriftwerkes. Danach gab es zahlreiche weitere Arbeiten Peschinas, welche mit einer

---

<sup>133</sup> Hörspiel-Studio Ö1 (00:44:35 – 00:49:30)

<sup>134</sup> Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 3 (00:00:05 - 00:02:34)

Vorlage im Rahmen von etwa 500 bis 800 Seiten eine Aufgabe von ähnlich großem Ausmaß darstellten. Dies sind in chronologischer Reihenfolge „Die Blendung“, „Oblomow“, „Die Wolfshaut“, „Rot und Schwarz“, „Das Tor zur Sonne“, „Die Strudlhofstiege“ und „Leben und Schicksal“.

#### **2.4.2. Thematisch-inhaltliche Tendenzen**

Bei seiner Arbeit untersucht Helmut Peschina an erster Stelle die großen Stoffe der Weltliteratur im Hinblick auf die Eignung für eine spätere Hörspiel-Realisierung. Genauer gesagt, gilt es für ihn zu beurteilen, ob die Dramaturgie eines Werkes für eine szenische Umsetzung geeignet ist. Bei der Auswahl der Werke, die für Adaptionen herangezogen werden, hat Helmut Peschina keine bestimmten Vorlieben. Einen gewissen Hang zu „*älteren Sachen*“ hat er, nach eigener Aussage, allerdings schon. Das würde auch anhand der Romanbearbeitungen von Guy de Maupassants „Bel Ami“ und Iwan Gontscharows „Oblomow“ sichtbar. Auch hier war Peschina selbst Initiator der Adaptionen. Überdies stellt der Autor fest, dass die Vorschläge zu russischer Literatur für Hörspielproduktionen bislang meist von ihm stammten.<sup>135</sup>

Häufig übernimmt Peschina Auftragsarbeiten für verschiedene Sender, die die Ideen für Text-Adaptionen liefern. Folgend der eigenen Interessenslage entscheidet er dann, ob er die Umsetzung übernimmt. Meist hält sich der Autor bei seiner Wahl sehr an Klassiker. Darüber hinaus geben auch Freunde und Bekannte den Anstoß zu bestimmten Vorlagen. In dem Pool der bisherigen Adaptionen von Texten für das Hörspiel befinden sich auch einige seiner Lieblingsbücher und Lieblingsautoren, wie beispielsweise „Die Blendung“, „Bel Ami“, „Rot und Schwarz“ und die Werke von Joseph Roth.<sup>136</sup>

Meist handelt es sich bei den Stücken, die von ihm für das Hörspiel dramatisiert werden, um klassische Romane, manchmal von epischem Ausmaß, sowie auch um Erzählungen und Novellen. Ein interessanter Aspekt bei der Sichtung der Textvorlagen ist, dass rund die Hälfte der herangezogenen Werke hinsichtlich ihres Erscheinungsdatums aus der Zeit zwischen 1830 und 1930 stammen, was die oben erwähnte Vorliebe für „*älteren Sachen*“ bestätigt. Um hier einige zu nennen: Der Roman „Rot und Schwarz“ des französischen Schriftstellers Stendhal kam 1830 heraus. Die Erzählung „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ von Clemens Brentano entspringt dem Jahr 1838. Die Originalfassung des Abenteuerromans „Der Graf von Monte Christo“ nach Alexandre Dumas' d.Ä. entstand 1844. Jules Vernes Erzählungen stammen aus

---

<sup>135</sup> Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 3 (00:00:05 - 00:02:34)

<sup>136</sup> Ebd.

den 1970er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. „Zorro“ von Johnston McCulley wurde um 1919 publiziert. Joseph Roths Romane „Hotel Savoy“ und „Hiob“ erschienen 1924 und 1930. Überdies sind auch viele der Werke bezüglich ihrer erzählten Zeit in diesem Zeitraum angesiedelt. Der Autor bewegt sich also in einem bestimmten erzählerischen Umfeld, das wiederholt einige Gemeinsamkeiten aufweist.

Des Weiteren kann man bei der Sichtung der Textvorlagen erkennen, dass Helmut Peschina sich konsequent nicht nur mit gesellschaftsrelevanten, sondern auch mit geschichtsbetonten Inhalten beschäftigt. Der hierauf bezogene Zeitraum erstreckt sich schwerpunktmäßig vom Zusammenbruch der Monarchie am Ende des Ersten Weltkriegs bis in die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs. - Hierunter versammeln sich im Bereich Hörspiel Joseph Roths „Hotel Savoy“<sup>137</sup>, Canettis „Blendung“, Doderers „Die Strudlhofstiege“, Leberts „Die Wolfshaut“ und im Bereich Theater Joseph Roths „Radetzky marsch“, Stefan Zweigs „Die Schachnovelle“. Auch die Dramatisierung von Hugo Bettauers „Stadt ohne Juden“ für das Theater kann dazu gezählt werden. Die Auseinandersetzung erfolgt spartenübergreifend auf den Ebenen von Textadaptionen für das Hörspiel, Adaptionen für das Theater und Herausgeberschaft.

In seinem gesamten Schaffen zieht sich die oben genannte Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte und deren Gedächtnis als roter Faden hindurch. Schicksale und Lebens-Geschichten, die von den politischen Verhältnissen stark geprägt wurden, erwachen bei Peschina zu neuem Leben. Das betrifft vorrangig die literarischen Persönlichkeiten Joseph Roth und Fritz Löhner-Beda, die im Laufe der Jahrzehnte zunehmend in Vergessenheit geraten waren. Auch im Zuge einer seiner jüngeren Adaptionen für das Hörspiel „Leben und Schicksal“ belebt der Autor mit Wassili Grossman einen bedeutenden Literaten wieder, dessen Bild schon am Verblässen gewesen ist.

In der vorliegenden Arbeit wird im weiteren Verlauf mit „Die Studlhofstiege“ der Fokus auf ein großes Werk der Weltliteratur gerichtet, das ebenso von der medialen „Neu-belebung“ durch Adaption stark profitieren konnte.

---

<sup>137</sup> Anm.: In Hotel Savoy „*verbirgt sich ein Mikrokosmos der Gesellschaft nach dem 1. Weltkrieg. Hier findet Helmut Peschina auch den Ansatz für seine Funkfassung.*“ Vgl. Teilvorlass Helmut Peschina: Box I - Hörspiel und Medienkunst. Oktober bis Dezember, (11) 1996. S. 59. / Materialien und Programmhefte zu Hörspielen von Helmut Peschina. (ca. 1965 – 2005); Signatur: C 294283. - Wienbibliothek. Rathaus Wien.

### 2.4.3. „Die Strudlhofstiege“ als preisgekröntes Hörspiel

*"Die Strudlhofstiege" ist eines der größten und ehrgeizigsten Hörspielprojekte, das im Wiener Funkhaus je realisiert worden ist.*<sup>138</sup>

Der Aufwand wurde belohnt. 2007 wurde das Hörspiel „Die Strudlhofstiege. Oder Melzer und die Tiefe der Jahre“ nach Heimito von Doderer in der Bearbeitung von Helmut Peschina mit dem ORF-Hörspielpreis in der Kategorie „Hörspiel des Jahres“ ausgezeichnet. Dieser Preis ist eine österreichische Auszeichnung für besondere Leistungen im Bereich Hörspiel. Seit dem Jahr 1993 wird er jährlich durch Hörerinnen und Hörer aus der Jahresproduktion des ORF gewählt und vom ORF im Rahmen der jährlich stattfindenden *Langen Nacht des Hörspiels* vergeben.<sup>139</sup>

Die Adaption von „Die Strudlhofstiege“ für das Hörspiel hat einen besonderen Stellenwert für Helmut Peschina. Zum einen beschreibt er das Werk an sich als einen sehr schwierigen Roman, zum anderen sieht er auch die Lektüre desselben als äußerst anspruchsvoll an. Die Umsetzung mit den verschiedenen Zeitebenen erforderte eine ausgeklügelte Dramaturgie. In seiner Funktion als Adapteur des Stücks stellt Peschina fest, dass die Bereiche von Adaption, Regie und Komposition hier sehr gut zusammengespielt haben. Daher sieht er die Produktion als sehr gelungen an. Ebenso genießt die Produktion von Canettis „Blendung“ bei ihm hohes Ansehen. Parallel zu „Die Strudlhofstiege“ stellt Peschina noch seine vorletzte Adaption von Wassili Grossmans Stück „Leben und Schicksal“ in den Vergleich. Der Roman übertreffe Doderers Werk zwar quantitativ, sei ihm aber vom Schwierigkeitsgrad her gleichzusetzen.<sup>140</sup>

Das Projekt, aus Doderers Roman „Die Strudlhofstiege“ eine Adaption für das Hörspiel zu machen, hatte mit sehr guten Voraussetzungen begonnen. Die Dramatisierung erfolgte durch Helmut Peschina, der im Bereich der Literatur-Adaptionen erfahren und erfolgreich ist. Des Weiteren hatte das Projekt auch durch ideale Rahmenbedingungen gute Karten. Durch die Co-Produktion von NDR und ORF war eine Umsetzung trotz der insgesamt siebenwöchigen Produktionszeit überhaupt realisierbar. Der Regisseur Robert Matejka dirigierte insgesamt

---

<sup>138</sup> [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20080229\\_OTS0102](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20080229_OTS0102), OTS-Meldung: ORF Isabella Henke; 04.06.2009, 17:27.

<sup>139</sup> <http://oe1.orf.at/hoerspiel/libero/129647.html>, 07.02.2010, 18:30; Anm.: Eine zweite Kategorie betrifft „den Schauspieler / die Schauspielerin“ des Jahres. Dieser / diese wird von einer Jury gewählt, die sich aus den Regisseuren der Hörspiele zusammensetzt. Auch dieser Preis wird auf der *Langen Nacht des Hörspiels* überreicht.

<sup>140</sup> Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 3 (00:08:29 - 00:09:36)

rund vierzig Schauspieler durch die Aufnahmezeit. Die Produktion weist eine prominente Besetzung auf. Viele bekannte Namen beförderten die Popularität der Produktion: Peter Matić, Peter Simonischek, Joseph Lorenz, Stefano Bernardin, Brigitte Karner, Leslie Malton, Nicholas Ofczarek, Fritz Karl, Wolfgang Hübsch, Gerti Drassl und Michou Friesz, um hier nur einige zu nennen. Die Musik zu „Die Strudlhofstiege“ stammt von Kurt Schwertsik.<sup>141</sup>

Vier der Schauspieler, die bei der Produktion von „Die Strudlhofstiege“ mitgewirkt haben, wurden bereits mit Hörspiel-Preisen ausgezeichnet. Michou Friesz, die Etelka Stangler-Grauermann spielt, bekam den ORF-Hörspielpreis als Schauspielerin des Jahres bereits 1998. Peter Simonischek und Peter Matić fungieren in der Bearbeitung als „zweigeteilter“ Erzähler. Beide erhielten vor wenigen Jahren in knapper Folge (2003, 2005) den Preis der ORF-Hörspiel-Jury zum Schauspieler des Jahres. Als eine weitere Preisträgerin ist Chris Pichler zu nennen, die 2008 mit diesem Preis ausgezeichnet wurde. Für das Hörspiel übernimmt sie die Rolle der Grete Siebenstein.<sup>142</sup>

## **2.5. Das Hörspielpersonal rund um Helmut Peschina**<sup>143</sup>

Robert Matejka scheint als Regisseur bei einigen Produktionen auf, die in Zusammenarbeit mit Helmut Peschina entstanden sind. Dabei handelt es sich vorrangig um Adaptionen für das Hörspiel. Bei der Untersuchung der vorliegenden Hörspieladaptionen des Autors fiel generell auf, dass bestimmte Personen wiederholt beteiligt sind. So werden nicht nur die Figuren in den Stücken, sondern auch das an den Stücken beteiligte Personal zum wichtigen Bestandteil und zu einem Merkmal der Werke.

Dies betrifft zum einen den Hörspiel-Regisseur Robert Matejka, der bis zu seinem Tod Peschina viele Jahre lang begleitet hatte, zum anderen einige Schauspieler. Eine detaillierte Untersuchung des gesamten Schauspielpersonals, das bei Peschinas „Die Strudlhofstiege“ mitgewirkt hat, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher wird ein Auszug derer vorgestellt, die einerseits bereits in mehreren Werken Peschinas aufscheinen und andererseits auch bekannte Größen der Hörspielszene sind.

---

<sup>141</sup> [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20080229\\_OTS0102](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20080229_OTS0102), OTS-Meldung: ORF Isabella Henke; 04.06.2009, 17:27.

<sup>142</sup> <http://oe1.orf.at/hoerspiel/libero/129647.html>, 07.02.2010, 18:25.

<sup>143</sup> Anm.: Die im Folgenden vorliegenden Inhalte zu Kap. 2.4. berufen sich auf Informationen aus: Teilvorlass Helmut Peschina, Wienbibliothek; Datenbanken: Mediathek Wien, Audiothek des theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Wien; <http://oe1.orf.at/hoerspiel/aktuell>; <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche>; [www.hoerverlag.de](http://www.hoerverlag.de); [www.literaturhaus.at](http://www.literaturhaus.at); [www.hoerdat.in-berlin.de](http://www.hoerdat.in-berlin.de)

## Die Schauspieler

Eine ungewöhnlich große Zahl an Schauspielern war bei der Produktion von „Die Strudlhofstiege“ im Einsatz. Einige von ihnen tauchen auch in den Besetzungslisten weiterer Adaptionen für das Hörspiel von Peschina auf. Darunter zu finden ist **Peter Simonischek**, einer der bekanntesten Jedermann-Darsteller Österreichs. Er interpretierte Rollen in Peschinas „Hotel Savoy“ und in „Die Blendung“. Überdies sprach er den männlichen Part in Peschinas adaptionsfreiem Hörspiel „Gemeinsames Etwas“. **Peter Matić** wirkte bereits bei „Hotel Savoy“, „Die Blendung“ und in „Die Wolfshaut“ mit. **Felix von Manteuffel** sprach Rollen in „Bel Ami“, „Die Blendung“, „Fast ein bisschen Frühling“ und in „Oblomow“. Des Weiteren ist er in Peschinas Bearbeitungen „Das Tor zur Sonne“, „Die Stadt der Sehenden“ und in „Die sieben Irren“ anzutreffen. Auch dessen Gattin und Schauspielkollegin **Leslie Malton** war bereits in Peschinas „Die Blendung“ zu hören. **Brigitte Karner** spielte in „Hotel Savoy“ mit. Überdies sprach sie den weiblichen Part in „Gemeinsames Etwas“. Die derzeit am Theater sehr begehrte Schauspielerin **Chris Pichler** wirkte in „Die Blendung“ und in „Rot und Schwarz“ mit. **Jaschka Lämmert** übernahm Rollen in „Die Wolfshaut“ und in „Rot und Schwarz“. <sup>144</sup>

## Der Regisseur Robert Matejka

Bei den gemeinsamen Projekten war Matejka stets im Vorfeld der Produktion mit Helmut Peschina im Gespräch. Der Regisseur zeigte sich oft mit den Bearbeitungsvorschlägen des Autors einverstanden und eine Umsetzung konnte direkt erfolgen.<sup>145</sup> In Zusammenarbeit mit Helmut Peschina entstanden unter der Regie von Robert Matejka zehn Produktionen. Darunter befinden sich sowohl adaptionsfreie Hörspiele, als auch Adaptionen für das Hörspiel. Im Jahr 1985 führte er bei „Verschütt“ erstmalig Regie bei einem von Peschinas Hörspielstücken. Unter Matejkas Regie folgte im selben Jahr „Burning Love“, 1994 „Hotel Savoy“, 1997 „Gemeinsames Etwas“, 1999 „Hiob“ und 2000 „Der letzte Stadtschreiber“. Des Weiteren entstand 2002 unter seiner Obhut das noch im selben Jahr preisgekrönte adaptionsbasierte Hörspiel „Die Blendung“. 2004 wurde Peschinas Dramatisierung von „Die Wolfshaut“ produziert, die 2005 ebenso ausgezeichnet wurde. 2007 setzten Matejka und Peschina mit der Adaption von „Die Strudlhofstiege“ die Erfolgsgeschichte fort. Auch diese Adaption für das Hörspiel erhielt den Hörspielpreis des ORF.<sup>146</sup> Die letzte gemeinsame Produktion wurde 2009 ausgestrahlt. Für „Die Geschichte von der 1002. Nacht“ steuerte

---

<sup>144</sup> Die Angaben wurden vorrangig den Datenbanken von: <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche>; [www.hoerdat.in-berlin.de](http://www.hoerdat.in-berlin.de), verteilt über den Zeitraum des Jahres 2010 - 2014, entnommen

<sup>145</sup> Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 3 (00:09:48 - 00:11:01)

<sup>146</sup> Nachweis über die Angaben: Vgl. Werke-Verzeichnis im Anhang dieser Arbeit, Vgl.: [http://oe1.orf.at/hoerspiel/\\_aktuell/](http://oe1.orf.at/hoerspiel/_aktuell/)

Matejka die entscheidende Idee für die Adaption des Stoffes bei. Das Stück wurde laut Peschina eine „*sehr lebendige, sehr schöne, aufgefächerte Dramatisierung*“.<sup>147</sup> Es wurde bei der *Langen Nacht des Hörspiels* 2010 ebenfalls mit dem ORF-Hörspielpreis ausgezeichnet.<sup>148</sup>

Die bedauerliche Nachricht seine Person betreffend kam Anfang 2011: „*Dr. Robert Matejka, einer der bekanntesten Hörspiel- und Featureregisseure von RIAS Berlin und Deutschlandradio Kultur, Redakteur im Künstlerischen Feature, ist am Samstag, dem 29. Januar 2011, gestorben.*“<sup>149</sup>

### **Der Komponist Max Nagl**

Die adaptionsbasierten Hörspiele Peschinas folgen stets ihrer eigenen subtilen Tonart. Das bezieht sich nicht nur auf die literarische, sondern auch auf die musikalische Ausprägung der Hörspiel-Stücke. Nachdem auch der Einsatz von Musik wichtig für das Wirken eines Stückes ist, soll an dieser Stelle der österreichische Komponist Max Nagl Erwähnung finden, der 2002 die Musik zu „Die Blendung“ schrieb. 2004 folgte die musikalische Gestaltung zu „Die Wolfshaut“ und 2007 zu „Die Stadt der Sehenden“. Des Weiteren komponierte Nagl die Musik zu der Adaption für das Hörspiel „Die Geschichte von der 1002. Nacht“ im Jahr 2009. Damit war er musikalisch an drei von vier Werken Peschinas beteiligt, die bislang mit dem ORF-Hörspielpreis ausgezeichnet wurden.<sup>150</sup>

Für die musikalische Gestaltung von „Die Strudlhofstiege“ war der ebenfalls sehr erfolgreiche österreichische Komponist Kurt Schwertsik verantwortlich, der bei einigen Hörspielen mitgewirkt hat.

---

<sup>147</sup> Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010. Take 3 (00:09:48 - 00:11:01)

<sup>148</sup> [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20100219\\_OTS0075](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20100219_OTS0075); 06.03.2010, 18:45. Meldung: ORF / Isabella Henke

<sup>149</sup> [http://www.deutschlandradiokultur.de/ein-absoluter-radiomensch.1013.de.html?dram:article\\_id=171446](http://www.deutschlandradiokultur.de/ein-absoluter-radiomensch.1013.de.html?dram:article_id=171446); 15.02.2011; 15:23

<sup>150</sup> Nachweis über die Angaben: Vgl. Werke-Verzeichnis im Anhang dieser Arbeit bzw. Datenbank: <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche>

### 3. Konzepte und Terminologien - Methodischer Ansatz

Im vorliegenden Fall ist die Adaption für das Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ in der Fassung von Helmut Peschina als narrative Erscheinungsform in ihrer spezifischen medialen Ausprägung als akustisches Werk zentraler Untersuchungsgegenstand der Analyse. Um sich dem Hörspiel zu Heimito von Doderers gleichnamigen Roman wissenschaftlich anzunähern, dient in dieser Arbeit die bereits in der Einleitung angesprochene medientheoretische Abhandlung *Transmediale Erzähltheorie* als Analysemethode. Sie wurde von Nicole Mahne entwickelt. Der Ansatz dieser Theorie dient als Werkzeug zur Ermittlung der narrativen Möglichkeiten, die verschiedene Erzählmedien miteinander verbinden. „*Das Narrative als formales Verstehens- und Kommunikationsprinzip wird hier - im transmedialen Diskurs - allen medialen Erscheinungsformen übergeordnet.*“<sup>151</sup> Für Mahne war in diesem Zusammenhang die Begriffsauffassung der *Transmedialität* von Irina O. Rajewsky maßgeblich, die den Begriff als medienunspezifisch definiert.<sup>152</sup> So meinte Mahne:

*„Ein transmedialer Ansatz des Narrativen verlangt nach einer medienunabhängigen Begriffsbestimmung, das heißt, die Darstellungsmöglichkeiten eines Einzelmediums dürfen nicht definitionsrelevant gesetzt werden.“*<sup>153</sup>

Unter Berücksichtigung verschiedener wissenschaftlicher Ansätze steht also Rajewskys Definition zu diesem Begriff gleichermaßen im Mittelpunkt dieser Arbeit. Im Weiteren hat das zur Folge, dass die narrativen Aspekte im Zentrum stehen. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie - eben unabhängig von den medialen Übertragungsmöglichkeiten - sowohl im Hörspiel, als auch im Roman, zu finden sind. Das Augenmerk liegt auf den erzählerischen Gemeinsamkeiten und den verbindenden erzählerischen Elementen. Der Verbindung zwischen Hörspiel und Roman liegt eine erzählerische Basis zugrunde, die durch den Roman vorgegeben ist. Dieser grundlegende Aspekt wird bei der Analyse berücksichtigt. Weiterführende Werke aus der Medien- und Literaturwissenschaft unterstützen darüber hinaus die Analyse der narrativen Aspekte von Roman und Hörspiel und dienen als inhaltliche, sowie auch strukturelle Stütze.

Bevor in Kapitel 4 eine Analyse erfolgen kann, ist es notwendig neben der ausführlichen Beleuchtung des Begriffs *Transmedialität* weitere einzelne Begriffe zu klären und

---

<sup>151</sup> Mahne, N.: *Transmediale Erzähltheorie*. S. 9.

<sup>152</sup> Vgl. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen (u.a.): Francke, 2002. Tab. S. 13., Glossar: S. 206.

<sup>153</sup> Zit. Mahne, N.: *Transmediale Erzähltheorie*. S. 17.

festzumachen. Denn zum einen gibt es Begriffe mit variablen Interpretationsmöglichkeiten - wie in Kapitel 3.3. auch anhand des Transmedialitätsbegriffs sichtbar wird -, zum anderen gibt es aktuell verwendete Begriffe, die über Jahrzehnte hinweg in Gebrauch waren, aber wissenschaftlich unpräzise sind. Dieser Arbeitsschritt ist notwendig, um wissenschaftlich genau zu arbeiten und darzulegen, wie bestimmte Begriffe in der vorliegenden Arbeit aufzufassen sind. Diese werden im weiteren Verlauf kursiv ausgewiesen.

Da in den nachfolgenden Kapiteln die *Transmedialität* eine zentrale Rolle spielen wird, ist es notwendig, sich nun in einem ersten Schritt dem Medienbegriff zuzuwenden. Dies bezieht die Begriffsvarianten von „-medialität“ und „Medium“ mit ein.

### **3.1. Medienbegriff nach Nicole Mahne**

Die Definitionen des Medienbegriffs sind sehr vielfältig. Da die Handhabung des Begriffs ohne eine engere Eingrenzung nicht möglich ist, wird hier, folgend Mahnes Auffassung, der Medienbegriff in Bezug auf das vorliegende erzähltheoretische Untersuchungsfeld eingeschränkt:

*„Medien übertragen Zeichensysteme innerhalb eines intentionalen Kommunikationsprozesses, das heißt sie fungieren als Träger von Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen zwischen Individuen. Sie dienen als Transportmittel für Botschaften, die mittels symbolischer oder ikonischer Zeichen zwischen Kommunikationspartnern ausgetauscht werden.“<sup>154</sup>*

Die Zeichen, im Fall dieser Arbeit Schriftzeichen und Audiosignale, werden von „*medialen Möglichkeiten und Begrenzungen*“ geprägt. Darüber hinaus kann der Begriff „*Medium, im erzähltheoretischen Kontext*“ als Ausdruck dafür aufgefasst werden, in welcher Form das „*Trägermedium die Zeichenvorräte einer Erzählgattung*“ gestalten kann.<sup>155</sup> Die Materialität der zu untersuchenden Medienerscheinungen (Buch, Tonträger) erhält in Kapitel 4.1. genauere Aufmerksamkeit. Vorhandene Kommunikationspartner zu den vorliegenden Medien und deren Zeichen sind Autor und Leser bzw. Hörspielautor und Zuhörer, wobei vorrangig letztere Partnerschaft im Rahmen dieser Untersuchung thematisch relevant ist.

---

<sup>154</sup> Zit. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 21.

<sup>155</sup> Vgl. Ebd. S. 22.

## Arten von Medien

Zur Frage des Sender- und Empfängerprinzips in Hinblick auf vorhandene „Kommunikationspartner“ soll hier noch kurz die Einteilung der Arten von Medien nach Harry Pross erwähnt werden. Demnach handelt es sich bei Roman und Hörspiel um sekundäre und tertiäre Medien. Der Roman ist als sekundäres Medium durch Schrift bzw. Druck an der Senderseite an ein technisches Medium gebunden. Das Hörspiel ist als tertiäres Medium durch die Übertragungswege Radio, Internet, oder auch Speichermedium und Abspielgerät, an Sender- und Empfängerseite an ein Übertragungsgerät gebunden.<sup>156</sup>

### 3.1.1. Narratives Medium

Roman und Hörspiel erfüllen unter narratologischen Aspekten zur Frage des „*narrativen Mediums*“ dieselbe Bedingung. Folgend der These Mahnes liegt ein *narratives Medium* dann vor, wenn Ereignisfolgen (also Abfolgen von Handlungen oder Geschehnissen) medienspezifisch umgesetzt worden sind. Sie machen laut Mahne als essenzielle inhaltliche Faktoren eine Erzählung aus.<sup>157</sup> In Hinblick auf das Hörspiel bedeutet eine medienspezifische Umsetzung der Ereignisfolgen zum einen die Anwendung der gegebenen technischen Möglichkeiten, wie beispielsweise Montage, Blende, zum anderen die Anwendung der klassischen Hörspielemente Wort, Klang, Geräusch, Musik. Diese Aspekte beziehen sich auf sogenannte *narrative Hörspiele* (im Falle von *adaptionsbasiert (s.u.)* auch als *literarische Hörspiele* bezeichnet), denn es gibt ebenso Hörspiele aus den experimentelleren Randbereichen, die ohne erzählerische Elemente funktionieren und ausschließlich als Klangkunstwerk bestehen. Auch Hörbücher folgen anderen Voraussetzungen, als das „klassische“ narrative Hörspiel.<sup>158</sup>

## 3.2. Zum Hörspiel

„*’hörspiel’ ist ein doppelter Imperativ*“.<sup>159</sup>

Diese kürzeste Definition zum Begriff stammt aus dem Untertitel des Textes „Anmerkungen zum Hörspiel“ von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker aus dem Jahre 1970. Des Weiteren stellen sie fest, dass das Hörspiel einen *akustischen Ablauf* darstellt,

---

<sup>156</sup> Vgl. Pross, Harry: Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen. Darmstadt, Wien (u.a.): Habel, 1972. S. 128.

<sup>157</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 22 ff.

<sup>158</sup> Vgl. Ebd. S. 104.

<sup>159</sup> Jandl, Ernst; Mayröcker, Friederike: „Anmerkungen zum Hörspiel. ‚hörspiel‘ ist ein doppelter Imperativ.“ (S. 88 - 92) In: Schöning, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 88.

„der sich von Musik dadurch unterscheidet, daß sein Material hauptsächlich aus gesprochener Sprache besteht; ohne eine Übereinkunft dieser Art könnte das Wort ‚Hörspiel‘ auch dasselbe bedeuten wie das Wort ‚Musik‘.“<sup>160</sup>

Etwas detaillierter geht Horst Groene vor, der das Hörspiel per eigener Definition als solches bezeichnet, wenn

„(...) mit den Grundelementen Wort, Musik, Geräusch und Pause ein fiktives Geschehen im Spiel mehrerer Personen unter Verwendung von Dialogen und Monologen entfaltet wird und die Darbietung in rein akustischer Form über Tonträger erfolgt.“<sup>161</sup>

Auch diese Definition bezieht sich offensichtlich auf die Gattung des *narrativen Hörspiels* und hat ihre Gültigkeit im Allgemeinen nicht verloren. - Des Weiteren galt das Hörspiel über Jahrzehnte hinweg als ein an den Rundfunk gebundenes Medium.<sup>162</sup> Dieses Kriterium muss neuen medialen Dimensionen weichen. Viele Herleitungen und Festschreibungen müssen im Zeitalter der digitalen Revolution und des Internets hinterfragt werden. Denn durch die leichte Verfügbarkeit der technischen Mittel kann man heute recht einfach selbständig Hörspiele produzieren. Auch die Verbreitung ist längst nicht mehr an das Medium Rundfunk gebunden.<sup>163</sup> „Hörspiele können außerhalb des öffentlich-rechtlichen Radios am Computer produziert werden.“<sup>164</sup>

### **3.2.1. Kritik an den Begriffen Originalhörspiel, Hörspielbearbeitung / -bearbeiter**

Nicht nur eine der gängigen Definitionen des Hörspiels bedarf einer Auffrischung. Aufgrund von mangelnder Aktualität, wissenschaftlicher Unschärfe und „medienpolitischer“ Argumente erfahren die Begriffe *Originalhörspiel* und *Hörspielbearbeitung* bzw. *Hörspielbearbeiter*, in der vorliegenden Arbeit eine Aktualisierung. Im Zuge dessen werden an dieser Stelle von der Verfasserin dieser Arbeit neue Begrifflichkeiten eingeführt.

---

<sup>160</sup> Vgl. Jandl, E.; Mayröcker, F.: „Anmerkungen zum Hörspiel. ‚hörspiel‘ ist ein doppelter Imperativ.“ S. 88.

<sup>161</sup> Groene, Horst (Hrsg.): Das Hörspiel im Englischunterricht. Theorie und Praxis. Paderborn; Wien (u.a.): Schöningh, 1980. S. 14.

<sup>162</sup> Vgl. Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1963. S. 43.; Vgl. Frank, Armin Paul: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1963. S.22.

<sup>163</sup> Vgl. Hörspiel-Studio, Magazin (3/2009) „Der Hörspielautor Helmut Peschina“, Ausstrahlung im ORF / Ö1, 07.04.2009. (00:54:23 - 00:55:07). Im Besitz der Verfasserin.

<sup>164</sup> Peschina, Helmut: „‚hörspiel‘ ist ein doppelter imperativ.“. (S. 7 - 11) In: Ders. (Hrsg.): Hör! Spiel. S. 8.

## Originalhörspiel

Der Begriff des *Originalhörspiels* dient der Beschreibung eines Hörspiels, das „ursprünglich und original“ für das Medium Hörspiel verfasst worden ist, ohne Vorlage aus dem Bereich der Literatur. Es handelt sich um keinen Text, der für das Hörspiel adaptiert wurde.

„Als Hörspiel im engeren Sinne, als ‚original radio play‘ oder ‚radio play proper‘, wird das künstlerische Originalhörspiel bezeichnet, während dem Hörspiel im weiteren Sinne alle übrigen Formen zugerechnet werden.“<sup>165</sup>

Aufgrund der bereits in der Einleitung dieser Arbeit angesprochenen, und also vorausgesetzten, Gleichwertigkeit der medialen Ausgangsbasis für Hörspiele wird der Begriff in dieser Arbeit kritisiert. Er findet hier bewusst und mit voller Absicht keine Verwendung und wird schlicht als „Hörspiel“, oder, wenn es der Kontext verlangt, als *adaptionstheoretisches Hörspiel* bezeichnet. Der Begriff *Originalhörspiel*, der auf Jahrzehnte alte Definitionen zurückzuführen ist,<sup>166</sup> wird durch die Theorien zur Transmedialität obsolet, wie in Kapitel 3.3. ersichtlich wird. Er widerspricht der Tatsache, dass jedes Hörspiel eine originale Hervorbringung ist, indem er das *Originalhörspiel* dem Begriff der *Hörspielbearbeitung* gegenüber stellt. - Auch dieser Begriff ist zu kritisieren, wenngleich mit anders gearteten Hintergrund (s.u.).

## Hörspielbearbeitung / Hörspielbearbeiter

Der Begriff *Hörspielbearbeitung*, der quer durch alle Medientexte (selbst in Vor- und Abspann zum Hörspiel „Die Strudlhofstiege“) noch stets in Gebrauch ist, ist wissenschaftlich unpräzise. Denn genau genommen beschreibt die Kombination der Hauptwörter des Begriffs *Hörspielbearbeitung* die Bearbeitung eines Hörspiels. Verwendung findet er aber zur Beschreibung eines Hörspiels, das auf der Adaption eines literarischen Textes basiert. Auch dieser Begriff findet in der vorliegenden Arbeit bewusst keine Verwendung. Um die Kategorisierungsfälle von „Original vs. Bearbeitung“ zu umgehen, wird der Begriff der *Hörspielbearbeitung* schlicht als *Hörspiel* ausgewiesen, wenn der Kontext klar ist. Im Bedarfsfall wird er durch *adaptionsbasiertes Hörspiel* ersetzt. Im Fall von „Die Strudlhofstiege“ handelt es sich um ein *adaptionsbasiertes* (also *literarisches*), damit auch *narratives Hörspiel*. Der Einführung des Begriffs „adaptionsbasiertes Hörspiel“ soll hier der

---

<sup>165</sup> Vgl. Groene, H. (Hrsg.): Das Hörspiel im Englischunterricht. S. 14. ; Vgl. Ebd. S. 101: Hier ist vom „literarischen Originalhörspiel“ die Rede.

<sup>166</sup> Anm.: Ebd. S. 14: Groene setzt einen Verweis auf A.P. Franks Standardwerk zum Hörspiel, das 1963 erschienen ist. Auch die meisten anderen Werke aus dieser Zeit bedienen sich dieser Begrifflichkeit.

Vorzug gegeben werden, da „adaptionbasiert“ als transmedialer Begriff wirkt. Grundlage einer Adaption für ein Hörspiel kann beispielsweise genauso ein Theaterstück oder ein filmisches Werk sein.

Die gleiche Kritik gilt für den Begriff des *Hörspielbearbeiters*. Man könnte davon ausgehen, dass es sich um eine Person handelt, die Hörspiele bearbeitet. Allerdings wurde im Zuge der bisherigen Anwendung des Begriffs eine Person beschrieben, die bestehende Texte für ein Hörspiel adaptiert. Für den Begriff des *Hörspielbearbeiters* wird von der Verfasserin dieser Arbeit *Re-Autor* als gänzlich neuer Begriff eingeführt: Das Präfix „Re-“ bedeutet „wieder“. Der Begriff des *Re-Autors* bedeutet also in wörtlicher Übersetzung „Wieder-Autor“. In diesem Zusammenhang geht es konkret um die Wieder-Aufnahme von bestehenden Stoffen. Wird eine bereits vorhandene erzählerische Basis, z.B. ein Romantext, für ein neues Medium adaptiert, so wird sie damit auch wieder belebt. Dabei entsteht eine neue künstlerische Hervorbringung, die eine Geschichte mit ihren jeweils medialen Mitteln wieder erzählt. Dieses „wieder“ erhält aber in Helmut Peschinas Kontext noch eine weitere Bedeutungsebene: „Re-“ steht hier für „Regeneration“. Denn bei ihm handelt es sich um einen Autor, der die Wiederaufnahme von Stoffen auch zur Wiederbelebung in Vergessenheit geratener Texte nutzt.<sup>167</sup> Auch aus literaturhistorischer Sicht ist die Adaption älterer Werke für Hörspiele von großem Wert. Es nutzt den Texten und dem (literatur-)historischen Gedächtnis der Menschen. Überdies soll dabei in Betracht gezogen werden, dass ein „hohes Alter“ von Texten hinsichtlich einer Adaption natürlich auch vorteilhaft ist, da hier ab einer Frist von 70 Jahren die Urheberrechtsfragen entfallen.<sup>168</sup>

### 3.2.2. Elemente des Hörspiels: Mikro- und Makrostruktur als Vermittlungsebenen

Das Hörspiel besitzt gattungsspezifische Besonderheiten, welche von der Beschränkung auf das akustische Medium herrühren. Horst Groene unterteilt diese in eine *mikro- und eine makrostrukturelle Ebene*.<sup>169</sup> Die formalen Merkmale der Mikrostruktur zeigen sich in der Reduktion auf akustische Bedeutungsträger. Armin Paul Frank nennt sie die „*Bausteine des Hörspiels*“: Wort, Stimme, Musik, Geräusche, Stille und Pause, stereo- und radiophonischer Effekt. Für ihn sind sie die „*materialgegebenen konstituierenden Bestandteile*“, die „*technisch mitbedingten Merkmalseinheiten*“.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Vgl. Interview mit Helmut Peschina am 30. März 2010.

<sup>168</sup> Vgl. Klein, P.: „Die ungenutzte Chance.“ (S. 41 - 55) In: Peschina, H. (Hrsg.): Hör! Spiel. S. 54.

<sup>169</sup> Vgl. Groene, H.(Hrsg.): Das Hörspiel im Englischunterricht. S. 23 f.

<sup>170</sup> Vgl. Frank, A.P.: Das Hörspiel. 1963. S. 91.

## **Mikrostruktur**

**Wort und Stimme:** Das gesprochene Wort ist wesentlich für die Vermittlung von Bedeutung zuständig. Es erweckt eine Vorstellung von Figuren, Handlung, Schauplatz und Atmosphäre in der Phantasie der Hörer.

Die Stimme hilft bei der Unterscheidung und Typisierung der Sprecher. Aus ihr können Rückschlüsse auf Soziolekt, Dialekt, Alter, Geschlecht und Charakter gezogen werden. Des Weiteren vermittelt sie die Stimmung und die Atmosphäre, die die Figuren erleben. Durch Tonfall, Verstummen, Seufzen, Schreien - und viele weitere Stilmittel - können gewisse Tendenzen erkennbar gemacht werden.

**Musik und Geräusche (Geräuschkulisse):** Aufgabe der Musik ist es, die Handlung zu gliedern und Szenengrenzen zu signalisieren. Sie dient der Hervorhebung von Details, der Schaffung einer bestimmten Atmosphäre und kann als Leitmotiv zum Einsatz kommen. Oft wird die Figurencharakterisierung durch ein solches gekennzeichnet.

Geräusche wirken im Hörspiel ähnlich wie Musik und werden als Gliederungssignal oder Leitmotiv verwendet. Überdies helfen sie dem Hörer bei der akustisch-räumlichen Orientierung und stimmen diesen auf Handlungsräume ein. Oft ist in diesem Zusammenhang auch von einer Geräuschkulisse die Rede.

**Stille und Pause:** Mannigfaltige Interpretationsmöglichkeiten bietet das Gestaltungsmittel Stille bzw. Pause. Damit kann eine stattfindende Handlung signalisiert, Spannung erzeugt und emotionale Zustände, wie Erschrecken, Erstaunen oder Freude, verdeutlicht werden. Des Weiteren fällt der Ausdruck von Sprach- und Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Gesprächspartnern in diesen Bereich.

**Stereophonischer Effekt (Raumklang):** Der Raumklang lässt auf die Größe einer räumlichen Umgebung schließen. Kommt es dabei zu Veränderungen der Schallqualität, hilft das dem Hörer bei der Orientierung im Raum.

**Radiophonischer Effekt:** Er beschreibt einen Klangeffekt, der mit technischen Hilfsmitteln erzeugt wurde. Ein sehr bekannter Effekt ist beispielsweise die „Telefonstimme“ als Verfremdung der Stimme, die klingt, als käme sie über einen Telefonhörer.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Vgl. Frank, A.P.: Das Hörspiel. 1963, S. 91 - 115; Ders.: Das Hörspiel. 1981, S. 78 - 100; Groene, H.: Das Hörspiel im Englischunterricht. S. 23 f.; Vgl. Surkamp, Carola: „Methode im Fokus. Hörspiele analysieren.“ (S. 8 - 9) In: Der fremdsprachliche Unterricht. Englisch. Radio Plays. Jg.42. Nr.92. Seelze: Friedrich, 2008.

## **Makrostruktur**

Die Makrostruktur beinhaltet laut Groene narrative Aspekte, wie **Handlungsstruktur und Szenenfolge** (bei Mahnes Erörterung nach der Frage der Raum- und Zeitdimensionen enthalten), und Gestaltung der **Dialoge und Darstellungsperspektive** (entspricht Mahnes Forderung der Untersuchung der Aspekte von Erzählinstanzen und Fokalisierung) - wobei die zwei zuletzt genannten besonders eng miteinander verknüpft sind.<sup>172</sup> Im Bereich der Makrostruktur sind also auch einige Analysepunkte Mahnes angesiedelt. Diese stellen wichtige narrative Faktoren hinsichtlich ihrer medienunabhängigen Bedeutung dar und sind daher für die transmediale Untersuchung von hohem Stellenwert. Darüber hinaus benennt Frank für sich die Elemente **Szene, Blende und Schnitt und Montage** als „*Die Teilgestalten*“, welche integrativer Bestandteil der Makrostruktur sind.<sup>173</sup>

Mikro- und makrostrukturelle Ebene werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit insbesondere im Zuge der Aufführungsanalyse des Hörspiels zum Einsatz kommen. Zur Frage der Transformations-, wie auch der Aufführungsanalyse im Zuge der transmedialen Untersuchung stellt sich die Frage nach dem Ursprung des Transmedialen.

### **3.3. Das Transmediale - Transmedialität**

Wie bereits in der Einleitung zu Kapitel 3 erwähnt, stützt sich Mahnes Theorie auf Irina O. Rajewskys Definition der *Transmedialität*, mit der auch zahlreiche andere Autoren arbeiten, um aktuelle Medienphänomene zu untersuchen. Laut Rajewsky fallen unter den Begriff der *Transmedialität*

„(...) *medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.*“<sup>174</sup>

Diese Definition eröffnet neuen Raum zur Deutung. Mahne wendet sie für ihre Theorie an und koppelt in Folge das Narrative von seiner medialen Dimension ab. Sie geht also hinsichtlich der Erzählung nicht mehr davon aus, dass eine bestimmte mediale Struktur als

---

<sup>172</sup> Vgl. Groene, H.(Hrsg.): Das Hörspiel im Englischunterricht. S. 24.

<sup>173</sup> Vgl. Frank, A.P.: Das Hörspiel. S. 116 ff.

<sup>174</sup> Rajewsky, I.O.: Intermedialität. S. 13.; S. 206. - Anm.: auch Mahne nimmt diese Definition auf (Transmed. Erzähltheorie: S.9.), scheint dieser aber nicht so kritisch gegenüber zu stehen, wie Karin Wenz in ihrem Aufsatz „Transmedialisierung. Vom Computerspiel zu digitaler Kunst.“ (S. 98 - 109) In: Meyer, Urs (Hrsg.): Trans-medialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006., in welchem sie Rajewskys Auffassung des Begriffs als zu vage und unspezifisch kritisiert. Darüber hinaus gibt Wenz zu bedenken, dass Transmedialisierung sich immer auf einen ursprünglichen Text bezieht, der „parallelisiert oder weiterentwickelt wird“, und „daher gerade nicht medienunspezifisch“ ist. S. 98 f.

Ausgangsbasis, als das „Original“, aufzufassen ist. Das Medium, das als „*kontaktgebendes Ursprungsmedium*“ am Anfang gestanden war, verliert seine Bedeutung. Die neue Grundannahme ist, dass ein narratives Werk aus sich selbst heraus rezipiert, verstanden und kontextualisiert werden kann. Es wird mit den Mitteln verwirklicht, die dem Medium je zueigen sind.<sup>175</sup>

Da die Fragestellung sich nicht mehr darauf bezieht, ob ein bestimmtes Medium „vor einem anderen da gewesen ist“, verliert die Chronologie des Auftretens der Medienprodukte an Relevanz. Das narrative Produkt existiert als das, was es ist - egal, ob Roman oder Hörspiel, ob Hörspiel oder Theaterstück. Die Frage nach Rangordnung oder Konkurrenzen ist aufgehoben. Diese Auffassung des Transmedialen kann einem Demokratisierungsprozess verschiedenster medialer Werke Vorschub leisten, der dazu führt, dass die unterschiedlichen Medien als gleichberechtigt nebeneinander stehen dürfen.<sup>176</sup> Es handelt sich also im vorliegenden Fall nunmehr nicht einfach um eine Hörspielrealisierung des Romans, sondern um eine eigenständige künstlerische Hervorbringung.

### **3.3.1. Erweiterung des Transmedialitäts-Begriffs**

In seinem Vorwort zu „Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren.“ sieht Urs Meyer den Begriff als bislang kaum entwickelt an. Auch er hält, ebenso wie Karin Wenz, Rajewskys Definition für zu vage als medieninternes Phänomen erfasst und vermisst dabei die Betonung auf die Grenzüberschreitung der Medien.<sup>177</sup> Rajewsky spricht in seinen Augen zwar von „medienübergreifend“, aber nicht von der tatsächlichen Überschreitung von Grenzen. Mittels der Vorsilbe „Trans-“ wird der Aspekt des Übergangs, der „Grenzüberschreitung“, betont.<sup>178</sup> - Das Adjektiv „transmedial“ steht im Rahmen dieser Arbeit demnach nicht allein für „medienübergreifend“, sondern im erweiterten Sinne insbesondere für „grenzüberschreitend“. Das in dieser Arbeit untersuchte Hörspiel als transmediales Erzählwerk anzusehen, bedeutet also in diesem Zusammenhang, dass es einerseits in einem permanent fluktuierenden Beziehungsverhältnis zum Roman steht und andererseits etwas völlig Neues darstellt.

---

<sup>175</sup> Vgl. Rajewsky, I.O.: Intermedialität. S. 12 f.

<sup>176</sup> Anm.: Vgl. Urs Meyer nach: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* 2004. S. 42: „*Sogar in der (...) Dramenliteratur wird die Inszenierungspraxis gegenüber dem Text (...) noch bis ins 20. Jahrhundert hinein überwiegend sekundär gewertet.*“

<sup>177</sup> Vgl. Meyer, Urs (Hrsg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006. S. 9.

<sup>178</sup> Vgl. Ebd. S. 8 f.

### 3.3.2. Intermedialität als Vorläufer der Transmedialität

Laut Urs Meyer wird bereits seit einigen Jahren der Aspekt des Übergangs gegen den der Verbindung gestellt. Dadurch soll das Ziehen bzw. Aufweisen von Grenzen innerhalb der Medien vermieden werden. Bei der transmedialen Analyse wird der Fokus auf die Gemeinsamkeiten von Ausgangs- und Endprodukten gerichtet, während bei intermedialen Untersuchungen der Schwerpunkt darauf liegt, beide einander gegenüberzustellen.<sup>179</sup> Das Konzept der Intermedialität hat dem Konzept der *Transmedialität* den Boden bereitet. Da der Begriff der *Transmedialität* in der Fachliteratur häufig im Zusammenhang mit dem Terminus der „Intermedialität“ genannt wird, ist es wichtig, zu erwähnen, dass die theoretische wissenschaftliche Grundlage in Hinblick auf den Begriff der „Intermedialität“ bis dato nicht gefestigt ist.<sup>180</sup> Man hat es mit einem weit gefassten Feld von Interpretationen zu tun. Der per Definition scheinbar so gefestigte Begriff der *Transmedialität* befindet sich durch diese Abhängigkeit also ebenfalls noch im Entwicklungsstatus. Daher kann der Terminus *Transmedialität* sowohl als Sub-Kategorie, als auch als gleichwertige Kategorie der Intermedialität angesehen werden.<sup>181</sup> In Urs Meyers wissenschaftlichem Artikel „Transmedialität (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität). Das Beispiel der Werbung.“ wiederum werden die soeben in Klammern angeführten Formen der *Transmedialität* untergeordnet. Sie wird hier zum Oberbegriff.<sup>182</sup>

### 3.4. Hörspiel und Roman im Spiegel der Transmedialität

Durch Mahnes Verwendung des Begriffs der *Transmedialität* - unter Berücksichtigung der Aspekte von Rajewsky, Meyer und Wenz - sind bereits im Vorfeld der Untersuchung einige wichtige Gedanken mit einzubeziehen: Doderers Roman und Peschinas Hörspiel stehen folgend Mahnes Theorie als gleichberechtigte mediale Erzählwerke nebeneinander. Sie teilen einen erzählerischen Kern. Es ist unwichtig, welches von beiden zuerst, und in welcher Form, erzählt wurde. Durch die Adaption des Romans für das Hörspiel, die gleichermaßen eine Transformation darstellt, wie auch herbeiführt, entsteht ein eigenständiges Werk. Es folgt seinen eigenen, dem Medium gegebenen Regeln.

---

<sup>179</sup> Vgl. Meyer, U. (Hrsg.): *Transmedialität*. S. 8 ff.

<sup>180</sup> Anm.: Rajewsky berichtet hinsichtlich des Begriffs der „Intermedialität“ von dem „anhaltenden Desiderat einer Präzisierung des Konzepts“, S. 57.

<sup>181</sup> Vgl. Rajewsky, Irina O. : *Intermedialität*. Tübingen [u.a.] : Francke , 2002 . S. 6f.

<sup>182</sup> Vgl. Meyer, Urs: „Tansmedialität (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität). Das Beispiel der Werbung.“ (S. 110 - 130) In: Ders. (Hrsg.): *Transmedialität*. S. 120.

*„In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best - so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics, and its world might be explored and experienced through game play. Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa.“*<sup>183</sup>

So, wie in dem eben angeführten Zitat „(...) *you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa. (...)*“, können beide Werke jeweils getrennt voneinander rezipiert und auch genossen werden. In der Wahrnehmung eines neutralen Rezipienten, der ohne Vorwissen zur Entstehungsgeschichte ist, ist nicht eindeutig feststellbar, welches der Werke ursprünglich vorlag. Im Zuge einer persönlichen Bewertung der Arbeiten ist dann die Art der Verarbeitung des Stoffes ausschlaggebend. Dabei gilt es auch zu berücksichtigen, dass sich nicht alle Medienformen zur Umsetzung bestimmter Erzählungen eignen. Hier stellt sich die Frage nach den „*narrativen Leistungsmöglichkeiten*“ der verschiedenen Medien.<sup>184</sup> Zudem entstehen bei der Übertragung von Geschichten von einer Erzählgattung in eine andere Gewinne und Verluste.<sup>185</sup>

### **3.5. Transmediale Erzähltheorie**

Am Anfang von Mahnes Modell der *Transmedialen Erzähltheorie* stand die Suche nach einer medienübergreifenden Begriffsdefinition. Es ging um die Suche nach einem geeigneten Begriff, der die Leistung erbringt, die Theorie fundamental zu untermauern. Primär war es Mahne wichtig, eine medienunabhängige Begriffsbestimmung für einen transmedialen Ansatz des Narrativen zu finden.<sup>186</sup> Dieser sollte den Anspruch erfüllen, alle Erscheinungsformen und Eigenschaften des Erzählerischen in sich zu integrieren. Sie stieß auf den Begriff der *Transmedialität*. Durch den Einsatz von Irina O. Rajewskys bereits im Vorfeld beschriebener Definition von *Transmedialität* fand sie einen Weg, mit einer medienübergreifenden Begriffsdefinition des Narrativen zu arbeiten.

---

<sup>183</sup> Zit. Henry Jenkins: „Transmedia storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling.“ - <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/page3/20.07.2011>, 20:11

<sup>184</sup> Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 17.

<sup>185</sup> Vgl. Ebd. S.15 ff.; Vgl. auch Marie-Laure Ryan: “(...)you cannot tell the same type of story on the stage and in writing, during conversation and in a thousand-page novel, in a two-hour movie (...)“ In: Will new media produce new narratives?“ S. 356.

<sup>186</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 17.

Die Theorie hilft bei der Untersuchung von „*Möglichkeiten und Begrenzungen von Zeit- und Raumgestaltung*“. Darüber hinaus können mit Hilfe von Mahnes transmedialer Theorie „*kommunikative Verschachtelungen und Figurenwahrnehmung*“ ermittelt werden (siehe auch die in Kapitel 4.3. und 4.4. erfasste Analyse). Sie geben Einblick in verschiedene Ebenen und Schichten eines Erzählwerks und ermöglichen damit, Struktur und Komplexität auf gesonderten Erzählniveaus zu erfassen.

### **3.5.1. Analysepunkte nach Mahne - Narratologische Aspekte**

Um oben angeführte und weiterführende Problemstellungen überprüfen zu können, ist es erforderlich, die transmedialen Aspekte mit Hilfe von Analysepunkten aus Nicole Mahnes Theoriemodell der *Transmedialen Erzähltheorie* detailliert zu untersuchen und abzutasten. Mahne macht ihr Analyseinstrumentarium grundlegend am Roman fest, da die dafür angewendeten Terminologien auch für alle anderen narrativen Erscheinungsformen relevant sind. Allgemeine Themenbereiche betreffen *Erzählinstanzen, Kommunikationsstruktur, Zeit- und Raumdimensionen, Distanz, Fokalisierung und Perspektivenstruktur*.

Darüber hinaus werden im Anschluss Mahnes Analysepunkte, wie bereits zuvor erwähnt, um Aspekte von Horst Groenes Theorie zur „Mikro und- Makrostruktur“<sup>187</sup> ergänzt.

In Kapitel 4 werden die Analysepunkte durch kurze Erläuterungen im Zuge der jeweiligen zu untersuchenden Aspekte detaillierter vorgestellt und aufgearbeitet werden.

---

<sup>187</sup> Vgl. Kap. 3.2.2. „Elemente des Hörspiels: Mikro- und Makrostruktur als Vermittlungsebenen“

## **4. Transformationsanalyse von „Die Strudlhofstiege“ im Zuge der Transmedialen Analyse – Vom Roman zum Manuskript**

Bevor das Hörspiel zum Roman entstand, bedurfte es der Umwandlung in ein Manuskript, das als Grundlage für das Hörwerk verwendet werden konnte. Ziel der Transformationsanalyse ist die Untersuchung der Romantransformation, die im Hörspielmanuskript sichtbar wird. Dieser Teil der Arbeit widmet sich in einem ersten Schritt der Analyse des Werks „Die Strudlhofstiege“ in dessen medialen Erscheinungsformen, vorrangig mit Fokus auf den Text. Dabei ist zu berücksichtigen, dass eine Geschichte nicht verlustfrei von einer Erzählgattung in eine andere übertragen werden kann.<sup>188</sup> Hier besteht die Annahme, dass das nicht nur für den medialen Wechsel von Text zu Hörwerk gilt, sondern auch für den Übertrag von Roman zu Manuskript. Hinsichtlich der Textfassung als Manuskript ist es relevant zu erörtern, wo, ob und wie der Autor Peschina bei der Erstellung des Hörspielmanuskripts die Romanvorlage verändert hat; ob Streichungen oder eventuelle Umgruppierungen zu inhaltlichen Konsequenzen geführt haben.<sup>189</sup>

Das erste Kapitel zur Analyse enthält allgemein gehaltene Informationen, die vorab die Rahmenbedingungen der verschiedenen Materialien Roman - Manuskript - Hörspiel abstecken sollen. Darauf folgende Kapitel eröffnen dann jenen Teil, der im Speziellen die Übergänge zwischen Roman und Manuskript analysiert. Dabei dienen Aspekte der *Transmedialen Erzähltheorie* Mahnes als Werkzeug der Analyse. Im Zuge dessen werden einzelne prägnante Aspekte der Erzählung ausgewählt, anhand derer die verschiedenen Analysepunkte abgetastet werden können. Eine „Totale“ für die Analyse des gesamten Werkes ist aufgrund des Umfangs des Romans als Ausgangsmaterial für den Rahmen dieser Arbeit nicht zu erschließen.

### **4.1. Formelles und Allgemeines**

Roman, Manuskript und Hörspiel werden des Weiteren durch externe Rahmenbedingungen und Hintergründe zu ihrer Entstehung geprägt. Dazu zählen auch Aspekte der äußerlichen Erscheinungsform. Die Frage nach der Materialität zählt ebenso zu wichtigen Untersuchungspunkten der Analyse.

---

<sup>188</sup> Vgl. Mahne, N.: *Transmediale Erzähltheorie*. S. 10.

<sup>189</sup> Vgl. Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer, 1993. S. 85.

#### 4.1.1. Zu untersuchendes Material - Mediale Formen

Geschichten werden durch die verschiedensten „*medialen Äußerungsformen*“ vermittelt. Hier sind die „Hauptakteure“ Roman und Hörspiel. Aufgrund der Form ist ein Erzählwerk also an die „*Darstellungsoption der Trägersubstanz*“ gebunden.<sup>190</sup> Im Falle des Romans ist, sofern dieser nicht in digitalisierter Form vorliegt, von bedruckten papiernen Seiten, gebunden, in Form eines Buches, auszugehen. Hier kann es Unterschiede bei der Anzahl, Größe und Dicke der Buchseiten, der Schriftart und deren Anordnung, sowie auch bei der Art der Bindung der Seiten, geben. Diese Aspekte können die Rezeption des Textes und dessen Deutung durch den Leser maßgeblich beeinflussen. - Anhand der Schriftgröße kann man zum Beispiel die potenzielle Zielgruppe für einen Text erkennen. Überdies existiert eine Buchseite als „*Darstellungsraum*“, wobei sie als Ausdrucksplattform aber nur in experimentellen Texten genutzt wird.<sup>191</sup>

Bezüglich des Hörspiels ist der Tonträger zu nennen, wobei dieser, abhängig vom Stand der Technik, verschiedene Formen annehmen kann. Variieren können hier Trägermaterial, Tonqualität, benötigter Speicherplatz und die Art des Speicherplatzes, analog oder digital. Die akustisch umgesetzten Elemente des Hörspiels<sup>192</sup> als Darstellungsformen selbst werden durch das Trägermaterial aber nicht verändert oder beeinflusst, sei das Speichermedium bzw. der Tonträger eine Schallplatte, eine Musik-Kassette, eine CD oder MP3. Sie besitzen hinsichtlich der Rezeption und der Deutung eines Hörspiels durch den Hörer die höchste Relevanz und werden insbesondere bei der Aufführungsanalyse zum Tragen kommen. Nicht nur die Materialität schafft Rahmenbedingungen für ein Werk, auch die Entstehungszeit und die Lebensumstände des Autors selbst tragen zu dessen Entstehung bei und prägen den Stil.

#### 4.1.2. Informationen zum Roman „Die Strudlhofstiege“

Der österreichische Autor Heimito von Doderer<sup>193</sup> selbst und sein Werk „Die Strudlhofstiege“ wurden in der Literatur in großem Umfang bearbeitet, analysiert und interpretiert. Daher soll hier in einem kurzen Überblick Werk und Autor beleuchtet werden.

#### Allgemeines

Die Literatur, die Doderer geschaffen hat, muss „*erschlossen (er-lesen) werden und stellt so in gewisser Weise eine Metapher für das Leben dar*“.<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 9.

<sup>191</sup> Vgl. Ebd. S. 35.

<sup>192</sup> Detaillierte Beschreibung siehe „Elemente des Hörspiels“, Kap. 3.2.2.

<sup>193</sup> Heimito von Doderer: 5. September 1896 - † 23. Dezember 1966

Doderer bringt in seinen Romanen viele Namen und Figuren hervor. Laut Lutz-Werner Wolff bereitete dies dem Autor Vergnügen, während er sich zur selben Zeit hinsichtlich der Figuren auch einer „Lebenstotalität“ verpflichtet fühlte. *„Offenheit gegenüber der Totalität der Welt ist das ästhetische Konstituens seiner Romane.“*<sup>195</sup> Doderer versuchte also Romane zu erschaffen, die als Werk über sich hinausweisen, um als Spiegel einer bestimmten Epoche, einer bestimmten Gesellschaft zu dienen. Immer wieder ist von dem Roman „Die Strudlhofstiege“ als einem Gesellschaftsgemälde die Rede. Es zeigt das Bild der Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit. *„In der Strudlhofstiege tritt Transindividuelles auf und zutage, indem der Roman vielfach kollektive Mentalitäten reflektiert (...), in erster Linie die der Groß-Bourgeoisie, aber auch (...) die anderen Klassen, des Kleinbürgertums (...).“*<sup>196</sup> Vor allem die Figuren, doch ebenso die Ereignisse, werden in der Erzählung zu Phänomenen der Zeit. Sie wirken als Repräsentanten einer vergangenen Welt.

So kommt es auch zur Spaltung der Figuren und der Ereignisse in eine allgemeine und in eine werkspezifische Gültigkeit. *„Die Differenz zwischen der Lebensgeschichte und einer, die man lediglich als generelle, aber auch als fremd und niemals tangierbar zu spüren scheint, ist im Oeuvre Doderers immer präsent.“*<sup>197</sup>

Doderer versucht in seinen Romanen, eine Welt zu erfassen, die in *„einheitsvoller Totalität“* vom *„begrenzten Standort der eigenen Person“* gesehen wird. Doderer arbeitete sehr intensiv an einer Auseinandersetzung mit seiner eigenen Vergangenheit, die unter anderem von einer Mitgliedschaft in der NSDAP überschattet war.<sup>198</sup> Eines der Werke, die als Ergebnis dieser Auseinandersetzung entstanden, war „Die Strudlhofstiege“. Hier ließ der Autor Züge seiner Erfahrungen als Kind, als Soldat, als Gymnasiast und Student, als Historiker, als Journalist und als Schriftsteller einfließen.<sup>199</sup> Doderer verwendet überwiegend eigene Erlebnisse in seiner Prosa. So legt er seinen Erzählungen die eigene Biographie zugrunde, welche als wertvoller Lieferant für Figuren, Schauplätze und Situationen dienlich ist.<sup>200</sup>

---

<sup>194</sup> Schmid, Georg: Doderer lesen. Zu einer historischen Theorie der literarischen Praxis. Salzburg: Neugebauer, 1978. S. 28.

<sup>195</sup> Vgl. Wolff, Lutz-Werner: Wiedereroberte Außenwelt. Studien zur Erzählweise Heimito v. Doderers am Beispiel des "Romans No 7". Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1969. S. 47.

<sup>196</sup> Schmid, G.: Doderer lesen S. 70.

<sup>197</sup> Ebd. S. 72.

<sup>198</sup> Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *„Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre.“* In: Reclam: Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. Band 2; Stuttgart: Reclam, 1993. S. 17.

<sup>199</sup> Vgl. Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 265 f.

<sup>200</sup> Vgl. Ebd. S. 18.

Der 909 Seiten umfassende Roman<sup>201</sup> „Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre“ erschien erstmals 1951 im Deutschen Biederstein Verlag, München.

„Die Strudlhofstiege“ ist „*einer der epochalen Großstadtromane des 20. Jahrhunderts und gilt bis heute als der ‚Wien-Roman‘ schlechthin. Dreh- und Angelpunkt des 1951 erschienenen Werkes ist die im neunten Wiener Gemeindebezirk gelegene Strudlhofstiege.*“<sup>202</sup>

Basis der Erzählung ist ein Gesellschaftsroman, der ein Gemälde der Wiener Gesellschaft zeichnet, die vorrangig im Kleinadel angesiedelt ist. Der Einteilung Dietrich Webers zufolge<sup>203</sup> ist „Die Strudlhofstiege“ der zweiten Phase von Doderers Erzählkunst von 1940 - 1956 zuzuordnen und läuft zusammen mit den „Dämonen“ unter der Bezeichnung „*die Wiener Romane*“.<sup>204</sup>

### **Zeitgeschichtlich-literaturgeschichtlicher Hintergrund des Romans**

Heimito von Doderer steht in einer gemeinsamen schriftstellerischen Tradition zusammen mit Robert Musil und Franz Kafka, Hermann Broch, Joseph Roth und Albert Paris Gütersloh. Trommler weist auf das Spezifikum der österreichischen Dichtung in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hin: „*Die Stunde der historischen Umwälzung (Anm.: der Untergang der Monarchie und des ‚Donaureiches‘) wurde zur Stunde dichterischer Klärung.*“<sup>205</sup> Also ist Doderers Werk auch unter diesem besonderen Gesichtspunkt zu sehen und zu lesen. Er gehörte einer Generation an, die die Auflösung des Vielvölkerstaates und die der alten Ordnung erlebte. „*Sie erblickten eine gesellschaftliche Wirklichkeit, die sich selbst in Frage stellte und schließlich den einzelnen in seiner Isolation ratlos zurückließ.*“<sup>206</sup> In Österreich gab es zu dieser Zeit bezüglich der Frage nach „Wirklichkeit“ ein besonders ausgeprägtes Bewusstsein, stärker als im übrigen deutschen Sprachraum. Als Folge davon wird bei den oben genannten Autoren Österreich öfter thematisiert als je zuvor. Doderer „*‚befestigt‘ die Realität dieser Epoche, die dem Menschen zu entgleiten droht, als einen Ausschnitt österreichischer Gegenwart.*“<sup>207</sup>

---

<sup>201</sup> Anm.: variiert von Ausgabe zu Ausgabe zwischen 908 und 909. Die Erzählung beginnt de facto auf Seite 9. Die in der vorliegenden Arbeit verwendete Ausgabe: Doderer, Heimito von: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. (Lizenzaufgabe für Österreich) München: Biederstein, 1951.

<sup>202</sup> <http://oel.orf.at/artikel/211745>; 22.08.2010, 15:50.

<sup>203</sup> Vgl. Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. München (u.a.): Beck, 1987. S. 7; S. 38 f.

<sup>204</sup> Vgl. Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 12; S. 267 f.

<sup>205</sup> Ebd. S. 52.

<sup>206</sup> Ebd. S. 52.

<sup>207</sup> Vgl. Trommler, Frank: Roman und Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh. Stuttgart (u.a.): Kohlhammer, 1966. S. 53.

### **4.1.3. Informationen zum Hörspiel „Die Strudlhofstiege“**

Das akustische Werk „Die Strudlhofstiege“ wurde in Kapitel 2.4.3. dieser Arbeit als preisgekröntes Hörspiel ausführlichst besprochen. Dabei wurde auf die außergewöhnlichen Produktionsbedingungen aufgrund des Umfangs des Werkes und den damit verbundenen Arbeitsaufwand eingegangen. Die Adaption durch den Autor, mit der er ein Jahr lang befasst war, die Hörspiellarbeit durch den Regisseur, der nicht nur Gestaltung, sondern auch, aufgrund der Vielzahl der auftretenden Schauspieler und Schauspielerinnen, Aufgaben der Logistik bewältigen musste. All das erforderte von allen Beteiligten ein hohes Maß an Können. - An dieser Stelle ist es als weitere relevante Information noch von Interesse, auch die technischen Daten des Hörspiels bekanntzugeben:

#### **Hörspiel - Technische Daten**

**Name:** Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre.

**Hörspiel-Autor:** Helmut Peschina

**Regie:** Robert Matejka

**Komposition:** Kurt Schwertsik

**Produktion:** Österreichischer Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk

**Produktionsjahr:** 2007

**Spiellänge (Gesamte Laufzeit):** 262 Minuten<sup>208</sup>

Die Ausstrahlung des Hörspiels im Funk erfolgte in 3 Teilen, erstmals am 24., 25. und 26. Dezember 2007 im österreichischen Radio auf Ö1.<sup>209</sup> - Dazu soll noch angemerkt werden, dass sich das Hörspiel, das von Der Hörverlag herausgegeben wurde, auf 4 CDs verteilt.

Kapitel 4.6.3. dieser Arbeit geht als „Transmediale Untersuchung der medialen Verteilung des Erzählwerks“ auf diese Unterschiede ein.

Mehr Informationen zum Hörspiel können wie erwähnt an anderer Stelle der vorliegenden Arbeit nachgelesen werden. Dasselbe gilt für den Autor Peschina: Mit Kapitel 2. „Zu Helmut Peschina und seinem Hörspielschaffen“ ist ihm ein ganzer Abschnitt der Arbeit gewidmet und beinhaltet allgemeine und viele spezifische Informationen zu seiner Person.

---

<sup>208</sup> Die Angaben stammen vom Umschlag der CD-Ausgabe von Der Hörverlag und beziehen sich also auf die Laufzeit der CD-Fassung. Die Gesamtlauzeit der Funkfassung ist mit rund 269 Minuten aufgrund des jeweiligen Vor- und Abspanns zu den Hörspielteilen 1 - 3 etwas länger.

<sup>209</sup> Vgl. Ö1 Hörspieldatenbank - <http://oe1.orf.at/hoerspiel>

## 4.2. Plot als Aspekt der Transformationsanalyse

*"Ein Werk der Erzählungskunst ist es um so mehr, je weniger man durch eine Inhaltsangabe davon eine Vorstellung geben kann".<sup>210</sup>*

Wendelin Schmidt-Dengler meinte dazu in seiner Analyse des Romans: „(...) jedem, der sich bei der Strudlhofstiege in einer Inhaltsangabe versucht, mag es scheinen, als hätte Doderer alles daran gesetzt, den Beweis dieses Grundsatzes durch die Komposition des Romans zu führen.“<sup>211</sup> Nun besteht die Herausforderung darin, einen Überblick zu einem neuhundertundneun Seiten starken Werk zu gestalten, das einer polyzentrischen Erzählweise, das heißt, einer Erzählung mit mehreren Brennpunkten, folgt.<sup>212</sup> Oder kurz gesagt, mit den Worten Cornelia Niedermayers von Der Standard:

*„Zwei Plätze, drei Personen, zwei Zeitebenen: Schon sind wir kopfüber eingetaucht in den Strudel von Menschen (143 Personen), Schicksalen und Begebenheiten, die Heimito von Doderer auf den kommenden 909 Seiten seines 1951 erschienenen und über 15 Jahre – 1910 bis 1925 – sich erstreckenden Romanwerks durcheinanderquirlt.“<sup>213</sup>*

### 4.2.1. Handlung und Inhalt des Romans

Doderers Gesellschaftsgemälde wird mit dem Blick auf die Figur der Mary K. eröffnet. Dies darf hier sogar im wörtlichsten Sinne verstanden werden, liegt das Hauptaugenmerk bezüglich ihrer Person doch auf dem - „fast schon berühmten“ - rechten Bein, das ihr einst „die Straßenbahn über dem Knie abgefahren“ hat. Dies geschah am 21. September 1925, als „sie selbst noch auf zwei schönen Beinen ging.“<sup>214</sup> So versetzt uns der Erzähler bereits in seinem ersten Satz in die Vergangenheit und verweist auf ein - in Hinsicht auf den Roman - zukünftiges Ereignis. Denn den genauen Hergang des Unglücks erfährt der Rezipient erst gegen Ende des Romans. So schafft Doderer eine Rahmenhandlung, die erst sehr spät in der Erzählung als solche erkennbar wird.

Die zwei Zeitebenen, die dem Roman in den vier Abschnitten in unterschiedlicher Gewichtung zu Grunde liegen, verweisen vorrangig auf die Jahre 1910/11 und 1924/25.

---

<sup>210</sup> Weber, Dietrich (Hrsg.): Heimito von Doderer. Repertorium: Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen. München: Biederstein, 1969. S. 72.

<sup>211</sup> Schmidt-Dengler, W.: „Heimito von Doderer.“ S. 8.

<sup>212</sup> Vgl. Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 48.; Vgl. Ebd. S. 268: Doderers Schreibstil ist der Kategorie der „polygraphischen“ Erzählweise zuzuordnen.

<sup>213</sup> Vgl. Niedermayer, Cornelia. In: „Alsergrund, Dodererstrudel“, 23.12.2007; <http://derstandard.at/3154236>, 27.01.2010, 19:22.

<sup>214</sup> Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 9.

Damit sind die „in der Tiefe der Jahre“ festgelegten Ereignisse und das Leben der Figuren historisch betrachtet in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg angesiedelt, also die Jahre nach dem Zerfall der Monarchie. Die „Tiefe der Jahre“ scheint bei Doderer bewusst auf einen Seins-Zustand in der Zeit hinzuweisen, dem die Zeiten des Krieges nichts anhaben konnten.<sup>215</sup> Während der Erzählung kommt es zu einigen Sprüngen vorwärts und rückwärts in der Zeit. Die Handlungsorte befinden sich zum Großteil in Wien und teils auch in Niederösterreich.

Die persönlichen figurenbezogenen Geschichten der Figuren Melzer und Mary K. scheinen besonders schicksalhaft verbunden. Grund dafür ist nicht nur Melzers verpasste Chance im Jahre „1908 oder 1909“ um Mary K. zu werben<sup>216</sup>, was ihn im Laufe der Erzählung lange Zeit nicht loslässt, sondern auch, dass er ihr etwa sechzehn Jahre später bei einem Unfall das Leben rettet.

In der Vorgeschichte zu dieser Rettungsaktion hatte Melzer Thea Rokitzer kennengelernt, die ihn durch ihre Anmut bezaubert hatte. Von ihrer „*Schafsköpfigkeit*“, die ihn im Kontext mit einem Tabak-Schmuggelaffäre beinahe ins Unglück gerissen hätte, erfährt Melzer nur wenig. Er selbst, noch immer nicht lüert, glaubt schon zu alt für sie zu sein. Sie hat allerdings ebenso Gefallen an ihm gefunden. Zufälligerweise stößt Thea dann bei der Rettung Mary K.s dazu. Diese miteinander durchgestandene Situation öffnet ihnen die Augen und Sie erkennen Ihre Liebe zueinander. Sie werden kurzerhand ein Paar und heiraten bald darauf. Das wäre dann das erfreuliche und erfolgreiche Ende von Melzers „*Menschwerdung*“ und auch dem Roman (Vgl. 4.3.5. „Figuren als Aspekt der Transformationsanalyse“, „Melzer“).

Doch bevor es zu diesem Ende kommen kann, muss auch Melzer erst noch gerettet werden. Denn er ist durch ein kompliziert gewordenes Komplott, in das auch Thea verwickelt wurde, bedroht. Hier kommt die „Doppelgängerinnengeschichte“ ins Spiel: Die umtriebige Zwillingsschwester Editha Pastré-Schlinger und ihre Schwester Mimi, beide aus reichem Hause, sehen einander zum Verwechseln ähnlich. Editha hatte sich stets einen Spaß daraus

---

<sup>215</sup> Vgl. dazu Georg Schmid: „Doderer lesen“ S. 66: „Die *profunde Tiefe*, die Doderer zu gewinnen trachtet, hat im Grunde nichts mit der historischen, der messbaren Zeit zu tun, dem Entwicklungsdenken setzt er ein kollektiv scheinendes Gefühl der Dauer gegenüber – (...) – 1911 und 1925 erscheinen eben nicht getrennt, 1918 ist keine Zäsur, der Untergang des habsburgischen Österreich wird gewissermaßen durch Negation oder Ignorierung übergangen (...); es wird vielleicht nicht einmal eine Kontinuität postuliert, *die Dinge* – des Lebens – *bleiben sich gleich*, die Strukturen gehen unangetastet aus *Der Geschichte* hervor, diese vermag nichts angesichts der klein- oder großbürgerlichen Lebensformen, es ist eine Zeit, die ihres eigenen Verstreichens nicht inne wird, keine historische also (...).“

<sup>216</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S.12 f.: „*Es war in Ischl gewesen, muß der Sommer 1908 oder 1909 gewesen sein, (...). ... Aber: er hätte sie doch haben können, damals, ohne Zweifel.*“

gemacht, mit Mimi Rollen zu tauschen, um sich daraus Vorteile zu verschaffen. In diesem Fall versucht sie, in völliger Verkennung der riskanten Rechtslage einen Zigarettenschmuggel in großem Stil für einen ausländischen Liebhaber anzubahnen. Dazu nutzt sie nicht nur schamlos ihre Schwester, sondern auch Melzer aus. Sie bittet Melzer in mehr als freundschaftlichster Weise um tabakspezifische Informationen, da dieser zu der Zeit bei der Österreichischen Tabakregie beschäftigt und beamtet ist. Riskant ist ihr Vorhaben in jeden Fall, da aktuell allgemeine polizeiliche Ermittlungen in Bezug auf Schmuggelfälle im Gange sind, die mit dem konkreten Fall eigentlich nichts zu tun haben. Doch wie es der Zufall will, kommt es zu einem gefährlichen Verdacht. Plötzlich scheint es eine vage Verbindung von illegalen Geschäften zu dem äußerst ehrenhaften Amtsrat Melzer zu geben. Melzer erfährt von seiner völlig unverschuldeten Involvierung in den geplanten kriminellen Akt und sieht seine Existenz gefährdet. Denn ein Brief, den er bezüglich Edithas Anfrage an dieselbe gesendet hatte, würde im Falle der Entdeckung durch die Behörden den Anschein von verräterischem Inhalt haben. Dies könnte seinen Ruf ruinieren und ihn ins Gefängnis bringen. Doch welch ein Glück, dass Thea genau diesen Brief durch einen Zufall im Vorfeld an sich genommen hatte. Kurze Zeit später lassen die Behörden vermelden, der Fall wäre aufgelöst worden und die Schuldigen seien gefasst. Melzer ist gerettet.

Abgesehen von Lebens- und Liebeswirren Melzers, der Zwillingsgeschichte als „Doppelgängermotiv“, und all dem in Verbindung mit dem Tabak-Krimi, öffnen sich in vielen weiteren kleinen und größeren Episoden, die sich zwischen den Jahren 1910 und 1925 ereignen, Fenster in die von Doderer erschaffene Welt: Da gibt es den großen Skandal auf einer Gardenparty mit Verstrickungen und schwerwiegenden Auswirkungen auf das spätere Leben der betroffenen Personen. - Da gibt es das komplizierte und umfangreiche Liebesleben Etelka Stangelers (Schwester René Stangelers), das sich in einigen „Männer-Episoden“ immer wieder mehr und weniger umfangreich aufblitzend durch die gesamte Erzählung zieht. Sie begeht gegen Ende der Erzählung Selbstmord. - Da gibt es unschuldige Tennis-Matches im Augarten, Bootsfahrten am Donaukanal, die Wiener Straßen und ihren Verkehr, die studentischen Kreise und ihre philosophischen Diskurse über Politik, österreichischen Zeitgeist, Frauen und Gott und die Welt, die akademische klavierspielend-musikalische Welt der Figur Teddy Honnegger, humanistische Tischgespräche in den „besseren Kreisen“, die Ausflüge der Sommerfrischler ins Umland von Wien und die Besuche der Villa Stangler im Semmeringgebiet, in deren Umfeld man auch mal den Diskurs während einer Pyjama Party pflegt. Mit den Ausflügen in Verbindung stehend die Aktivitäten mit und rund um den

Rittmeister Eulenfeld und seinen Kreis, den „Troupeau“. Da gibt es die Exkurse an das untere Ende der Stiege, also gewissermaßen in die „Niederungen des Alsergrund“, wo sich der Gymnasiast (und spätere Student und großbürgerliche Intellektuelle) René Stangler mit dem Arbeitermädchen Paula Schachl zum Indianerkrapfen-Essen im Kaffeehaus trifft. Zuguterletzt, und wichtig zu erwähnen, ist auch Melzers Jagdausflug nach Bosnien, dem sich der Roman etwas ausgiebiger widmet.

Wenn man sich dieses Konglomerat von Lebensgeschichten und Episoden ansieht, so wird es wiederum deutlich, wie sehr der Begriff des „Gemäldes“ als brauchbare Vergleichsfolie für Doderers Werk gilt. Denn auf ihr kann man alles versammeln, was man darstellen möchte: Das sind nicht nur die Figuren, die in einer Gleichzeitigkeit „der Tiefe der Jahre“ - vom Ersten Weltkrieg scheinbar unberührt in ihren Existenzen - nebeneinander sichtbar werden, sondern darüber hinaus werden auch Kleidung, Maschinen, und viele weitere äußerliche Details dargestellt, welche die diegetische Welt prägen.<sup>217</sup> Zuguterletzt erhalten ebenso die Gerüche und Düfte in Doderers strudlhofscher Welt ihren Platz (vor allem Lavendel-Öl findet immer wieder Erwähnung). Sie fließen auf imaginär-synästhetischer Ebene in das Werk ein.<sup>218</sup>

### **4.3. Kommunikative Verschachtelungen und Figurenwahrnehmung**

In Doderers Roman hat man es mit einer Vielzahl von Figuren und also auch Stimmen zu tun. Zu einem überwiegenden Anteil bezieht sich die Transformationsanalyse auf narrative Aspekte, die figurenbezogene Qualitäten besitzen. Basierend auf Literatur- und Erzähltheorie legt Mahne dazu ihre eigenen Begrifflichkeiten fest, die dabei helfen zu erkennen, wie die Figuren als Erzähleinheiten einer Geschichte aufgebaut sind und untersucht werden können. Das bezieht sich nicht nur auf deren Funktion in einer Narration, sondern auch darauf, auf welcher Ebene dies geschieht (siehe Verschachtelung). Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob und wie stark sie selbst sich in der Geschichte als eingebundene Figur erkennen oder erkennen können (siehe Wahrnehmung).

---

<sup>217</sup> Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink, 1998. S. 313.

<sup>218</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 231: „Gerüche sind oft wie platzende Blasen aus der Erinnerung aus der Tiefe der Zeiten, , wenn sie uns unvermutet anfliegen und man kaum recht weiß, ob von innen oder von außen.“

#### 4.3.1. Erzählinstanzen als Aspekt der Transformationsanalyse

In einer Narration werden Ort, Zeit und das Figurenpersonal der Handlung durch die Erzählinstanz festgelegt, welche laut Mahne die wesentlichen inhaltlichen Elemente einer Geschichte sind. Als Instanz kann sowohl ein eigens eingesetzter Erzähler, als auch eine Figur der Geschichte auftreten. Dabei trifft bei einem fiktionalen Text der fiktive Erzähler „*Aussagen über seine textinterne Wirklichkeit*“.<sup>219</sup>

Im vorliegenden Roman handelt es sich um einen fiktiven Erzähler, der außerhalb der fiktiven Handlung steht. Somit als „*heterodiegetischer Erzähler*“<sup>220</sup> zu bezeichnen, besitzt er theoretisch alle Informationen über die fiktive Welt. Da der Erzähler dieses Romans die Fähigkeit hat, zwischen den Perspektiven der verschiedenen Figuren zu springen, außerfigurale Positionen einzunehmen und Zukünftiges vorherzusagen, handelt es sich hier überdies um einen „*auktorialen Erzähler*“<sup>221</sup>.

Des Weiteren hilft die Figur des Erzählers dabei, vier wichtige Bereiche eines Erzählwerkes zu definieren. Er kann eine „*erzähltechnische, vermittlungsbezogene oder selbstreflexive, analytische, synthetische*“ Funktion einnehmen. Je nachdem, welcher Bereich in einer Erzählung überwiegt, so kann man damit laut Mahne Informationen über den „Gestus“ des Werks erhalten.<sup>222</sup>

Die erzähltechnische Funktion in „Die Strudlhofstiege“ bezieht sich hauptsächlich auf Fragen der Erzähltechnik durch den Erzähler und seiner analytischer Aufgabe. So gibt er zum einen Auskunft über die Figuren und ihre Lebensumstände in Zeit und Raum, darüber hinaus zu Setting, Wesenszügen und Handlung. Zum anderen erläutert, kommentiert und analysiert er Ereignisse und Figuren. „*In der Erzählerfigur kristallisiert sich der Erinnerungscharakter des Erzählten, der für Doderers Wirklichkeitserfahrung grundlegend ist.*“<sup>223</sup> Er ist eine Art „Reiseleiter“, der den Rezipienten durch die diegetische Geschichte, „durch die Tiefe der Jahre“, führt und auch da und dort persönliche Anmerkungen macht. Dadurch stellt er einen persönlichen Kontakt zum Rezipienten her und regt zum Nachdenken an.

#### 4.3.2. Kommunikationsstruktur als Aspekt der Transformationsanalyse

Verteilung und Anordnung der verschiedenen Ebenen innerhalb einer Erzählung lassen Rückschlüsse auf wesentliche formale Merkmale hinsichtlich erzählstrategischer

---

<sup>219</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 25.

<sup>220</sup> Vgl. Genette, G.: Die Erzählung. S. 175.

<sup>221</sup> Vgl. Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. S. 76 ff.

<sup>222</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 27.

<sup>223</sup> Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 121.

Gestaltungsformen zu.<sup>224</sup> Im Grunde handelt es sich hier um die Frage von erzählerischen Hierarchien.

Dass es sich bei dem Werk „Die Strudlhofstiege“ um eine vielschichtige Erzählung handelt, steht bei dessen Lektüre und Rezeption auf den ersten Blick außer Frage. „Die Strudlhofstiege“ weist eine „*mehrsträngige symphonische, polyzentrische Erzählweise aus, bei der immer neue Handlungskreise erschlossen werden.*“<sup>225</sup> Die inhaltliche und strukturelle Konzeption von Doderers Werk scheint unübersichtlich und schwer zu erfassen.

Doch die verschiedenen Ebenen des Romans können mittels der Kommunikationsstruktur genauer ermittelt werden. Mahne folgt hier Genettes Aufteilung in die Arten von „*werkexterner, extradiegetischer, intradiegetischer und hypodiegetischer*“ Ebene. Diese Arten sind in der Theorie in absteigender Folge ineinander verschachtelt. „*Analog zu der Einbettungstiefe können sich Erzählwerke auch horizontal ausdehnen.*“ Die narrativen Ebenen können *hierarchisch, parallel* oder auch *alternierend unterbrochen* angeordnet sein. Die „äußerste Schicht“ bildet die werkexterne Ebene, die vom Autor überblickt wird. Danach folgt als extradiegetische Ebene jene, die vom Erzähler besetzt ist. Auf der intradiegetischen Ebene befinden sich Informationen zu Raum, Zeit und Personen. Die hypodiegetische Ebene bildet den innersten Kern, der alle weiteren eingebetteten Ebenen der Erzählung enthält.<sup>226</sup>

Im Fall von „Die Strudlhofstiege“ gibt es, abgesehen von Doderer als Autor des Werks auf der werkexternen Ebene, als Vermittlungsinstanz zu der tieferliegenden intradiegetischen Ebene einen heterodiegetischen auktorialen Erzähler auf der extradiegetischen Ebene. Was anhand des vorliegenden Erzählwerks beobachtet werden kann, ist, dass der Erzähler als hierarchische Instanz durch die Erzählung führt. Hypodiegetische Ebenen, in denen die Figuren als ihre eigenen Erzählinstanzen agieren und damit von der Linie des Erzählers wegführen oder ablenken, kommen nicht vor. Auch, beispielsweise, Unterbrechungen durch Figuren, die in den Erzählbereich des Erzählers hineinreichen, oder dort womöglich sogar intervenieren, gibt es nicht. Allerdings scheint es an vereinzelt Stellen einen Bruch von der extradiegetischen Ebene „hinauf“ zur werkexternen Ebene zu geben: Der Erzähler besitzt als Figur keine eigene Persönlichkeit, mutet aber manchmal danach an, als Stimme des Autors in Erscheinung zu treten.

Obwohl es anfänglich so scheint, ist doch eine Tiefe der Komplexität in der Kommunikationsstruktur „der Tiefe der Jahre“ in diesem Werk nicht gegeben. Die

---

<sup>224</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 29 f.

<sup>225</sup> Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 48.

<sup>226</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 29.

Komplexität findet zum einen Ausdruck in der Vielzahl und Vielfältigkeit der auftauchenden und wieder abtauchenden Figuren des Romans, deren Erzählstränge unterschiedlich weit verfolgt werden. Zum anderen liegt die Herausforderung während der Rezeption des Werkes in den Zeitsprüngen, die den Roman prägen. Sie sind dem Bereich der Erzählstruktur hinsichtlich der Zeitdimensionen zuzuordnen.

#### 4.3.3. Fokalisierung als Aspekt der Transformationsanalyse

Ausgehend von Erzähler oder Figur als „*Fokalisierungsinstanz*“ beschäftigt sich die Fokalisierung mit den Fragen der Wahrnehmung. Mahne bezeichnet sie als ein wesentliches Analysekriterium narrativer Medien. Die „*quantitative Verteilung der Fokalisierungsinstanzen*“ zeigt die Komplexität eines Erzählwerkes in Bezug auf die Wahrnehmungsebenen innerhalb der Erzählung. Bei der Untersuchung der Fokalisierungsstruktur ist das Interesse also nicht darauf gerichtet, ob perspektivisch erzählt wird, sondern „*welche Instanzen welche Fokalisierungsobjekte physisch, psychisch und kognitiv erfahren*“.<sup>227</sup> Sie erwähnt in Hinblick auf den theoretischen Ansatz den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genettes, auf welchen das Konzept der Fokalisierung zurückgeht. Die Erzählforscherin Mieke Bal hat Genettes Konzept überarbeitet. Deren daraus resultierende Erkenntnisse werden ergänzend in Mahnes Theoriegefüge mit einbezogen und führen zur folgenden Definition: „*Der Fokalisierungsbegriff definiert das Wahrnehmungszentrum, seinen externen oder internen Standort, und das Objekt seiner sinnlichen oder mentalen Betrachtung.*“<sup>228</sup>

Hinsichtlich des Wahrnehmungszentrums gibt es zwei mögliche Ebenen: die der erzählergebundenen, oder die der figurengebundenen Fokalisierung. Das heißt, man erfährt eine Geschichte durch die Augen eines Erzählers, oder durch die einer an der fiktiven Welt teilnehmenden Figur. Die Frage ist also, „*welche Instanzen für den Wahrnehmungsinhalt verantwortlich sind*“ und darüber hinaus, durch wessen Sinnesorgane oder Gedanken der Rezipient die fiktive Welt wahrnimmt.<sup>229</sup> Mieke Bal dazu:

„[...] *In a story, elements of the fabula are presented in a certain way. [...] whenever events are presented, they are always presented from within a certain vision. [...]*

---

<sup>227</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 37 ff.

<sup>228</sup> Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 40.

<sup>229</sup> Vgl. Ebd. S. 37 ff.

*Focalization is the relationship between the "vision", the agent that sees, and that which is seen.*"<sup>230</sup>

In „Die Strudlhofstiege“ erfolgt die Ansicht zu in etwa fünfzig Prozent von außerhalb der erzählten Welt, wobei der Erzähler als Fokalisierungssubjekt agiert. Hier spricht man von einer *externen Fokalisierung*. Die *interne Fokalisierung*, als Wahrnehmungen von Figuren innerhalb der erzählten Welt, wird in den Dialogpassagen wiedergegeben. Sie macht die andere Hälfte der Fokalisierungsmomente aus. Der Erzähler teilt sich in seiner *monofokalen* Fokalisierungsposition mit allen anderen Figuren das Werk, die ihrerseits gemeinsam von *multifokaler* Fokalisierung geprägt sind.<sup>231</sup> Aufgrund der Vielzahl der auftauchenden Figuren, die an die 140 Personen ausmachen, ist damit die Komplexität von Doderers Werk im Hinblick auf die Fokalisierungsstruktur evident.

Für Doderer beginnt die Gestaltung eines literarischen Stoffes bei der Darstellung des Menschen. Auf der Figur gedeiht der Roman. Allein durch sie kann der Autor in die Welt, die er darstellen will, eindringen. „*Nur die Figuren haben Augen, mit denen die Welt gesehen werden kann.*“<sup>232</sup> Der Autor entwarf ein Gesellschaftsgemälde mit einer sehr großen Anzahl von Figuren, die handeln, und dabei für die Handlung wichtig sind, und / oder nur zu Wort kommen, und über die „geredet wird“. Das jeweils von anderen Personen, oder dem Erzähler. Alle Figuren sind Repräsentanten der Zeit. Zwar erzählt nicht jede Figur „eine eigene Geschichte“ und treibt damit die Handlung voran, aber jede trägt dazu bei, von einem historischen Blickwinkel aus einen bestimmten Zeitgeist zu vermitteln, so wie er in „Die Strudlhofstiege“ sichtbar wird.

#### **4.3.4. Perspektivenstruktur als Aspekt der Transformationsanalyse**

„*Wissen, Kenntnisse, Fähigkeiten, Bedürfnisse, Motivationen, Intentionen, Normen und Werte, sowie ökonomische, soziale, politische und kulturelle Bedingungen*“ bestimmen die fiktive Wirklichkeit der Figuren einer Erzählung.<sup>233</sup> Dabei wird die Lebenswirklichkeit der Figuren mittels Gedanken, Ansichten und Handlungen widerspiegelt, die wiederum ein „*vernetztes Wertesystem*“ bilden. Die „*Kontrast- und Korrespondenzbeziehungen*

---

<sup>230</sup> Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Sec. Edition. Toronto (u.a.): University of Toronto Press, 2004. S.142 ff.

<sup>231</sup> Vgl. Mahne, N.: *Transmediale Erzähltheorie*. S. 38 f.

<sup>232</sup> Zit. Wolff, L.W.: *Wiedereroberte Außenwelt*. S. 44.

<sup>233</sup> Vgl. Nünning, Ansgar: *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Trier: Wiss. Verlag Trier, 1989. S. 75.

*individueller Weltanschauungen*“ werden durch die Perspektivenstruktur greifbar gemacht.<sup>234</sup> Durch die verschiedenen Perspektiven, wie die Figuren zueinander stehen, werden Informationen an den Rezipienten vermittelt und machen überdies Verbindungen zwischen den Figuren sichtbar. Auch die Perspektive des Erzählers ist in dieses System eingebunden. „Die Strudlhofstiege“ ist als Roman voll von Netzwerken, die die Figuren miteinander verbinden. Dabei steht das Großbürgerliche im Vordergrund, aber auch die Arbeiterschicht bzw. das Kleinbürgertum wird im kleinen Rahmen in der Erzählung zum Thema gemacht, bzw. kommt zu Wort. Als Bindeglied zwischen den sozialen Schichten wirken hauptsächlich zwei der Hauptfiguren, Melzer und René Stangeler. Wie die Verbindungen zwischen den Figuren weiters aussehen, wurde mit Fokus auf die verschiedenen Kreise hin untersucht und wird nach Feststellung der Faktoren, die am Manuskript zu eventuellen Änderungen führten, nachfolgend beschrieben.

#### **4.3.4.1. Figuren und Konstellationen, Soziale Schichten**

Viele der Figurenkonstellationen von „Die Strudlhofstiege“ bestehen in Verstrickungen und Verästelungen. Im Grunde bewegen sich alle Figuren in den selben Kreisen, die sich zum Großteil überlappen, oder zumindest überschneiden. An dieser Stelle werden die relevantesten Kreise sichtbar gemacht:

Der Kreis, der als „Ballhausplatz“ bezeichnet wird, wird von Personen des „Ministeriums des Äußeren“ gebildet. Der „Ballhausplatz“ verkehrt im Cafe Pucher am Kohlmarkt. Man erfährt, dass die Personen Stephan Semski, Melzer, Benno von Grabmayer, Edouard von Langl und Herr Ritter von Lindner hier involviert sind. Die vier zuletzt genannten sind ebenso regelmäßige Gäste und Besucher der Villa Stangeler. „Stangeler“ ist das Haus, dem René von Stangeler angehört.

Doderer spricht vom „Dunstkreis“ der Villa Stangeler: hier tummeln sich, zusätzlich zu den zuvor erwähnten Personen, René Stangeler, Asta und Etelka Stangeler, Editha Pastré, Ingrid Schmeller, Georg Geyrenhoff, Marchetti und Baron Buschmann („die rote Wiesen-Ameise“).<sup>235</sup> Überdies berichtet der Erzähler: „*Die Waisenhausgasse hatte nach und nach im Hause des Herrn von Stangeler Einzug gehalten, (...).*“<sup>236</sup>

Mit der „Waisenhausgasse“ wird die Konsular-Akademie in der Waisenhausgasse (heutige Boltzmannngasse) bezeichnet, der Stefan Grauermann, wiederum Marchetti und Teddy

---

<sup>234</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 40 f.

<sup>235</sup> Anm.: Bei Doderer erhalten nicht alle vorkommenden Figuren einen vollständigen Namen, sondern werden (wie „Melzer“, oder „Marchetti“) dem Rezipienten nur per Nachnamen vorgestellt

<sup>236</sup> Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 71.

Honnegger angehören.<sup>237</sup> Auch hier tauchen dann und wann Personen aus den eben erwähnten Personenkreisen auf.

Das sind im selben Zuge jene Personen, die direkten Bezug zu Melzers Leben, im Sinne von Laufbahn und Freizeit, haben und sich in einem ähnlichen Lebensalter befinden.

Hier hinein fällt auch 1925 „der Rittmeister Eulenfeld und seine Bande der ‚troupeau‘“. Zeitweise scheint sich alles rund um den Eulenfeldschen Kreis zu bewegen. Vorrangig dann, wenn es um Sommerfrische-Ausflüge und Auto-Spritztouren in die Umgebung von Wien „in eines der Donaubäder hinaus nach Kritzendorf oder Greifenstein oder Tulln“ oder in die Auwälder geht.<sup>238</sup> Für Melzer stellt dies einen Menschenkreis dar, „an dessen Peripherie er als Fremdling siedelte, gegen dessen Mittelpunkt er sich angesaugt fühlte“.<sup>239</sup> Auch dessen spätere Frau Thea Rokitzer „gravitierte (...) gegen den unbestimmbaren Mittelpunkt des Eulenfeld’schen Kreises“.<sup>240</sup> - Die Gesellschaft um Eulenfeld trifft sich mitunter in „Eulenfelds Zimmer“.<sup>241</sup> Auch dann, als die Sache mit der Tabak-Affäre ins Laufen gerät, ist Eulenfeld als Kontakt zu den Zwillingsschwestern Editha bzw. Mimi Pastré von zentraler Bedeutung.

#### **4.3.5. Figuren als Aspekt der Transformationsanalyse**

Im Zuge der Ermittlung von Verschachtelungen in der Kommunikation und von Wahrnehmungen der Figuren bezieht sich Mahne in ihrer transmedialen Theorie auf wichtige Aspekte zur Frage der Figurenkommunikation und Seins-Perspektive, zur Frage, wie und von wem erzählt wird, und wie die Erzählung in ihren Ebenen aufgebaut ist. All diese Punkte stehen bei ihr auch stets in Verbindung mit der Frage nach Komplexität des Werkes. Sie sind wichtige Konstituenten einer Erzählung. An dieser Stelle soll darüber hinaus noch die Frage nach den Figuren als Darsteller und Persönlichkeiten gestellt werden. Sie sind Merkmale Doderers erzählerischer Arbeit und prägen die diegetische Welt in seinen Werken, indem sie in großer Zahl seine Romane bevölkern. Das betrifft natürlich auch „Die Strudlhofstiege“.

Nachdem Mahne diesen Aspekt weniger in den Vordergrund stellt, werden hier Michaela Mundts weitere Ideen zur Transformationsanalyse als Unterstützung herangezogen: Auf der Textebene kann eine Figur durch bloße Erstellung eines Namens ins Spiel gebracht werden. Darüber hinaus können alle Informationen die Figur betreffend über den Text transportiert werden. Das betrifft sowohl die äußerliche Erscheinung, wie auch Informationen über das

---

<sup>237</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 71.

<sup>238</sup> Vgl. Ebd. S. 87.

<sup>239</sup> Ebd. S. 306 f.

<sup>240</sup> Ebd. S. 364.

<sup>241</sup> Vgl. Ebd. S. 302.

Innenleben der Figur. Mundt weist dabei darauf hin, dass hier immer nur eine fragmentarische Darstellung möglich ist. Eine beschriebene Figur stellt „*lediglich eine kulturelle Einheit*“ dar, „*die dem Leser seiner Realitätserfahrung nach als (...) mehr oder minder konkreter Sachverhalt vertraut ist*“.<sup>242</sup> Trotz allem stellen die Figuren „*klar umrissene Erzähleinheiten*“ dar, die durch ihre Präsenz und den ihnen zugeschriebenen Merkmalen Informationen zur erzählten Welt liefern und sie mitkonstituieren.<sup>243</sup>

Bei Doderer ist jede Figur ein eigenes „*Epizentrum*“, das zugleich auch als „*Nebenzentrum*“ angesehen werden kann. Der Roman „Die Strudlhofstiege“ besteht aus vielen als gleichwertig anzusehenden Epizentren, die scheinbar ohne Verbindung nebeneinander existieren. Es gibt eine Menge zentraler Figuren, die jeweils in ihrem eigenen Kreis leben und wirken. Dennoch ergeben sie zusammen eine konsistente Welt. Man nennt dies das „*Prinzip vom Primat der Figuren*“. Hier bestimmt nicht die Fabel den Aufbau der Erzählung, sondern ganz konsequent die Figuren. An ihnen orientiert sich die Ordnung und Gliederung der Erzählung.<sup>244</sup>

#### **4.3.5.1. Drei zentrale Figuren**

In „Die Strudlhofstiege“ gibt es, wie bei jeder Erzählung, zentralere und weniger zentrale Figuren. Drei besonders zentrale Figuren, die die gesamte Erzählung von Anfang bis Ende begleiten, sollen hier kurz beleuchtet werden: Mary K., Melzer und René Stangler.

#### **Melzer**

*„Melzer, der im Untertitel der Strudlhofstiege namentlich angesprochen wird, ist gewissermaßen die leitmotivische Personage des Romans, der mit scheinbarer Absichtslosigkeit - dem in gewisser Hinsicht defizitären Bewusstsein Melzers durchaus homolog - als Fresko des „Österreichischen“ die gesellschaftliche Kontinuität der imperialen und der republikanischen Zeit unter Beweis zu stellen scheint.“<sup>245</sup>*

Er ist die (außer von Doderer<sup>246</sup>) unbestrittene Hauptfigur in „Die Strudlhofstiege“. Melzers Entwicklung zeigt sich ganz plakativ in der Sukzession seiner Titel. Doderer beschreibt ihn

---

<sup>242</sup> Vgl. Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer, 1994. S. 42.

<sup>243</sup> Vgl. Ebd. S. 41.

<sup>244</sup> Vgl. Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 161 ff.

<sup>245</sup> Schmid, G.: Doderer lesen. S. 60.

<sup>246</sup> Vgl. Löffler, Henner: Doderer-ABC. Stichworte zum Verständnis Heimito von Doderers. Wien: Universität Wien. Diss. 2002. S. 211 ff.

als „Leutnant, Oberleutnant, Hauptmann, Major, Amtsrat Melzer mit ersten Keimen von Zivilverstand.“<sup>247</sup> Sein Charakter und auch sein Werdegang, eigentlich seine ganze Geschichte und sein Leben sind von Passivität geprägt. Dazu passend lernt man über ihn im Roman (hier in der Fassung aus Manuskript I) Folgendes:

„Melzer hat im Kriege 1914 – 1918 so ziemlich mitgemacht, was es da mitzumachen gab. (...) Vielfach selbständig handelnd – was blieb auch anderes übrig – hat Melzer eine selbständige Art zu existieren überhaupt noch nicht besessen, wie er versicherte. (...) Wie beim Militär, wo man nicht hingeht, sondern einfach irgendwo hinkommt, ist Melzer, als der Zusammenbruch von 1918 die militärische Laufbahn unseres damaligen Majors beendet hatte (...), zur österreichischen Tabakregie ‚gekommen‘(...), und zwar als Amtsrat. Gut so, er diente weiter.“<sup>248</sup>

Die Figur des Melzer macht die prägnanteste persönliche Entwicklung von allen Figuren durch: Doderer beschreibt es als die „Menschwerdung“<sup>249</sup>, deren Geschichte erst mit der Heirat Theas als abgeschlossen erscheint.

Elementare Wesensmerkmale Melzers werden unter anderem mit dem Satz „Der Krebs Melzerich in Deckung und Mimikry“<sup>250</sup> deutlich gemacht. Melzer ist eine Figur, über deren Eltern man nichts erfährt oder zumindest nicht viel weiß. Das geht so weit, dass auch Melzers Vorname niemals Erwähnung findet. So meint selbst der Erzähler gegen Ende des Romans: „Nein, der Autor weiß den Vornamen seiner Figur nicht (...)“<sup>251</sup> Aufgrund der starken Ausklammerung der Informationen zu seinen Eltern - im Gegensatz zu den Eltern anderer Figuren, die nicht nur im Kleinen besprochen werden (z.B. Pastrés), sondern handelnd und / oder in Sprechrollen vertreten sind (z.B. Stangelers, Schlingers) - entsteht der Eindruck, dass Melzers Eltern nicht mehr am Leben sind. Auch sonst findet sein familiärer Hintergrund nie Erwähnung, bis auf einmal, da sein „bierbrauender Oheim“ erwähnt wird, von dem er eine „Revenue genoß“<sup>252</sup> Obwohl Melzer die zentralste Figur der Erzählung ist, erhält man zum engeren Kreis der Familie keine Informationen. Dafür aber über sein Single-Dasein und seine

---

<sup>247</sup> Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 371., Vgl. auch S. 307.

<sup>248</sup> Ebd. S. 85 f.

<sup>249</sup> Vgl. Ebd. S. 892 f. „Wir wissen Melzers Vornamen nicht. (...) Jener war einfach ‚der Melzer‘, immer. Was brauchte er einen Vornamen? Aber jetzt benötigte er ihn, damit die Thea Rokitzer den Namen aussprechen kann (...). So wird Melzer gewissermaßen erst zur Person, ja, zum Menschen. Das ist viel, und der Weg ist weit, von einem Bosniakenleutnant zum Menschen. (...) Für uns hört der Mann auf, eine Figur zu sein. Demnach könnte er selbst noch ein Autor werden, Autor etwa einer Lebensbeschreibung. Aber die haben wir ihm schon besorgt. Fahr’ hin in Bälde! Für mich bleibst du ‚der Melzer‘. Servus, Melzer, grüß’ dich!“

<sup>250</sup> Ebd. S. 338 ff. + S. 531.

<sup>251</sup> Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 892 f.

<sup>252</sup> Vgl. Ebd. S. 68.

Irrungen und Wirrungen mit dem weiblichen Geschlecht (siehe Mary K., Asta Stangeler, Editha Pastré, Thea Rokitzer). Mary K. hat er als potenzielle Partnerin „verpasst“, mit Asta Stangeler ergibt sich nie mehr als Freundschaft, Editha spielt stets nur mit ihm um ihn sich für kleine Gefallen gewogen zu halten. Nur Thea Rokitzer „das Lämmlein“, ist für Melzer „das gute Ende“.<sup>253</sup>

Erwähnt werden soll hier auch, was René Stangeler (alias Doderer) über Melzer zu sagen hat: *„Melzer ist die Grund-Anständigkeit, aus der alles möglich ist. Auch der größte Schritt. Auch der zum Genie. Und der sich dabei selbst im Weg steht, weil er vor allem zurückscheut, was nicht einfach ist.“*<sup>254</sup> In die Sphäre des Einfachen wiederum fallen für Melzer soziale Kontakte im Allgemeinen. Die Figur des Melzer kennt alle Figuren der Erzählung. Entweder ist er persönlich mit den meisten zumindest einmal in „seinem Leben“ in Kontakt gekommen, oder er weiß über sie zumindest aus Erzählungen Bescheid. Er ist mit vielen entweder befreundet oder in einem Arbeitsverhältnis und kennt einige über Freizeitaktivitäten. In diesen Bereich fällt beispielsweise der bereits erwähnte Eulenfeld. Er verschleppt Melzer gerne zu Aktivitäten und spannt ihn dabei für seine Zwecke ein; ist dann aber auch wiederum Melzers Verteidiger und Beschützer gegen Editha bei der Tabak-Affäre.

### **Mary K.**

Mary K. ist jene Figur, mit der die Erzählung 1923 eingeleitet wird und deren Schicksal, das schon zu Beginn vorweggenommen wird, erst gegen Ende des Romans in allen Details aufgeklärt wird. Sie ist mit Melzer befreundet, der 1908/09 die Chance darauf vertan hatte, sie zu heiraten. So lernt man bereits auf Seite 13 des Romans: *„(...) er hätte sie doch haben können, damals, ohne Zweifel“*.<sup>255</sup> Man erfährt einiges über Mary K.’s Lebensstil in den gehobenen Kreisen. Zu Zeiten vor dem Unfall ging sie beispielsweise im Augarten Tennisspielen mit ihrem Mann, Oskar K. Über das Kürzel zum Nachnamen „K.“ ist weiters im Roman nichts zu lesen, lediglich, dass Mary davor „Allern“ geheißsen hatte.<sup>256</sup> Man erfährt über den Erzähler, wie sie wohnt, wie sie in ihrem gemütlichen geräumigen Zuhause in der Badewanne liegt und relaxt; wie sie beim Tee sitzt, der ihr serviert wird und sich Gedanken über die Nachbarin unter ihr macht, die eine Wohnung mit genau demselben Grundriss besitzt. Immer wieder schweift ihr Blick aus dem Fenster und wird dabei manchmal zu einem „Blick auf die Welt“. Zumindest repräsentativ für die damals vorherrschende städtische

---

<sup>253</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 819 + S. 871.

<sup>254</sup> Vgl. Ebd. S. 508 f.

<sup>255</sup> Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 13.

<sup>256</sup> Ebd. S. 66.

Umgebung mit ihren Maschinerien und ihren teils beschleunigten neuen Abläufen. Genau diese Dynamiken werden ihr dann auch zum Verhängnis – und zwar sehr konkret in Form einer Straßenbahn.<sup>257</sup> Durch diese Begebenheit und die Rettung durch Melzer und Thea steht sie in schicksalhafter Verbindung mit Melzer und Thea und deren (Liebes)Geschichte.

### **René von Stangeler**

In der Schaffensphase, in der „Die Strudlhofstiege“ entstand, widmete sich Doderer bewusst der Bewältigung des Autobiographischen.<sup>258</sup> Mit der Figur des René von Stangeler (im Roman auch häufig kurz als „René Stangeler“, oder nur Stangeler bezeichnet) erfolgte darüber hinaus die effektive Einbeziehung der eigenen Person in das Werk.<sup>259</sup> So gilt Stangeler als Doderers Abbild seiner „Stimme“ und wirkt für ihn als Repräsentant. *„Er ist das deutlichste Alter Ego Doderers (...)“*<sup>260</sup>

René ist philosophisch veranlagt und historisch sehr interessiert, studiert beides, und hat Neugier und Sympathien für die Welt an sich. Durch seine Augen erfährt man besonders viel auch über Geschichtliches zur diegetischen Welt des Romans und über die Philosophie der Strudlhofstiege als Bauwerk.<sup>261</sup> Seine Herkunft aus dem Großbürgertum hindert ihn nicht daran, Verbindungen zum Kleinbürgertum zu haben. Bei einem seiner Ausflüge, die ihn immer wieder in das Lichtentalviertel am Alsergrund führen, lernt er Paula Schachl (spätere Pichler) kennen. Sie wird ihm eine gute Freundin, von der er durch die Kriegszeiten des Ersten Weltkriegs getrennt wird, und die er nach dem Krieg wieder sieht. Er ist im späteren Verlauf der Erzählung mit Grete Siebenschein verheiratet. Mitunter hat er auch erotische Begegnungen mit Editha Pastré bzw. mit ihrer Zwillingsschwester Mimi. Hier soll angemerkt werden, dass er die einzige männliche Figur im Roman ist, die „intensivere“ erotische Dinge erlebt, die da in direkten Andeutungen beschrieben werden.<sup>262</sup> (Auch Melzer wird im Zuge der Tabak-Affäre von Mimi und Editha Pastré aufs heftigste umgarnt, geküsst und „beschmust“, es folgt aber kein erkennbarer Hinweis auf einen darauf folgenden sexuellen Kontakt.)

---

<sup>257</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 9 und S. 843 ff.

<sup>258</sup> Vgl. Kap. 4.1.2. „Informationen zum Roman ‚Die Strudlhofstiege‘“

<sup>259</sup> Vgl. Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 267 f.

<sup>260</sup> Vgl. Löffler, Henner: Doderer-ABC. S. 284.

<sup>261</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 498 ff.: Renés geistiger Erguss über die Strudlhofstiege, über Männer und Frauen, über Über-Individualisierung und einiges mehr

<sup>262</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 205: Szene am Felsen mit Editha; Vgl. Ebd. S. 474 ff.: das „Gondel-Motiv“

#### 4.4. Möglichkeiten und Begrenzungen von Zeit- und Raumgestaltung

Erzähllogik und Erzählverlauf werden von Faktoren bestimmt, die jeder Narration mehr oder minder zwingend eingeschrieben sind. So wird eine Erzählung durch die Fragen von Raum und Zeit begrenzt, wobei vorrangig die Zeit als konstituives Moment gilt, ohne das nicht erzählt werden kann. Im Grunde kann eine Erzählung dafür aber ohne Ort auskommen. Doch gerade hinsichtlich einer Erzählung wie „Die Strudlhofstiege“ verleiht die Beschreibung räumlicher Verhältnisse ihr erst ihren Körper und ist dadurch unverzichtbar.

In seinem Erzählwerk „Die Strudlhofstiege“ springt der Autor Doderer durch die Zeit. Und Helmut Peschina mit ihm. Vor und wieder zurück; gewissermaßen „die Stiege auf und ab“. Hier scheinen sich beide Aspekte an einem Punkt zu vereinen. Mahnes Theorie wird hier wiederum herangezogen, um die dabei entstehenden Phänomene unter transmedialen Gesichtspunkten genauer zu erforschen.

##### 4.4.1. Zeitdimensionen als Aspekt der Transformationsanalyse

In narrativen Texten gibt es stets eine Relation zwischen dem Inhalt und dessen Vermittlung. Dabei steht das Erzählte immer in einem temporalen Verhältnis zum Zeitpunkt des Erzählens. Der Bereich der „Zeitrelationen“ untersucht die zeitgebundene Beziehung zwischen „Narrationsakt“ und „Erzählinhalt“. Die Zeitrelationen sind: „*später, früher oder gleichzeitig*“. Laut Mahne ist die gängigste und alltäglichste Erzählweise die der späteren Erzählung. Sie ist durch die Vergangenheitsform gekennzeichnet.<sup>263</sup>

Auch „Die Strudlhofstiege“ folgt großteils diesem klassischen Erzählmuster. Das Vorhandensein der Zeitrelationen bedingt eine sogenannte „*doppelte Zeitachse*“, aus welcher sich die weiteren Zeitbezüge von „*Ordnung, Dauer und Frequenz*“ ergeben. Der Bereich der Ordnung bezieht sich auf die Reihenfolge der Ereignisse der Geschichte, der „*Ereignisfolge*“. Hierbei kommt es zur Unterscheidung zwischen chronologischer und anachronischer Abfolge.<sup>264</sup> Zuletzt genannter Aspekt ist im Bezug auf „Die Strudlhofstiege“ besonders relevant, denn der Roman ist von Anachronie geprägt. Die „*Zeit der Strudlhofstiege*“ liegt „*gestaffelt*“ und ist als ein „*Agglomerat von Geschichten*“ anzusehen. Die Zeitebenen erscheinen als „*kulissenförmig hintereinander gestapelt*“.<sup>265</sup> Immer wieder kommt es zu Zeitsprüngen, die dazu führen, dass die Reihung der Ereignisse neu organisiert wird. Das wird vorrangig durch den Erzähler gesteuert, der via „*Analepse*“, als Rückwendung, von

---

<sup>263</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 32 f.

<sup>264</sup> Vgl. Ebd. S. 32.

<sup>265</sup> Vgl. Schmid, G.: Doderer lesen. S. 78 ff.

Vergangenem spricht und sich auch immer wieder der „*Prolepse*“ als Vorschau bedient, indem er auf Zukünftiges hinweist, oder dies zumindest andeutet.<sup>266</sup>

Bei der Analyse der Narration von „Die Strudlhofstiege“ fällt auf, dass aufgrund der Erzählstruktur nur schwer eine generelle Aussage zum Analysepunkt „Dauer“ getroffen werden kann. Er steht als weiterer Aspekt einer Erzählung im Zusammenhang mit den Zeitdimensionen.

Die „Dauer“ beleuchtet das Verhältnis von „*Erzählzeit und erzählter Zeit*“, wobei die Erzählzeit die „*Geschwindigkeit des narrativen Diskurses im Verhältnis zur zeitlichen Ausdehnung der Geschichte*“ misst. Hier bestehen die Möglichkeiten von Zeitdehnung oder auch Zeitraffung. Ähnlich ist hier die „*Ellipse*“, wie sie in „Die Strudlhofstiege“ häufig zu finden ist. Die Ellipse nimmt einen direkten Zeitsprung vor (siehe auch Analepse und Prolepse)<sup>267</sup>. Die Erzählung im vorliegenden Roman springt zwischen den zwei Zeitebenen, die ihm in den vier Abschnitten in unterschiedlicher Gewichtung zu Grunde liegen. Sie verweisen auf die Jahre 1910/11 und 1924/25.

Die Schilderung einer „*Szene*“ wiederum schafft eine Annäherung an zeitdeckendes Erzählen,<sup>268</sup> wie es beispielsweise im Zuge der Pyjama Party der Fall ist.<sup>269</sup> Hier treffen sich in der Umgebung der Villa Stangler im Semmeringgebiet abends ein paar junge pyjama-bekleidete Männer des akademischen Bildungsbürgertums in einem Zimmer der Unterkunft, trinken Wein und plaudern.<sup>270</sup>

Die Frequenz bezieht sich darauf, wie oft ein Ereignis während einer Erzählung erwähnt wird.<sup>271</sup> Sie ist für die Analyse der Erzählung in diesem Fall insofern von besonderer Bedeutung, als dass schon mit dem im Kapitel zum Plot erwähnten ersten Satz zu Mary K.'s Bein aus dem Roman Doderer eine Zweispurigkeit einleitet, die sich als Struktur- und Kompositionsprinzip durch die nächsten 909 Seiten ziehen wird. Der Rezipient wird auf ein Geschehnis aufmerksam und neugierig gemacht, das erst gute 830 Seiten später zu seiner Aufklärung gelangt.<sup>272</sup> Auch während der Pyjama Party wird beispielsweise die Gardenparty bei Schmellers erwähnt, ohne, dass die Gesprächspartner da schon wissen, was sich dort „Skandalöses“ ereignen wird. Des Weiteren wird eine Tabak-Begebenheit geschildert, die als

---

<sup>266</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie S. 32.

<sup>267</sup> Vgl. Ebd. S. 34.

<sup>268</sup> Vgl. Ebd. S. 34.

<sup>269</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 189 ff.

<sup>270</sup> Anm.: Die Atmosphäre der Szene stellt sich schon durch die Beschreibung des Erzählers her: Vgl. Zit. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 189.: „Die Gesellschaft in blauen, grünen und violetten Schlafanzügen sah seltsam genug aus, wie eine jener heimlichen Spielzusammenkünfte von Kindern, die längst dunkel haben und unter den Decken sein sollen.“

<sup>271</sup> Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 34.

<sup>272</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 9 und S. 844.

subtile Verweise auf spätere Ereignisse in Form von Affären und Skandalen fungieren.<sup>273</sup> Auch hier wissen die am Gespräch beteiligten nichts von Edithas Plänen (und erfahren es im weiteren Verlauf der Erzählung nicht).

#### 4.4.2. Raumdimensionen als Aspekt der Transformationsanalyse

Im Gegensatz zur zeitlichen Abhängigkeit einer Erzählung zu den im vorangegangenen Kapitel angesprochenen Bezügen, ist der Ort kein zwingendes Konstituens für eine Narration. „Die Bestimmung des Ortes (...) ist weder für die Entwicklung der Geschichte noch für den Standort des Erzählers von innerer Notwendigkeit.“<sup>274</sup> Dies ist für den Roman (wie auch das Manuskript), wie auch das Hörspiel eine „mediengebundene Besonderheit“.

Doch gerade in einem Werk wie „Die Strudlhofstiege“ sind ebenso die Fragen des Raumes von überaus großer Bedeutung. Sie treiben die Handlung zwar nicht voran, aber sie setzen den Rahmen für das Gemälde, in dem alles passiert.

So ist beispielsweise die Strudlhofstiege als Bauwerk und als Ort jener „Kristallisationspunkt, um den sich die zahllosen inhaltlichen Elemente gruppieren“. Sie wirkt als „das skripturale, plurale, strukturelle Zentrum des Romans, das seine Tiefe ausmacht.“<sup>275</sup> Hier kommt es zu vielen Begegnungen und Begehungen, die Stiege auf und ab, am oberen und am unteren Ende. Sie fungiert durch ihre Verwebung von räumlichen und metaphorischen Aspekten als „schwebende Ebene“. Dabei ist sie nicht nur Betrachtungsort philosophischer Gedanken, sondern wird auch im Rahmen des „Gardenparty-Skandals“ einmal zu einer besonders intensiv bespielten Kulisse. Des Weiteren ist der Stiege im Roman auch ein Gedicht gewidmet: „Auf die Strudlhofstiege zu Wien“.<sup>276</sup>

Bestimmte festgelegte Orte und räumlichen Gegebenheiten im Roman - und somit auch Manuskript - ummanteln das Bild bestimmter festgelegter gesellschaftlicher Kreise in Wien zur Zeit der ausklingenden Monarchie. Doderer bezieht sich in seinen Werken auf konkrete Jahreszahlen und topographische Angaben und verankert somit seine Erzählung in einem „realen zeitlichen Koordinatensystem“. Da der Autor in seiner Vorgeschichte überdies als Historiker tätig war, scheint es „nur natürlich, dass Doderer (...) den Boden der

---

<sup>273</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 189 ff.

<sup>274</sup> Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 34.

<sup>275</sup> Schmid, G.: Doderer lesen. S. 83.

<sup>276</sup> Anm.: Bemerkenswerter Weise ist das Gedicht als eine Art „Vorwort“ dem Roman vorangestellt; Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 8.

*Wirklichkeitserfahrung, die Dimensionen von Raum und Zeit, zum Fundament seines Erzählens macht.*<sup>277</sup>

### **Geographische Gegebenheiten zu Stadt und Land**

Die Haupt-Handlungen spielen sich an wenigen Orten ab: Hauptsächlich in Wien, darüber hinaus in Wien-Umgebung an der Donau bei den Donaubädern in Kritzendorf, Greifenstein und Tulln. Auch das Rax- und Semmeringgebiet wird häufig frequentiert. Die „Villa Stangeler“ befindet sich beispielsweise in Payerbach.

Es ist nie Winter. In Wien bewegt sich vorrangig alles zwischen dem Ersten (Graben, Kohlmarkt, Ballhausplatz) und dem Neunten Bezirk (Wohnungen im Haus an der Strudlhofstiege von Mary K. und Grete Siebenschein, die Akademie in der Waisenhausgasse, das Café „Flucht nach Ägypten“, die Strudlhofstiege). Des Weiteren ist das Haus der Schmellers in Grinzing im Neunzehnten Bezirk ein zentraler Begegnungsort der Kreise, wo sich auch der Skandal bei der Gardenparty ereignet.<sup>278</sup> Darüber hinaus spielen Bahnhöfe als Orte von Abfahrt und Ankunft eine wichtige Rolle; und das durchaus gleichfalls in einem metaphorischen Sinn. Vor allem der weniger zentral gelegene Südbahnhof ist relevant bezüglich Melzers Reisen nach Bosnien, und nach Payerbach. Zuguterletzt ist auch der „Böhmische Bahnhof“, der heutige Franz-Josefs-Bahnhof ein bedeutsamer Ort, der am Althanplatz im Neunten Bezirk situiert ist. Denn hier ereignet sich der folgenschwere Unfall Mary K.’s.<sup>279</sup>

Der „Rest der Welt“ erstreckt sich auf einige Orte und Länder im Ausland, die im Roman Erwähnung finden. So zum Beispiel die Treskavica in Bosnien, wo die Episode von Melzers Jagdausflug mit Major Laska stattfindet. Budapest, Konstantinopel bzw. Istanbul bezeichnen relevante Orte im Leben von Renés Schwester Etelka Grauermann (vormals Stangeler). Vor allem England und auch Deutschland werden bei der Pyjama Party ins Visier genommen.<sup>280</sup> Auch Paris, Dinard und Deauville, und auch Buenos Aires tauchen im Roman auf.

---

<sup>277</sup> Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 137 f.

<sup>278</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 240 - 276.

<sup>279</sup> Vgl. Ebd. S. 843.

<sup>280</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 187 – 204.

#### 4.5. Analyse des Manuskripts unter transmedialen Gesichtspunkten

Nachdem nun der Roman mittels der Analysepunkte Mahnes zwecks transmedialer Analyse sorgfältig durchleuchtet wurde, ist es nun im Sinne der Transformationsanalyse, zu untersuchen, was sich zu den einzelnen Aspekten im Manuskript ereignet hat.

In Bezug auf die **Handlung** im Manuskript kam es bei der Adaption durch Peschina zu keinen Änderungen im Ablauf der Erzählung - das heißt, die Ereignisfolge blieb unverändert. Was allerdings den inhaltlichen Umfang anbelangt, kam es zu umfangreichen Streichungen. Laut Re-Autor Helmut Peschina wurden in etwa Dreiviertel des Textes herausgekürzt.<sup>281</sup> Die größten Abweichungen hinsichtlich des Inhalts befinden sich also im Bereich der Auslassungen. Auf deren mögliche Konsequenzen für die Erzählung, vor allem in der späteren Umsetzung auch für das Hörspiel relevant, wird in Kapitel 4.6.2. „Auslassungen per Manuskript“ detaillierter eingegangen.

Zur Frage der **Erzählinstanzen** kann man sagen, dass durch den Roman auf „natürliche“ Art und Weise eine Vielstimmigkeit gegeben ist. Im Manuskript wurde darüber hinaus durch einen dramaturgischen Kunstgriff Peschinas die Erzählstimme in einen „Erzähler Eins“ als Chronisten des „Äußeren“, der den Fortgang der Handlung leitet, und in einen „Erzähler Zwei“ als Stimme, die das Innenleben der Figuren ausleuchtet, aufgespalten. Damit wurde auch erreicht, dass der Erzähler, wie bei Doderer, über fünfzig Prozent am Wortanteil hält. Obwohl Helmut Peschina einen erheblichen Anteil des Gesamttextes für die Hörfassung herauskürzen musste, gelang es ihm, für den oben erwähnten Erzähler-Anteil eine Balance herzustellen, indem er die großen Monologblöcke in eine Form von Dialog zwischen beiden brachte.<sup>282</sup>

Da das Manuskript sehr eng an die Romanvorlage angelehnt ist, kommt es hier zu keinen bemerkenswerten Veränderungen in Hinblick auf die **Kommunikationsstruktur**. Auch die Zweiteilung des Erzählers bringt keine weitere Ebene hinzu. Die Einführung des zweiten Erzählers auf der extradiegetischen Ebene bewirkt nur eine geringfügige Steigerung der Komplexität auf dieser Ebene der Analyse.

Der **Fokalisierungsaspekt** ändert sich im Manuskript durch das Wegfallen von Figuren und wirkt sich auf die Komplexität des Werks im Sinne einer besseren Überschaubarkeit der handelnden und sprechenden Figuren aus. Die Erzählung kann so leichter erfasst werden. - Dass Peschina in der Adaption das Verhältnis von Erzähler und anderen Stimmen nach der ursprünglichen Verteilung im Roman erhielt, zeugt von seinem sensiblen Umgang mit der

---

<sup>281</sup> Vgl. Artikel: „Alsergrund, Dodererstrudel“, 23.12.2007; <http://derstandard.at/3154236>, 27.01.2010, 19:22.

<sup>282</sup> Vgl. Ebd.

Textvorlage.<sup>283</sup> Die Wirkung des Werks in Bezug auf seine Vielstimmigkeit und der dadurch erzeugten Welt und deren Atmosphäre bleibt nach wie vor bestehen.

Das Manuskript zeigt in seiner ausgewogenen inhaltlichen Gewichtung dieselbe **Perspektivenstruktur** hinsichtlich der Figuren und ihrer Beziehungen zueinander wie im Roman, natürlich wiederum - durch die Verminderung der Anzahl der Figuren - in gekürzter Fassung. Die „großen und wichtigen“ Bezüge bleiben dank Peschinas Herausarbeitung sichtbar. Auch hier stellt sich dadurch ein für das Werk übersichtlicherer Eindruck her. Darüber hinaus werden die gesellschaftlichen Kreise deutlicher sichtbar.

Im Manuskript wird spürbar, dass sich hier vorrangig jene **Figuren** aus den sozialen Schichten versammeln und einen Fokus erhalten, die auch mittels der Kreise hinsichtlich der Figurenkonstellationen beschrieben wurden. Wer hier noch wichtigerweise erwähnt werden soll, ist Paula Schachl. Sie stammt aus der kleinbürgerlichen Schicht und ist Freundin, und für die Erzählung gewissermaßen auch Verbündete, von Thea Rokitzer. Sie trägt zu einem guten Ausgang der Tabak-Affäre für Melzer bei. Am Ende der Erzählung ist sie Gastgeberin in ihrem Garten für das Verlobungsfest von Thea und Melzer, der hier sein Glück findet.<sup>284</sup>

Bei der Analyse **zeitlicher Faktoren** im Manuskript ist die Frage der Frequenz von besonderem Interesse: Doderer setzt zum Teil sehr deutlich inhaltliche „Marken“, die auf spätere Ereignisse hinweisen. Diese wurden von Helmut Peschina sorgfältig herausgearbeitet und verstärkt durch die insgesamt verknappte Darstellung den Spannungsbogen, den er (ausschließlich) mit den Worten Doderers und den Mitteln der Dramaturgie und der Erzählkunst aufbaut. Peschina nutzt für seine Adaption der Romanvorlage die notwendige Verdichtung und Straffung, um einen roten Faden aus der Erzählung „herauszuspinnen“. Dieser war zuvor in Bezug auf den Handlungsverlauf des Romans, auch aufgrund von dessen enormem Umfang, vorher nicht so gut sichtbar. Das betrifft beispielsweise die Episode rund um die Tabak-Affäre.<sup>285</sup>

Der „**Raum**“ ist in „Die Strudlhofstiege“ ein zentraler Faktor. Da relativ wenige Orte für die diegetische Welt des Romans konstituierend sind und diese quer durch die Erzählung und deren erzählte Zeit verteilt liegen, findet man die meisten Handlungsorte auch in der Adaption Peschinas wieder. Man „kann“ sie sozusagen gar nicht herausstreichen. Bis auf ein Detail, das im Manuskript zwar da und dort eher relativ kurz angesprochen wird, aber im Roman zu einer umfangreicheren Episode führt. Hierbei handelt es sich um Melzers Jagderlebnisse in Bosnien.

---

<sup>283</sup> Vgl. Artikel: „Alsergrund, Dodererstrudel“, 23.12.2007; <http://derstandard.at/3154236>, 27.01.2010, 19:22.

<sup>284</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 908 f.

<sup>285</sup> Anm. Hinsichtlich der Tonträger beginnt die Erzählung zur Tabak-Affäre schon auf CD 2.

Zusammenfassend kann man sagen: Peschina hat in seiner Erstellung des Manuskripts ein Konzentrat aus dem Roman hergestellt, das alles beinhaltet, was „Die Strudlhofstiege“ braucht. - Dass dies von großem Können und hohem Arbeitseinsatz zeugt, steht außer Frage. Auch die Journalistin Cornelia Niedermayer meinte im Interview mit ihm: *„Sie setzen ein mit dem ersten Satz der ‚Strudlhofstiege‘, enden mit dem letzten. Dazwischen scheint, wenn man das Buch nicht sehr genau kennt, kaum etwas zu fehlen.“*<sup>286</sup>

Dem ist beizupflichten, wenn man das Werk nicht (genauer) kennt. Bei näherer Ansicht stimmt das natürlich nicht so ganz. Aus den oben untersuchten Analysepunkten kann man herauslesen, dass es in Bezug auf das Manuskript zu merklichen Änderungen kam, was beispielsweise die Komplexität von Inhalt und Erzählstruktur anbelangt. Erleichterungen der Erfassbarkeit des Werkes wurden durch die großzügigen Streichungen möglich. Das betrifft vor allem die Ebene der Fokalisierung mit ihren Fragen nach der Wahrnehmungsverteilung durch die Erzählinstanz und weitere Figuren, und die Perspektivenstruktur, die dabei hilft, Vernetzungen zu ermitteln und Verbindungen zwischen den Figuren sichtbar zu machen. Dieser Effekt geht in logischer Folge auch mit der Ebene der Figuren einher. Des Weiteren erzeugt Peschina durch seine Adaption auch auf der Ebene der Frequenz mehr Übersichtlichkeit.

Nachdem diese allgemeinen Untersuchungspunkte nun abgeklärt sind, lassen sich im Weiteren die gemeinsamen narrativen Kerne von Roman und Manuskript bestimmen. Dabei soll der Umstand berücksichtigt werden, dass bei der Übertragung von Geschichten von einer Erzählgattung in eine andere immer Gewinne und Verluste entstehen können.<sup>287</sup>

#### **4.6. Narrative Verbindungen zwischen Roman und Manuskript**

Helmut Peschina erklärt zu seiner Textadaption von „Die Strudlhofstiege“ für das Hörspiel: *„(...) es ist alles Doderer-Original-Text. Kein Wort ist von mir.“*<sup>288</sup> Als Re-Autor hat er also Sprache und Ablauf des Romans originalgetreu beibehalten. Nun ist es interessant zu sehen, was als gemeinsamer narrativer Kern in Roman und Manuskript erhalten und erkennbar blieb. Überdies wird es auch von Interesse sein, die Striche zwischen Roman und Manuskript genauer zu betrachten. Sie erfolgten primär aus der Notwendigkeit heraus, das Erzählwerk in eine für das Hörspiel passende Form zu bringen; vor allem auch in Bezug auf die Länge.

---

<sup>286</sup> Vgl. Artikel: „Alsergrund, Dodererstrudel“, 23.12.2007; <http://derstandard.at/3154236>, 27.01.2010, 19:22.

<sup>287</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S.15 ff. + Vgl. auch Marie-Laure Ryan: “(...) you cannot tell the same type of story on the stage and in writing, during conversation and in a thousand-page novel, in a two-hour movie (...)“ In: Will new media produce new narratives? S. 356.

<sup>288</sup> Vgl. Artikel: „Alsergrund, Dodererstrudel“, 23.12.2007; <http://derstandard.at/3154236>, 27.01.2010, 19:22.

Doch selbst aus diesem Verständnis heraus kann man die Frage stellen, wann, wo und wie die Striche gesetzt wurden, denn sie haben einen relevanten Einfluss auf den Bereich der narrativen Gemeinsamkeiten. Sie wirken deshalb auch konstitutiv, weil sie bestimmte Erzählstränge betonen, indem sie ausgewählte Inhalte eliminieren.

#### **4.6.1. Narrative Gemeinsamkeiten von Roman und Manuskript**

Der narrative Kern, der Roman und Manuskript medienübergreifend verbindet, tritt bei der Rezeption des Manuskripts (bzw. auch des Hörspiels) in Form von einigen Erzählsträngen durch die Herausarbeitung im Zuge der Adaption Peschinas besonders in den Vordergrund. Als in beiden Medien gleichermaßen vorhandene narrative Einheiten sind sie sozusagen der „kleinste gemeinsame Nenner“, der die Erzählmedien verbindet. In Verbindung mit der Lektüre des Romans erscheinen sie als jene Anteile des Erzählwerks, die besonders dafür geeignet sind, Interesse an der Geschichte zu erwecken.

Da diese Einheiten sich folgend dem Manuskript auch als Erzählelemente im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ wiederfinden, werden sie im Zuge der Aufführungsanalyse des Hörspiels teilweise erneut in den Fokus geraten.

Die von Doderer als „**Menschwerdung**“ Melzers bezeichnete Entwicklung und Verwandlung seiner Hauptfigur, und natürlich die Figur selbst, ist sehr stark in die Erzählung hineingewoben und zieht sich als roter Faden durch beide Erzählmedien. Interessant ist hierbei überdies die Warte des Erzählers (Doderers), dessen Blick auf die Figur sich von einer anfänglich kritischen Haltung immer mehr zu einer versöhnlichen Haltung entwickelt.<sup>289</sup>

Das „**Zwillingsthema**“ und die Geschichte rund um die Zwillingsschwestern Editha und Mimi Pastré ist ein unverzichtbarer Handlungsteil, weil hier einige wichtige Handlungszusammenhänge anknüpfen. Die Schwestern und ihre „Spielchen“ sind beispielsweise für jene Figuren des Romans von besonderem Interesse, die sich zur Pyjama Party einfinden, bei der, wie im Vorfeld erwähnt, die verschiedensten Themen besprochen werden, die diese Kreise bewegen. Auch Melzers Schicksal ist bedeutend mit den Zwillingen verwoben. Manche Figuren sind über das im Großen und Ganzen spitzbübisch verspielte Rollen-Tauschen der Schwestern informiert, manche (z.B. überraschenderweise Melzer vorerst) nicht. In jedem Fall schaffen es die beiden Zwillinge als Doppelgängerinnen so einige Verwirrung zu stiften - und dabei einmal beinahe echtes Unheil anzurichten.

---

<sup>289</sup> Vgl. Figurenbeschreibung in Kap. 4.3.5. „Figuren als Aspekt der Transformationsanalyse“ - „Melzer“

Das geschieht beispielsweise in Bezug auf die „**Tabak-Affäre**“, die in beiden Erzählungen starke Präsenz besitzt. Solche „*Final-Intrigen*“ sind Doderers „*Ausfalls-Tor (...) in das Umstände-Mäßige und Tathandelnde, in das Ordinaire des Planens und Gelingens und Vorbeihauens...*“.<sup>290</sup> Nicht nur die Figuren (vor allem Editha Pastré) sind hier intensiv damit befasst, ihre Machenschaften zu planen und ausführen zu wollen. Auch die Autoren Doderer und Peschina waren damit beschäftigt, der von langer Hand geplanten Tabak-Affäre ausreichend Raum in der Narration bis zu deren finaler Auflösung zu verschaffen. Im Vergleich zu den vielen weiteren Episoden der Geschichte erreicht sie den höchsten Grad an Spannung. Sie kulminiert in Manuskript III, das gleich zu Beginn eine längere Auseinandersetzung zur Klärung der Affäre zeigt, in dem Eulenfeld Editha Pastré davon abbringen möchte, den Tabakschmuggel weiter zu verfolgen, um damit Melzers Wohlergehen zu sichern.<sup>291</sup> Im Grunde handelt es sich hier um eine Art Krimi-Episode, die der Erzählung eingeschrieben ist.

Als weitere zentral erscheinende Episode tritt die zuvor erwähnte „**Pyjama Party**“ in den Fokus. Hier wird in relativ kurzer Zeit im Zuge einer Unterhaltung in vollkommen legerer Atmosphäre so einiges über den politischen und gesellschaftlichen Zeitgeist abgehandelt. Beim dem Gespräch der „*G’studenten*“ erfährt man die Zeit durch den Blick der Figuren auf die Gesellschaft und ihr eigenes Dasein, gefiltert durch deren persönliche gesellschaftlich-soziale Stellung.<sup>292</sup>

Was zum Zeitpunkt der Pyjama Party in der Nähe der Villa Stangeler im Semmering-Gebiet noch nicht passiert war, aber dort bestimmt Thema gewesen wäre, ist der **Gardenparty-Skandal** im Hause der Familie Schmeller in Grinzing. Ingrid Schmeller, die Tochter des Hauses, gibt sich während einer Gardenparty ein vornehmlich unschuldiges Stell-Dich-Ein mit ihrem Geliebten, allerdings: im Badezimmer. Der Vater erfährt davon und „*daher: Skandal.*“ Eine Freundin der Ingrid Schmeller meint dazu lakonisch „*- und dabei haben die Leut’ nicht einmal etwas davon gehabt.*“<sup>293</sup> Besonders bemerkenswert im Zusammenhang mit dieser Episode ist die spätere „Verfolgungsjagd“ der Tochter durch den Vater, die ihren Geliebten noch einmal sehen möchte, bevor der Vater sie nachhaltig voneinander trennt. Das Finale ereignet sich dann „klassischerweise“ auf der Strudlhofstiege.<sup>294</sup>

---

<sup>290</sup> Vgl. Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 70.

<sup>291</sup> Vgl. Manuskript III, S. 5 - 25. Im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

<sup>292</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 189 ff.

<sup>293</sup> Zit. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 249.

<sup>294</sup> Vgl. Ebd. S. 291 f.

In diesem Zusammenhang darf hier also natürlich die **Strudlhofstiege** nicht fehlen. Sie stellt als Bauwerk und Ort mit Doderers Worten den „Genius Loci“ des Romans dar.<sup>295</sup> Sie ist schon allein durch die Namensgebung des Titels in beiden Erzählmedien präsent. Überdies ist sie durch ihre bloße Anwesenheit in der Welt der Figuren permanent im Gespräch. Auch das der Stiege gewidmete Gedicht schenkt dem Bauwerk in Roman und Manuskript die ihr gebührende Aufmerksamkeit.

Eine sehr interessante Episode, die hier noch Erwähnung finden soll, betrifft den **Selbstmord Etelka Stangelers**, der als schwerwiegendes Ereignis des Romans im dritten Manuskriptteil (ergo Hörspielteil) im Zuge eines ausführlichen Gesprächs zwischen Melzer und ihrem Bruder René behandelt wird. Hier werden etwas tiefere Einblicke in das Leben der Figuren (insbesondere auch der Verstorbenen) möglich. Das Manuskript gibt diesen Teil der Erzählung sehr gut wieder. Er ist sehr ausführlich und gibt der Episode viel Raum um zu wirken.<sup>296</sup>

#### 4.6.2. Auslassungen per Manuskript

Generell kann man sagen, dass durch Peschinas Adaption des Romans keine Umgruppierungen stattgefunden haben, die zu inhaltlichen Konsequenzen geführt hätten.<sup>297</sup> Auch der Bereich der Streichungen hat keine schwerwiegenden inhaltlichen Folgen nach sich gezogen, was die Wirkung des Werks anbelangt.<sup>298</sup> Der Umstand, der dies möglich machte, ist nicht nur durch die fachmännische Arbeit Peschinas zu erklären, sondern liegt ebenso in der Art begründet, wie der Roman erzählt ist. Durch die polyzentrische Erzählweise gibt es viele kleine Zentren, die zwar oft miteinander verknüpft sind, aber eben nicht immer; oder nicht stets auf eine Weise, die durch den Wegfall eines dieser Zentren für die Vernetzung einerseits, oder die Erzählung andererseits, folgenrelevant wäre. So konnten auch von Peschina ganze Episoden ausgeklammert werden. An dieser Stelle soll noch angemerkt werden, dass relativ zu den großen Strichen, die bei der Adaption des Romans für das Manuskript gemacht wurden, die weiteren Striche, die wiederum im Manuskript zur Hörfassung zu finden sind, als kleine, und eher vernachlässigbare, Details einzuordnen sind.

---

<sup>295</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 355.; Vgl. auch Kap. 4.4.2. „Raumdimensionen als Aspekt der Transformationsanalyse“; Vgl. auch: Norberg-Schulz, Christian: Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982. „(...) *Atmosphäre und Aura eines Ortes. In diesem Sinne ist der genius loci ein Konstrukt, in dem Wissen, Erinnerung, Wahrnehmung und Deutung als interpretative Leistung des menschlichen Geistes verschmelzen.*“

<sup>296</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 787 - 810. ; Vgl. Manuskript III, S. 61 - S. 66.

<sup>297</sup> Anm.: Das Hörspiel zeigt in seiner Abfolge jedoch einige wenige leichte Abweichungen vom Manuskript.

<sup>298</sup> Vgl. Hiß, G.: Der theatralische Blick. S. 85.

Sie sind meist von der selben Art, wie jene Aspekte, die nun bei der Analyse sichtbar werden und führen nicht zur Auslassung von Elementen oder Teilbereichen der Erzählung, so wie sie im Folgenden angezeigt werden. Dennoch gab es da und dort auch in den Manuskripten I bis III, vor allem in Teil 3, umfangreichere Striche. Im Falle von inhaltlicher Relevanz sollen sie hier ausgewiesen werden.

Gespart wurde vorrangig an **Figuren**, die sich außerhalb der engmaschigen Netze der in Kapitel 4.3.4.1. „Figuren und Konstellationen, Soziale Schichten“ beschriebenen Kreise bewegen. So erfährt man beispielsweise nichts/wenig über die so genannten „zihaloiden“ Kreise. Diese Beschreibung erfand Doderer, angelehnt an die von ihm eingesetzte Figur des Amtrats Zihal. Er stellt als Beamter auch den Inbegriff eines Menschen dar, der die „Seele eines Beamten“ besitzt. Die zu ihm passenden Schlagworte seien „*Wichtigtuerei, amtliches Getue, Gespreiztheit (...)*.“ und dergleichen mehr.<sup>299</sup> Zihal und die um ihn liegenden kleinbürgerlichen Kreise wurden nicht nur von vornherein größtenteils im Manuskript ausgespart, auch jene wenigen Hinweise auf ihn, die es im Manuskript gab, wurden dort gestrichen. Das führte vor allem in Manuskript III dazu, dass die Seiten von 47 - 51 fast komplett rausfielen. Des Weiteren kam es zu einem Strich von zwei Seiten innerhalb der ersten Seiten des genannten Manuskripts. Hier ist von den Figuren Tante Oplatek und Hedi Loiskandl die Rede. Sie stehen mit Zihal in Verbindung und bewegen sich ebenso an der Peripherie der zentraleren Kreise des Romans.<sup>300</sup>

Des Weiteren kam es zu vielen Strichen während eines klärenden Gesprächs zwischen den Zwillingsschwestern Mimi und Editha Pastré und Eulenfeld bezüglich der Tabakaffäre. Eulenfeld möchte Editha die Idee ausreden und Mimi möchte das doppelte Spiel nicht mehr mitmachen. Jene Informationen, die hier detaillierter auf die Beziehung und frühere Geschichte der Schwestern hindeuten, wurden gestrichen. Hier fielen insgesamt in etwa fünf Seiten aus Manuskript III heraus.<sup>301</sup>

Der „*Pallawatsch des Inneren*“<sup>302</sup> als die Thematik der inneren Vorgänge wurde zugunsten der äußeren Vorgänge zurückgenommen. Oder mit anderen Worten Doderers kann man auch vom „*psychologischen Beuschel*“ sprechen.<sup>303</sup> Dabei fällt besonders auf, dass die

---

<sup>299</sup> Vgl. Löffler, H.: Doderer-ABC. S. 375.

<sup>300</sup> Vgl. Manuskript III: Striche S. 47 - 51; S. 3 - 5, im Besitz der Verfasserin der Arbeit.

<sup>301</sup> Vgl. Ebd. Striche S. 17 - 28 (26 - inkl. 28 gänzlich).

<sup>302</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 266.

<sup>303</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 735.

Beschreibungen des Innenlebens der Figur Melzer durch den Erzähler im Manuskript als stark reduziert erscheinen. Doderer beschreibt generell viel zu den inneren Vorgängen, sodaß auch viele weitere Figuren, wie z.B. Etelka und René Stangler, Mary K. und Teddy Honnegger, betroffen sind. Am Beispiel Mary K.'s wiederum ist gut erkennbar, dass aber sehr wohl ihre inneren Gedanken durch den Erzähler wiedergegeben werden, allerdings handelt es sich hier um Gedanken zur äußeren, zur diegetischen Welt.

In Peschinas Adaption wurden Beschreibungen über rassenspezifische physiognomische **Merkmale ausgespart**, die im heutigen Kontext als negativ interpretiert werden müssen und aus einem kritischen und anti-rassistischen Standpunkt heraus auch aufs schärfste kritisiert werden müssen. Diese Streichungen zu erwähnen, ist hinsichtlich einer gesellschaftspolitischen und politischen Aussage der Arbeit Peschinas wichtiger, als darauf hinzuweisen, dass als politisches Detail beispielsweise die Erwähnung des Geburtstags des Kaisers, und was darüber gesprochen und gedacht wurde, als Information und Hinweis auf das Leben in der Monarchie, und der diegetischen Welt, gestrichen wurde. So tauchen bestimmte Begriffe im Manuskript nicht auf, die im Roman zu finden sind, wie beispielsweise „*negerhaft*“. Des Weiteren wird Asta Stangler als Renés „*bräunliche Schwester*“ beschrieben. Man findet auch Formulierungen wie „*Intelligenz und Talentiertheit aus dem weiten Abstände der Augen sprechend*“, die „*nordische Häßlichkeit*“ bis hin zu Grete Siebenscheins „*makellos weiße Haut über alle Gegensätze der Rassen hinweg*“.

Episoden, die sich mit einer intensiven Schilderung von **Natur und Wald** beschäftigen, wurden gekürzt oder bleiben im Manuskript unerwähnt. Eines der prägnantesten Beispiele ist hier die Episode der Bärenjagd in Bosnien.<sup>304</sup>

In Bezug auf Doderers unzählige **Metaphern** im Roman ist noch anzumerken, dass nicht nur viele innere Vorgänge, die häufig mittels metaphorisch-philosophisch-psychologischem Gedankengut umschrieben werden, sondern auch viele weitere Metaphern „im Äußeren“ im Kürzungsprozess des Manuskripts rausgefallen sind. Sie dienen der Beschreibung von Personen, sowie Kreisen und Beschreibungen der diegetischen Welt an sich, liefern aber keinen handlungsrelevanten Beitrag zu einem der im Vorfeld erwähnten Erzählstränge.

---

<sup>304</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 78 - 84; S. 165 - 175.

### **4.6.3. Transmediale Untersuchung der medialen Verteilung des Erzählwerks**

Um einen formellen Überblick über die quantitative Verteilung der Narration von „Die Strudlhofstiege“ auf die jeweiligen Trägermaterialien zu gewinnen, erfolgt hier eine Untersuchung der Gliederung bezüglich der relativen Verteilungen des Stücks anhand der vorliegenden medialen Formen Roman, Manuskript, Hörspiel.<sup>305</sup>

Es handelt sich hier um eine 909 Seiten umfassende Romanvorlage, die 4 Teile beinhaltet. Diese wurde in 224 Seiten eines Hörspiel-Manuskripts umgewandelt, das in 3 Teile gegliedert wurde. Dieses wiederum mündet in eine Hörspielumsetzung, die als eine Variante in 3 Teilen im Rundfunk ausgestrahlt wurde, oder als eine weitere Variante in 4 CDs verpackt wurde, deren Gesamtlaufzeit von 262 Minuten gleichmäßig auf die Tonträger verteilt ist.<sup>306</sup> Dabei sind aber die 4 Romanteile nicht auf je einer CD untergebracht.

#### **Verteilung der 4 Teile des Romans auf die Manuskripte (I – III)**

Mittels einer Gegenüberstellung von Roman- und Manuskriptseiten lassen sich gestalterische Tendenzen hinsichtlich des Volumens der Streichungen bzw. Auslassungen nachvollziehen, die im Prozess der Adaption hervortraten. Hier kann man Verhältnismäßigkeiten ablesen, die im Zuge der Kürzungen entstanden sind.

1. „Erster Teil“ S.9 – S.164 (total 153) → Manuskript I S.1 – S.29 (total 29)
2. „Zweiter Teil“ S.165 – S.355 (total 190) → Manuskript I S.30 – II S.20 (total 52)
3. „Dritter Teil“ S.356 – S.558 (total 202) → Manuskript II S.20 – II S.75 (total 55)
4. „Vierter Teil“ S.559 – S.909 (total 350) → Manuskript III S.1 – III S. 87 (total 87)

Vom ersten Teil blieben 20% in der Manuskriptfassung übrig, vom zweiten ca 30%, vom dritten Teil ca. 25% und vom vierten Teil ebenfalls 25%.

Teil 1 und 2 des Romans teilen sich gemeinsam 81 Manuskriptseiten innerhalb der ersten beiden Manuskripte I+II. Im Anschluss ist Teil 3 auf 55 Seiten ausschließlich in Manuskript II untergebracht und schließt damit auch ab. Teil 4 besetzt mit 87 Seiten Manuskript III vollständig von Anfang bis Ende.

---

<sup>305</sup> Dreiteilige Radio-Produktion; Kopie im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

<sup>306</sup> Die Gesamtlaufzeit der Funkfassung ist mit rund 269 Minuten aufgrund des jeweiligen Vor- und Abspanns zu den Hörspielteilen etwas länger.

### **Verteilung der Manuskripte (I – III) auf 3 Hörspielteile für den Rundfunk**

Bei Untersuchung der Verteilung der bei der Adaption entstandenen Manuskriptseiten lässt sich herauslesen, wie balanciert die Manuskript-Teile im Vorfeld als Grundlage für die Hörspielumsetzung waren.

Manuskript I 62 Seiten → Teil 1 – Spieldauer 89:50

Manuskript II 75 Seiten → Teil 2 – Spieldauer 89:48

Manuskript III 87 Seiten → Teil 3 – Spieldauer 89:25

Unter Berücksichtigung eines konstanten Anstiegs der Seitenanzahl in den Manuskripten ist die Verteilung der Manuskript-Seiten je Teil ziemlich ausgeglichen. Hierbei muss angemerkt werden, dass aus den Manuskriptseiten, die bei der Produktion Teil 2 und Teil 3 zugeordnet wurden, deutlich mehr herausgekürzt wurde, als beim ersten Teil. Das erfolgte natürlich auch aus der Notwendigkeit heraus, eine gleichbleibende Spieldauer je Folge zu erreichen.

Bei der Verteilung auf die 4 CDs stellen sich daraus logisch folgend ähnliche Verhältnisse da.

## 5. Aufführungsanalyse von „Die Strudlhofstiege“ im Zuge der Transmedialen Analyse – Das Hörspiel

Wie bereits in der Definition zur Frage der Transmedialität festgestellt, wird jedes Erzählwerk mit den *dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln*<sup>307</sup> umgesetzt. Das Hörspiel unterscheidet sich dabei als rein akustisches Medium naturgemäß von verschriftlichten Medienformen, wie im vorliegenden Fall Roman und Manuskript. Beim adaptionsbasierten Hörspiel sind einige Faktoren, wie Thema, Handlung, Personen und sprachliche Muster grundsätzlich durch die Romanvorlage vorgegeben.<sup>308</sup> Das bedeutet aber nicht, dass damit festgelegt ist, wie diese umgesetzt werden. Nun ist es im Rahmen der transmedialen Analyse von vorrangigem Interesse, mittels Aufführungsanalyse zu untersuchen, wie die Gemeinsamkeiten und medialen Unterschiede in „Die Strudlhofstiege“ zum Ausdruck kommen und zu welchen Phänomenen sie führen. Das heißt also auch, ob, wo und wie es in Roman und Hörspiel unter Berücksichtigung der verschiedenen medialen Voraussetzungen in Folge transmedialer Effekte zu „Korrespondenzen“<sup>309</sup> in Bezug auf Inhaltliches kommt; wie beispielsweise eine Spiegelung der Bewegungsvorgänge des Romans auf der akustischen Ebene, oder Stimmungen, die im Text angesprochen werden und im Hörspiel mittels Musik verstärkt werden. Zu diesem Zweck bedient sich die Analyse der bereits eingeführten „Transmedialen Erzähltheorie“ Mahnes als medienübergreifendem Instrumentarium. Des Weiteren werden die mikro- und makrostrukturellen Fragen und die Analysepunkte zu den Elementen des Hörspiels nach Horst Groene und Armin Paul Frank herangezogen. Überdies greift die Untersuchung auch auf Aspekte der Aufführungsanalyse nach Guido Hiß zurück, der die Frage stellt: *„Wie und mit welcher Wirkungsintention dosiert und arrangiert das Hörspiel seine dialogischen ‚Informationen‘?“*<sup>310</sup>

### 5.1. Aspekte zur Transformation von Roman - Manuskript - Hörspiel

Zu Aspekten der Transformationsanalyse zwischen den Textebenen und dem Hörspiel ist es hier noch sehr wichtig anzumerken, dass das Hörspiel eng an das Manuskript angelehnt ist. Daher ist die Transformationsanalyse des Manuskripts im Hinblick auf den Roman mit ihren

---

<sup>307</sup> Vgl. Zit. I. Rajewsky, Kap. 3.3.

<sup>308</sup> Vgl. Groene, H. (Hrsg.): Das Hörspiel im Englischunterricht. S. 113.

<sup>309</sup> Vgl. Hiß, G.: Der theatralische Blick. S. 38 f.: „Korrespondenzen“ sind „synthetische Eindrücke“, die durch die Zusammenführung der einzelnen Komponenten einer Aufführung (Text, Sprache, Musik, Klang) entstehen. Der Begriff wird hier im Sinne einer Verständigung zwischen Roman und Hörspiel eingesetzt, die, von der Basis medialer Unterschiede ausgehend, zu Gemeinsamkeiten führt.

<sup>310</sup> Zit. Ebd. S. 84.

Untersuchungen zu Gemeinsamkeiten und Auslassungen repräsentativ für das Hörwerk. Aus diesem Grund gilt hiermit auch die Transformation des Romans zum Hörspiel als abgeklärt und bedarf keiner weiteren Behandlung hinsichtlich erzählerischer Inhalte.

Die prägnantesten Erzählstränge, die für das Hörspiel mittels Manuskript aus dem Roman herausgearbeitet wurden (Melzers Entwicklung, Zwillingsgeschichte, Tabak-Affäre, Gardenparty-Skandal, Pyjama Party und die Thematik der Strudlhofstiege selbst), wurden in Kapitel 4.6. „Narrative Verbindungen zwischen Roman und Manuskript“ bereits eruiert und ausreichend analysiert. Sie finden sich auch alle in der Hörfassung wieder und werden zum Teil ebenso in der Aufführungsanalyse wieder aufgegriffen.

## **5.2. Besonderheiten des Hörspiels**

Im Vergleich zu anderen medial vermittelten Erzählformen ist die Übertragung im Hörspiel grundsätzlich nur über den akustischen Kanal möglich. Die gestalterischen Mittel des Hörspiels, die bei der Erzählung einer Geschichte zum Einsatz kommen, sind Dialoge, Geräusche und Musik. Darüber hinaus dient der Klangraum als jenes wichtige Gestaltungselement, welches Zeit, Raum und Handlungsverlauf akustisch festlegt. Diese Faktoren kommen insbesondere beim narrativen Hörspiel - das auch durch das vorliegende Hörwerk „Die Strudlhofstiege“ repräsentiert wird - zum Tragen, welches sich von reinen Klangkunstwerken ohne erzählerischen Elementen, sowie von Hörbüchern, unterscheidet. Im Gegensatz zum Hörbuch vollzieht sich beim Hörspiel der Medienwechsel von Text zu gesprochenem Wort also unter Einbeziehung der medialen Möglichkeiten des akustischen Raums. Oder anders formuliert, bezieht die Adaption einer Romanvorlage für das Hörspiel, im Gegensatz zum Hörbuch, „*das Erzählpotential der medialen Umgebung*“ mit ein. Mahne legt hier bewusst verstärkte Betonung auf den Typus des adaptionbasierten Hörspiels und stellt, neben dem Hörbuch, besonders diese Form in enge Beziehung zur akustischen Umsetzung von Romanvorlagen.<sup>311</sup>

## **5.3. Makrostruktur als Aspekt der Aufführungsanalyse**

Wie bereits im Methodenkapitel hinsichtlich der Mikro- und Makrostruktur erwähnt, sieht Mahne die Aspekte von Erzählinstanzen, Raum, Zeitdimensionen hinsichtlich einer transmedialen Analyse als relevant, da sie vorrangig narrativ und damit medienunabhängig wirken - im Gegensatz zu den Elementen der Mikrostruktur. Mahnes Aspekte befinden sich

---

<sup>311</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 104.

also, auch folgend Groene, im Bereich der Makrostruktur. Zum Teil verschwimmen allerdings gewisse Aspekte mit Anteilen der Mikrostruktur. Hier soll die Untersuchung vorerst dem Begriffskomplex der Makrostruktur gewidmet werden.

### **5.3.1. Erzählinstanzen als Aspekt der Aufführungsanalyse**

Durch das „*vorherrschende Zeichensystem Sprache*“ kommt es bei Roman und Hörspiel zu einigen Parallelen, wie beispielsweise die Anwesenheit eines Erzählers. Zumindest gilt das in den meisten Fällen einer Narration, die auf Sprache basiert. Auch im Hörspiel übernimmt der Erzähler konstituierende Funktion im Hinblick auf die raum-zeitlichen Gegebenheiten, Figuren und den Handlungsverlauf.

Eine Besonderheit des Hörspiels ist, dass es das Geschlecht des Erzählers preisgibt. Weitere Informationen, die bei der akustischen Realisation eines Textes im wörtlichsten Sinne „mitschwingen“, sind Hinweise auf das Alter des Erzählers / der Erzählerin und die Klangeigenschaften der Stimme. Intonation und Rhythmus der Rede geben die Möglichkeit, die Inhalte der Erzählung zu gestalten, Bedeutungsakzente zu setzen, Spannung aufzubauen, und in Distanz zum Gesprochenen zu treten. Anders, als im Roman, kann der Erzählertext einer kommunikativen Ebene auf mehrere Erzähler aufgeteilt werden und bricht dadurch die Rolle eines „universellen Erzählers“ auf.<sup>312</sup>

### **5.3.2. Zeitdimensionen als Aspekt der Aufführungsanalyse**

Als rein akustisch wirkendes Medium hat das Hörspiel einige Möglichkeiten, die ein schriftbasierter Text nicht besitzt. Hier lassen sich Redebeiträge beispielsweise übereinandergelagert oder gleichzeitig umsetzen, während eine Geräuschkulisse parallel dazu die Umgebungsgeräusche vermittelt. „*Sukzessivität und Gleichzeitigkeit finden im Hörspiel eine auditive Darstellungsplattform.*“<sup>313</sup>

Ähnlich wie bei den Fragen des Ortes können musikalische Elemente als Hinweis auf eine gewisse Zeit dienen oder einen Zeitsprung im Hörspiel markieren. Tempo und Rhythmus können anzeigen, wie sich „*Bewegungsvorgänge der Handlung*“ abspielen.<sup>314</sup>

### **5.3.3. Raumdimensionen als Aspekt der Aufführungsanalyse**

Im Hörspiel ist, wie auch im Roman, die Festlegung des Ortes keine Bedingung, damit eine Geschichte erzählt werden kann. Wie bereits in Kapitel 4.4.2. „Raumdimensionen als Aspekt

---

<sup>312</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 104 f.

<sup>313</sup> Vgl. Ebd. S. 107.

<sup>314</sup> Vgl. Ebd. S. 107 f.

der Transformationsanalyse“ erwähnt wurde, ist das für beide Medien eine medienbedingte Besonderheit. Doch in den meisten Narrationen werden durch die Rede des Erzählers oder von Figuren Informationen über den Handlungsraum übertragen. Das Besondere beim Hörspiel ist, dass es „über die explizite sprachliche Definition hinaus“ Möglichkeiten gibt, Ort und Setting akustisch darzustellen. Dies erfolgt durch die verschiedenen Lagen der Geräuschgestaltung, in Form von Geräuschkollagen, Stereophonie (siehe auch Kapitel 5.4. „Mikrostruktur“) und Lautstärke. Hier unterscheiden sich „Handlungsraum“, als der Raum, in dem die Geschichte erzählt wird bzw. stattfindet, und „Tonraum“, als Raum der Geräuschquellen. Wichtig ist hier noch der „Darstellungsraum“. In den meisten Medien stellt er eine sichtbare Präsentationsfläche dar, im Hörspiel überträgt er sich ausschließlich über den akustischen Kanal.<sup>315</sup>

#### 5.3.4. Teilgestalten Szene, Blende und Schnitt und Montage

Im Themenfeld der Teilgestalten geht es um die Verbindung von erzählerisch-dramaturgischen Fragen mit gestalterischen Elementen mittels Szene, Blende und Schnitt und Montage. Dabei stellt die „Szene“ des Hörspiels als sein „kleinster, quantitativer Teil“ ein „raum-zeitliches Kontinuum“ oder einen „inneren, werkfunktionalen Spielraum“ dar.<sup>316</sup> Um den Übergang von Szenen oder längeren Szenenfolgen zu organisieren, wird das Mittel der „Blende“ eingesetzt. Durch sie werden „akustische Räume geöffnet und geschlossen“. Sie gilt als „zentrales Mittel der Verknüpfung“.<sup>317</sup>

Der Begriff „Montage“ beschreibt das Zusammensetzen einzelner Teile oder Teilstücke, beispielsweise die Aneinanderreihung von Szenen, sowie auch der Aneinanderreihung der Erzählteile innerhalb der Szene. Die sogenannte „horizontale Montage“ führt zu einer Aneinanderreihung der Teile und konstituiert mit den Mitteln Blende und Schnitt die Makrostruktur. Sie dient als Mittel dramaturgischer Verdeutlichung und ist nur in Form eines „gerichteten Schnitts“ möglich. Im Gegensatz dazu ist der Schnitt selbst nicht daran gebunden, Zusammenhänge zu verdeutlichen. Er kann einfach dazu eingesetzt werden, um das Tempo in der Erzählung zu steigern und den Ablauf flüssiger zu gestalten und auch, die Handlung zu verdichten.<sup>318</sup>

---

<sup>315</sup> Vgl. Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie. S. 106 f.

<sup>316</sup> Vgl. Frank, A.P.: Das Hörspiel. 1963. S. 119.

<sup>317</sup> Vgl. Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten Alfred Behrens. Münster (u.a.): Waxmann, 2002. S. 98.

<sup>318</sup> Vgl. Ebd. S. 95 ff.

### 5.3.5. Das Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ in der Analyse der Makrostruktur

Aus dem komplexen und umfangreichen Erzählwerk von „Die Strudlhofstiege“ wurde durch Peschinas qualitativ hochwertige Adaption ein narrativer Kern herausgearbeitet, der Roman und Hörspiel gleichermaßen repräsentiert. Mit Hilfe von Mahnes transmedialen Analysepunkten können diese nun im Detail ermittelt werden.

**Erzählinstanzen:** Roman und Hörspiel basieren auf Sprache, was zu Gemeinsamkeiten führen kann, die beide Medien teilen. Im vorliegenden Fall stellt der Erzähler jenen gemeinsamen elementaren Anteil der Narration dar, der als Vermittler der diegetischen Welt und deren Geschichte(n) mit ihren Figuren eine zentrale Rolle übernimmt. Dabei wurde im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ der Erzähler in zwei narrative Instanzen aufgesplittet. Damit erhält der Rezipient zum einen mittels des Sprechers Peter Matic´ einen Informanten der diegetischen Welt als *„äußeren Chronisten, der den Fortgang der Handlung transportiert“*. Zum anderen stellt der Sprecher Peter Simonischek einen Informanten dar, der im Speziellen zu der Figur Melzer Bescheid weiß und auch das Innenleben vieler weiterer Figuren beschreibt.<sup>319</sup>

Man kann hören, dass es sich um zwei männliche Erzähler mittleren Alters (man schätzt, so um die 50 Jahre alt) handelt, die beide Schriftdeutsch sprechen. Die Erzählerstimmen, im Manuskript als „Erzähler Eins“ und „Erzähler Zwei“ bezeichnet, unterscheiden sich im Klang der Stimme, indem „Eins“ etwas heller gefärbt ist und „Zwei“ sonorer klingt. Von einem deutlichen Unterschied der Stimmen kann man aber nicht sprechen. Die Lautstärke der Stimmen und Sprechgeschwindigkeiten der Erzähler wirken während des gesamten Hörspiels gemäßigt, betont ruhig und insgesamt ziemlich einheitlich. Das führt manchmal dazu, dass man dazu neigt, die Erzählerstimmen zu verwechseln. Der Eindruck eines „nebeneinander“ geführten Dialogs, wie von Peschina intendiert, ist aber durchaus vorhanden.<sup>320</sup>

**Zeitdimensionen:** Redebeiträge bestimmen in beiden medialen Erscheinungsformen die Erzählung mit. Was im Roman sprachlich schon sehr intensiv be-„schrieben“ wurde, findet im Hörspiel durch dessen mediale Möglichkeiten mitunter noch stärkere Betonung: Mittels Überlagerung von Tonspuren kommt es in „Die Strudlhofstiege“ beispielsweise beim Lesen eines Briefes zu einer akustischen Doppelung bzw. Collage bei deren Wiedergabe. Um beide Stimmen gleichzeitig zu Wort kommen zu lassen, wurden die Stimme des Verfassers des Briefes und die Stimme der Person, die den Brief liest, übereinandergelegt. Zuerst liest Etelka

---

<sup>319</sup> Vgl. Artikel: „Alsergrund, Dodererstrudel“, 23.12.2007; <http://derstandard.at/3154236>, 27.01.2010, 19:22.

<sup>320</sup> Vgl. Ebd.

Grauermann (vormals Stangler). Nach einigen Sätzen schaltet sich Robby Fraunholzer dazu ein und übernimmt einige Sätze später die Führung in dem Doppel-Monolog, bis Etelkas Stimme, im Sprechrhythmus langsamer werdend, verschwindet. Dieser Effekt wird dann noch einmal in die Gegenrichtung genutzt, bis schließlich Etelkas Stimme den Brief beendet.<sup>321</sup> Diese Episode wird im Hintergrund dezent von Motiv 14 untermalt, das eine triste Stimmung hervorruft, die die schwierige Situation widerspiegelt, in der sich Etelka Grauermann und Robby Fraunholzer befinden. Beide sind liiert. Robby möchte sich trennen um mit Etelka zusammen sein zu können und wünscht sich das auch von ihrer Seite. Etelka aber hat das gar nicht vor.

Ein ähnlicher Effekt wird auch bei einem Briefeinschub verwendet, als René Stangler einen kurzen Liebesbrief Grete Siebenscheins erhält. Hier kommt es zu einer „verdoppelten Rede“, bei der überdies die Erzählerstimme in eine direkte Rede Gretes umgewandelt wurde. Die Zeilen des Schreibens werden von Gretes Stimme eingeleitet. Nach jeden Halbsatz wiederholt die Stimme Renés eben Gesagtes. Das führt zu einer sehr vertrauten und auch liebevoll-intim wirkenden Stimmung zwischen den Figuren.<sup>322</sup>

Zur Frage der Abbildung der Zeit mit Hilfe von Musik findet man im Hörspiel einige musikalische Motive, die ein ähnliche Wirkung besitzen und so ein einheitliches „Bild“ hinsichtlich der Jahre zwischen 1910 und 1925 evozieren. Sie spiegeln auch Teile des Musikgeschmacks (vorrangig in Bezug auf die klassische Musik und in Bezug auf die im Roman vorkommenden Kreise) des „alten Wiens“ in diesen Jahrzehnten wieder. Da und dort spielen auch Wienerlied-artige Geigen à la Schrammeln auf. Musik spielt in Peschinas Hörwerk, sowie in Doderers Roman generell, eine wichtige Rolle. Das zeigt sich in der Hörspielumsetzung durch viele musikalische Motive (siehe auch Kapitel 5.4.8.1. „Musikalische Motive“).

Im vorliegenden Hörspiel wurden musikalische Elemente des Weiteren dazu eingesetzt, eine Steigerung in Tempo und Rhythmus anzuzeigen. Besonders prägnant sind jene Momente, in denen ebenso im Text darauf hingewiesen wird, dass sich etwas tummelt. Hier kommt es zur Spiegelung der Bewegungsvorgänge, die im Roman beschrieben werden (mehr Details siehe auch Kapitel 5.4.8.2. „Musikalische Korrespondenzen im Detail“).

**Raumdimensionen:** Dass der „Raum“ bereits auf der Textebene eines der ganz großen Themen in „Die Strudlhofstiege“ darstellt, wurde im Zuge der Transformationsanalyse bereits

---

<sup>321</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 2 / 00:41:07 - 00:42:56

<sup>322</sup> Ebd. / 00:49:40 - 00:50:05

ausführlich dargelegt. Im Hörspiel werden die Informationen dazu einerseits, gleichermaßen wie im Text, durch den Erzähler transportiert, andererseits kommt es immer wieder zum Einsatz von Geräuschkollagen, um den Umgebungsraum zu charakterisieren. Dies geschieht häufig bei Orten, die im Äußeren angesiedelt sind, beispielsweise am Bahnhof, aber auch in Innenräumen, wie in Gasthäusern und Kaffeehäusern.

Auch wieder vorrangig im Äußeren präsent, ist die Nutzung der Lautstärke im Raum als Anzeiger der Entfernung zu einer Geräuschquelle, beispielsweise in der Episode, in welcher Mary K. sich mit ihrem Gatten im Augarten zum Tennisspielen trifft und er ihr aus der Distanz zuruft, bzw. sie ihm, während des Matches.<sup>323</sup>

Generell sind auch im vorliegenden Hörwerk die Mittel der Stereophonie in Gebrauch, um Raumklang zu erzeugen und überdies die Richtung von Geräuschquellen anzuzeigen. (mehr Details siehe auch Mikrostruktur, Kapitel 5.4.2. „Stereophonischer Effekt im Hörspiel ‚Die Strudlhofstiege‘“).

Des Weiteren ist hinsichtlich räumlicher Gegebenheiten der Einsatz von Musik oder musikalischen Elementen interessant. Oft sind sie Teile des Tonraums, ohne einen direkten Ursprung in der Erzählung zu haben. Sie dienen der Herstellung von Raumgefühl und von Spannung, die im Raum herrscht. Im selben Zuge werden damit auch emotionale Zustände der im Raum befindlichen Figur(en) betont. Dies betrifft beispielsweise eine Episode im Wald, bei der Etelka Stangler eine „*Busen-Nadel von Gold*“ sucht, die sie beim Seitensprung mit einem Liebhaber dort verloren hatte, die sie dann auch findet. Die Szene beginnt zwar mit dem Satz des Erzählers II: „*In des Pfarrers Wald war’s noch hell und sonnig.*“<sup>324</sup> und wirkt im Text freundlich, doch auf der Ebene der musikalischen Geräusche weist ein lautes, deutlich unfreundliches und unruhiges „Summen und Brummen“ darauf hin, dass hier etwas nicht stimmt. Es stellt eine unbestimmt bedrohliche und vor allem bedrückende Stimmung her. Am Ende der Szene folgt wie zur Erklärung der Satz: „*Plötzlich erglühten ihre Augen, und jetzt schon weinte sie ganz ohne jede Hemmung, schwer schluchzend.*“<sup>325</sup> Die Musik weist also auf die schlechte Verfassung der Frau hin, deren Ursprung schwere Bedrückung wegen des Betrugs, oder auch generell ihre schwierige Lage hinsichtlich ihres Beziehungslebens sein könnte (Vgl. Kapitel 4.2. „Plot“, S.72).

---

<sup>323</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / Oskar K.: 00:08:14; Mary K.: 00:09:23

<sup>324</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 2 / 00:50:23

<sup>325</sup> Ebd. / 00:51:00

**Teilgestalten:** Die Szenen in „Die Strudlhofstiege“ sind im Hörspiel folgend dem Handlungsablauf im Roman per Montage angeordnet und werden dann unter Einsatz, vor allem, der hörspiel-medialen Möglichkeiten in ihrer Wirkung bestärkt. Aber auch die zuvor analysierten Aspekte von Erzählinstanzen, Zeit- und Raumdimensionen haben hier ihren Effekt. Überdies können die weiteren Teilgestalten von Blende und Schnitt dazu beitragen, Szenen in ihrer Wirkung zu vertiefen. Am stärksten treten im vorliegenden Hörspiel die Blenden hervor, die akustisch in Erscheinung treten. Sie stehen auffallend häufig mit einem bestimmten musikalischen Motiv in Verbindung („Motiv 11“, siehe Kapitel 5.4.8.1. „Musikalische Motive“) Die Blende wirkt dabei aber meist nur als Trenner. Eine stärkere Präsenz der vorangegangenen oder folgenden Szene oder Szenenfolge wird damit meist nicht erzielt. Des Weiteren tauchen beispielsweise Blenden auf, bei denen der „O-Ton Stadt“ in den „O-Ton Bahnhof“ übergeleitet wird. Die Schnitte sind im allgemeinen eher unauffällig. Sie sind während des gesamten Hörspiels von gleichbleibender Wirkungsweise und werden kaum dazu genutzt, eine Szene zu beschleunigen oder künstlerische Effekte hervorzurufen. Für diese Aspekte ist im vorliegenden Hörwerk vorrangig die Musik zuständig, die als Untersuchungspunkt in der Mikrostruktur angesiedelt ist. Im Speziellen wird die Wirkung dieses Hörspiels durch seine Mikrostruktur geprägt. Mit ihrer Hilfe lassen sich wesentliche hörspiel-gestalterische Prozesse analysieren.

#### **5.4. Mikrostruktur als Aspekt der Aufführungsanalyse**

Bei der Untersuchung der Mikrostruktur befindet man sich auf der Ebene der rein akustisch wirkenden Elemente des Hörspiels, von Armin Frank Paul „Bausteine des Hörspiels“ genannt. Sie bilden den Bereich der medienspezifischen Phänomene ab, die ausschließlich im Hörspiel zu finden sind und es damit zu einer einzigartigen auditiven Kunstform machen. Im Rahmen der transmedialen Analyse sind sie als Mitgestalter der narrativen Gemeinsamkeiten von Roman und Hörspiel auf der Ebene der Korrespondenzen in beiden Medien anzusehen.

##### **5.4.1. Stille und Pause im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“**

In der Hörspielumsetzung von „Die Strudlhofstiege“ kommen die Mittel von Stille und Pause nicht als künstlerisch-gestalterisches Element zum Einsatz. Was Rhythmus und Tempo der Erzählung im Hörwerk anbelangt, fällt auf, dass beim Wechsel zwischen den Erzählerstimmen und auch den Stimmen der Figuren meistens wenig bis kein Raum liegt, oder dieser

so geschickt über Blenden verbunden ist, dass diese Wirkung hervorgerufen wird. Das führt zum einem flüssigen und dahinfließenden Eindruck während der gesamten Erzählung.

#### **5.4.2. Stereophonischer Effekt im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“**

Da sich die räumlichen Gegebenheiten in diesem Hörwerk häufig ändern, ändert sich auch der Raumklang in seinen Dimensionen und kommt dementsprechend oft zur Anwendung. Natürlich unterscheiden sich dabei Innen- und Außenräume besonders stark. Sind die Figuren auf einem ihrer zahlreichen Ausflüge, so kann man in seiner Vorstellung die Weite des Raumes des Waldes, oder an der Donau wahrnehmen. Auch der Stadtraum wird mittels sehr dezentem Rauschfilter hörbar gemacht (und dann oft mit Geräuschen hinterlegt). In Innenräumen hingegen wirkt der Raumklang meist begrenzt und eng, da sich die Erzählung häufig in den privaten Räumlichkeiten der Figuren, und nie in großen Sälen, Burgen, oder Höhlen abspielt. Hier wirkt der Raumklang stets trocken, das heißt er ist ohne bestimmte Atmosphäre, Klangteppich oder Musik gestaltet.

Die Stereophonie zu nutzen, um die Richtung einer Geräuschquelle anzuzeigen, ist im vorliegenden Hörwerk auch in Gebrauch. Besonders deutlich hört man beispielsweise bei der Episode zum Tennisspiel im Augarten den Ball im Hintergrund, wie er sich in beiden Richtungen von rechts nach links bewegt; man hört ihn „rechts und links der Ohren“.<sup>326</sup> Auch das Zurufen im Raum wurde im Zuge der Analyse der Makrostruktur hinsichtlich der Unterschiede in der Lautstärke bereits angesprochen. Natürlich ergibt sich hierbei automatisch der Aspekt der „Richtung, aus der gerufen wird“.

#### **5.4.3. Radiophonischer Effekt im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“**

Bei einem Telefonat zwischen dem Rittmeister Eulenfeld und René Stangler kommt es im Zuge des Gesprächs zum Einsatz eines radiophonischen Effekts. Hier handelt es sich um jenen der Verfremdung der Stimme, bei dem einer oder beide Gesprächspartner so klingen, als würden sie sich durch einen Telefonhörer unterhalten. In diesem Fall hört man über Renés Hörer die Stimme Eulenfelds, während René selbst unverändert per trockenem Raumklang wiedergegeben wird.<sup>327</sup>

Auch in Teil 3 des Hörspiels wird telefoniert und die Stimmen radiophonisch verfremdet.<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 00:07:55 - 00:10:30

<sup>327</sup> Vgl. Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 2 / 00:56:59 - 00:58:20

<sup>328</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 3 / 00:53:17 - 00:53:30 Editha Schlinger (vormals Pastré) und Melzer; 00:54:05 - 00:56:00 Mary K. und Lea Fraunholzer

Als gegenteiliger Fall soll hier noch ein „indirektes“ Telefonat angesprochen werden: Im Zuge des Gardenparty-Skandals müssen via Telefon Gespräche geführt werden, um Ingrid Schmeller dazu zu verhelfen, ihren Geliebten noch einmal zu sehen. So kontaktiert Asta Stangler persönlich Teddy Honnegger in der Akademie in der Waisenhausgasse, damit dieser im Präsidialbüro anruft, um „den Semski zu sprechen“ und alles Weitere mit ihm zu vereinbaren. Da hier das Gespräch im Telefonat aber nur auf Seiten Honneggers dargestellt wird, bleibt hier die Akustik bei ihm im Raum und seine Stimme bleibt unverfremdet.<sup>329</sup>

#### **5.4.4. Wort und Stimme im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“**

Im vorliegenden Hörwerk werden über die Stimmen von Erzähler und Figuren nicht nur unzählige Informationen und sehr stark die Atmosphäre vermittelt, über deren Sprache wird auch viel über die erzählte Zeit und das soziale und geistige Umfeld transportiert. Die Sprache als Medium, etwas zu übermitteln - nämlich Worte mittels Stimme - hat hier stark die Funktion, über sprachliche Ausdrücke zu zeigen, wann die Erzählung auch aus historischer Perspektive stattfindet: die Zeit zwischen dem Ausklingen der Monarchie und den Anfängen der Ersten Republik Österreichs.

#### **5.4.5. Wort und dessen Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman**

Peschina arbeitete texttreu und nahm keine Veränderungen in der Diktion der Sprache der Figuren vor. Damit ließ er der Sprache des Romans ihre originale Patina. Demnach ist das Hörspiel voll von alt-österreichischen Begrifflichkeiten und / oder Schreibweisen („Trottoir“, „Perron“, „Attaquieren“). In dem Werk wirkt die Sprache generell konstitutiv für die „Welt der Strudlhofstiege“. Sie bewegt sich zwischen dem Großbürgertum und dessen gehobener, zum Teil akademisch geprägter, Sprache und dem Kleinbürgertum, das auch im Roman zum Teil mittels umgangssprachlichen Ausdrücken und Umgangssprache charakterisiert wird.

Zur gehobenen Sprache gehören beispielsweise lateinische Ausdrücke, wie sie im Rahmen der „Tischgesellschaft“ im Hause Stangler zur Anwendung kommen. Hier wird einmal ein lateinischer Liedtext zitiert, der dann von René Stangler als „Homo Gymnasticus“ übersetzt wird. Überhaupt ist humanistisches Gedankengut fixer Bestandteil in „Die Strudlhofstiege“. Auch beispielsweise der Rittmeister Eulenfeld verwendet gerne lateinische Begriffe („Redivivus“, „ante portas“). Überdies „grunzt“ er sich (im Falle schlechter Laune) mit bundesdeutschem, genauer: berlinerisch anmutendem, Dialekt („ik“, „zujesagt“, „verknusen“) und Ausdrücken (wie z.B. im Bezug auf die Zwillinge und die Tabak-Affäre,

---

<sup>329</sup>Anm.: Obwohl hierzu im Manuskript I S. 52 der Eintrag „Honnegger (*am Telephon*)“ steht.

„Duplizitäts-Gören“, „Dösköppchen“ und „Polente“) ab Teil 2 des Hörspiels durch die Erzählung.

#### **5.4.6. Stimme und deren Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman**

Doderers Figuren haben reale Vorbilder und die *„Darstellung des Wiener Milieus sind Zerfallsprodukte autobiographischer Erinnerung.“*<sup>330</sup> Alle Stimmen im Hörspiel, bis auf den eben erwähnten Eulendorf, sprechen Deutsch mit österreichischem Duktus. Allgemein kann man sagen, dass die meisten Stimmen des „Strudlhof-Universums“ akzentfreies Hochdeutsch sprechen, bis auf jene, die sich im Kleinbürgertum bewegen. Hier wurden die Stimmen der Figuren bei der akustischen Umsetzung teilweise direkt mit dem Roman korrespondierend gestaltet. Dabei kam es zu einer dialektalen Färbung der Stimme und Aussprache von Wörtern auf Basis der Romanvorlage.

Aber auch andere Figuren erhielten eine stimmliche Prägung, die sich anhand der allgemeinen Beschreibung im Roman in Bezug auf soziale Herkunft, Habitus (auch in Form von Metaphern) und Wortschatz der Figuren herauslesen ließen. Hier hört man einen deutlichen Unterschied im Tonfall und in der Stimmfarbe. Das bezieht sich also zum einen sowohl auf die dialektbezogenen Aspekte, als auch sehr stark auf die Färbung der - vor allem der männlichen - Stimmen (im Alter von geschätzten 20 bis 35 Jahren) von Figuren aus den gehobenen akademischen Kreisen, denen ein näselndes Schönbrunner- bzw. Hietzinger-Deutsch anhaftet, das etwas snobbig wirkt. In gehäufte Form ist dies im Hörspiel während der Pyjama-Party zu hören.<sup>331</sup>

##### **5.4.6.1. Figurenbezogene Korrespondenzen im Detail**

Editha und Thea haben eine Auseinandersetzung wegen einer List Eulendorfs, in welche dieser sie verwickelt hatte. Der Bericht des Erzählers, der erklärt, dass Editha mit *„erhöhter Stimmlage und in einer Thea nicht verständlichen fremden Sprache sehr rasch zu reden“* begann, wird mit einem „Editha keppelt im Background“-O-Ton hinterlegt.<sup>332</sup> Als Editha Thea im Effekt eine Ohrfeige gibt, schluchzt Thea vor Schreck und Schmerz. Auch dieses Weinen wurde deutlich in Szene gesetzt.

In Teil 3 weint wiederum Editha Pastré in Melzers Gegenwart, als dieser zuguterletzt herausfindet, was für ein böses Spiel sie mit ihm getrieben hatte. Sie hatte ihn nicht nur hinter das Licht geführt und ihm vorgespielt, in ihn verliebt zu sein und mit ihm zusammen sein

---

<sup>330</sup> Vgl. Wolff, L.W.: Wiedereroberte Außenwelt. S. 44 ff.

<sup>331</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 00:46:00 - 01:01:28

<sup>332</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 2 / 00:25:00 - 00:25:50

zu wollen, bei einem Besuch an seinem Arbeitsplatz hatte sie noch dazu amtliche Drucksorten und Papiere gestohlen und darauf Melzers Unterschrift gefälscht, um ihren Tabakschmuggel in die Gänge bringen zu können. Diese Papiere waren aber nie (auch Dank Thea Rokitzer, die ja unwissentlich davor schon einmal einen „Melzer-gefährdenden“ Brief aus dem Verkehr gezogen hatte) im Umlauf geraten. Melzer gibt sich versöhnlich. Doch auch dann ist Editha noch untröstlich und „gickst“<sup>333</sup>: „Melzer, Melzer ...“<sup>334</sup> Es ist ein verhaltenes, brüchiges und sehr gespielt wirkendes Weinen der „anderen Art“, das gut zu Edithas „schauspielerischen“ Qualitäten passt.

In Folge wird in diesem Hörspiel auf weitere kleine Details Rücksicht genommen: Bei einem Spaziergang in der Umgebung der Villa Stangeler, an dem unter anderem Melzer, Asta Stangeler, Stefan Grauermann, Ingrid Schmeller, Editha Pastré und „die üblichen Verdächtigen“ teilnehmen, berichtet Erzähler Eins: „*Grauermann nieste und hustete aufs jämmerlichste ab Sonntag.*“ Auch auf der akustischen Ebene wird im Zuge der im Roman so genannten „*katarrhalischen Ausbrüche*“ kräftig gehustet.<sup>335</sup>

### **Gestalterische Besonderheit: „Das Gedicht“ fällt aus dem Rahmen**

Das dem Roman prominent vorangestellte und daher bekannte Gedicht „Auf die Strudlhofstiege zu Wien“, das Doderer der Strudlhofstiege widmete, fällt im Kontext des gesamten Hörspiels in seiner Gestaltung stilistisch aus dem Rahmen und soll deshalb hier als „Ausreißer“ auch Erwähnung finden. Es wird von Mary K. mit poetisch-getragener Stimme rezitiert.<sup>336</sup> Im Hintergrund hört man sehr deutlich Motiv 1, die „Musik der Strudlhofstiege“, an deren gemächliches Tempo sich ihr Vortrag anlehnt. Dabei macht sie zweimal eine etwas längere Pause, wie um sich, symbolisch gesprochen, über das Geländer der Stiege zu beugen und hinabzusehen.

Dieses erzählerische Element stellt eine eigenständige abgeschlossene Einheit dar, die im Hörspiel an keiner anderen Stelle so umgesetzt wurde. Doch auch im Roman findet das der Erzählung auf Seite 8 vorangestellte, und damit am äußersten Rahmen des Werks angebrachte Gedicht eine Sonderstellung als „über der Erzählung schwebendes“ narratives Element. Im Hörspiel wurde es in den Anfangsminuten untergebracht, und dient nicht der Einleitung der Erzählung.

---

<sup>333</sup> Vgl. Manuskript III S. 81 bzw. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege. S. 884.

<sup>334</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 3 / 01:20:02

<sup>335</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 01:06:55 - 01:07:05

<sup>336</sup> Ebd. / 00:11:10 - 00:12:22

Hinsichtlich der Frage der Gestaltung von „Wort und Stimme“ soll hier noch erwähnt werden, dass rein technisch gesehen die „Dialogpassagen“ der Erzähler und auch die Dialoge zwischen den Figuren akustisch meist trocken dargestellt sind. Sie kommen ohne Begleitmusik oder Soundteppich aus. Natürlich kommt es aber auch oft genug zur Untermalung durch Musik oder eine Geräuschkulisse, um Atmosphäre herzustellen oder eine Szene dramaturgisch zu unterstützen.

#### **5.4.7. Musik, Geräusche und Geräuschkulisse im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“**

Die Wirkungsweise des Hörspiels wird nicht nur durch Stimmen und Wortwahl mitgestaltet, sondern ist in diesem Fall auch sehr stark durch Musik und Geräusche geprägt. Formal betrachtet ist die musikalische Gestaltung in der vorliegenden transmedialen Analyse nicht nur wichtiges Untersuchungskriterium, so wie in nahezu jeder Hörspielanalyse, sie ist es auch im Speziellen bezugnehmend auf Doderers Erzählwerk.

Die Musik zum vorliegenden Hörspiel wurde von Kurt Schwertsik komponiert. Helmut Peschina gab dazu in einem Interview mit der Tageszeitung Die Presse bekannt, dass gemeinsam der Versuch unternommen wurde, die verschiedenen Zeiten musikalisch zu zitieren: *„Der Kurt Schwertsik hat uns Musik gemacht, ich sage immer: vor Schönberg und nach Schönberg. Vor dem Krieg die klassische Musik und dann die Wiener Moderne.“*<sup>337</sup>

##### **5.4.7.1. Rolle des Einsatzes von Musik**

*„Bei Doderer ist das ganze Geschehen Musik.“*<sup>338</sup>

Georg Schmid spricht im Hinblick auf Doderers Werk von einer *„Musikalizität hinsichtlich der Struktur“*.<sup>339</sup> Musik kann zum einen dazu dienen, eine Erzählung zu gliedern, zum anderen erfüllt sie häufig den Zweck, mittels Leitmotiv Zeit und Orte zu untermalen oder einen stärkeren Eindruck einer Szene in der Vorstellung des Hörers hervorzurufen. Darüber hinaus wird sie dazu verwendet, Figuren zu charakterisieren. In „Die Strudlhofstiege“ können einige prägnante Motive und auch Leitmotive ermittelt werden.

---

<sup>337</sup> Vgl.: [http://diepresse.com/home/kultur/news/350062/Strudlhofstiege\\_Das-Vorspiel-ist-irrsinnig-lang](http://diepresse.com/home/kultur/news/350062/Strudlhofstiege_Das-Vorspiel-ist-irrsinnig-lang); 27.01.2011; 11:37.

<sup>338</sup> [http://www.hoerverlag.de/media/gv\\_1\\_2008\\_weiler.pdf](http://www.hoerverlag.de/media/gv_1_2008_weiler.pdf); k.A.

<sup>339</sup> Vgl. Schmid, G.: Doderer lesen. S. 82.

Zum einen gibt es als besonders hervorstechendes Exemplar das Musikmotiv 1 als Leitmotiv des Ortes, das sehr häufig dann erklingt, wenn sich die Erzählung mittels Erzähler oder Figuren räumlich auf, an oder rund um die Strudlhofstiege bewegt. Es wird aber ebenso eingesetzt, wenn nur über die Stiege gesprochen bzw. philosophiert wird und dort keine Handlung stattfindet. Es wird konsequenterweise dann auch zur Untermalung beim Vortrag des Strudlhofgedichts eingesetzt (vgl. vorangegangenes Kapitel 5.4.6.1. „Gestalterische Besonderheit: ‚Das Gedicht‘ fällt aus dem Rahmen“).

Musik wird im vorliegenden Hörspiel überdies strukturierend eingesetzt. So wird vorrangig Musikmotiv 11, im ganzen Hörspiel regelmäßig verteilt, als Trenner zwischen verschiedenen Szenen verwendet.

Musikmotiv 6 stellt jenes musikalische Stück dar, das leitmotivisch für die Figur des Eulenfeld eingesetzt wird. Es taucht in ungefähr fünfzig Prozent der Fälle auf, wenn entweder durch den Erzähler oder andere Figuren von Eulenfeld die Rede ist, oder auch dann, wenn die Figur selbst spricht. Meist handelt es sich dann um Szenen, in denen sein aktiver und „umtriebiger“ Charakter betont werden soll, oder das bunte Treiben, das oft um Eulenfeld herum stattfindet, wenn er im Kreise seiner Leute, des „troupeau“, unterwegs ist. Er stellt als Person auch dessen umkreistes Zentrum dar, was wiederum als Argument für das sehr lebendige Musikmotiv spricht.

Des Weiteren wird sie als Ersatz anstelle von „Naturkulisse“ verwendet (Vgl. Kapitel 5.4.9. „Geräusche und deren Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman“).

#### **5.4.8. Musik und deren Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman**

Im Zuge der Analyse des Hörspiels konnten einige musikalische Motive eruiert werden (Timecodes in den Fußnoten; jeweils nach ihrem erstmaligem Erscheinen im Hörwerk), die sukzessive nacheinander in das Hörspiel eingeführt werden und auch danach immer wieder zum Einsatz kommen. Dabei tauchen mit besonderer Häufigkeit vor allem die Motive 1, 3, 6 und Motiv 11 auf.

#### 5.4.8.1. Musikalische Motive

**MOTIV 1** wird in Form von langsam voranschreitender Pianomusik hörbar und stellt das „Strudlhof-Thema“ dar.<sup>340</sup> Wie bereits erwähnt, dient es immer dann zur Untermalung der Erzählung, wenn in irgendeiner Form die Strudlhofstiege zum Thema wird. Es leitet unter anderem als Rahmen zu Teil 1, 2 und 3 der Funkfassung des Hörspiels „Die Strudlhofstiege“ in Form einer Blende vom Vorspann auf die Erzählung über und beendet diese auch wieder, indem sie mittels Blende von der Erzählung in den Abspann des Hörspiels übergeht.

**MOTIV 2** Piano und Violine<sup>341</sup> stellen ein Bild von quirliger Aktivität in der Stadt, meist im Kontext mit deren Verkehr, her (mehr Details siehe Kapitel 5.4.8.2. „Musikalische Korrespondenzen im Detail“).

**MOTIV 3** wird mittels Pianomusik dargestellt, in die sich mitunter auch ein wenig Violine mischt. Das Motiv kann mit „Klaviergeblubber“<sup>342</sup> beschrieben werden und taucht stets in Szenen auf, die am Wasser spielen, am Donaukanal, an der Donau, und in Seitenarmen der Donau-Auen. Generell wirkt es wie ein „Wassermotiv“, das die Dynamik des Elements beschreibt und beim Zuhören ein Gefühl von Leichtigkeit hervorruft. Manchmal wird es auch für romantischen Szenen (am Wasser) verwendet, die dann gleichermaßen diese schwebende Leichtigkeit in sich zu tragen scheinen.

Auch beim Musikeinsatz der Motive 2 und 3 ist stets eine konkrete Intention heraushörbar.

**MOTIV 4** stellt einen aussagetechnisch eher neutralen musikalischen Einschub dar, der durch Klavier und Piano gerahmt wird.<sup>343</sup>

**MOTIV 5** vermittelt sich als „fröhlich hüpfendes“ Pianomotiv mit wienerischem Charme.<sup>344</sup> Es dient an der Stelle seiner Einführung ins Hörspiel der Unterstreichung des heiteren Charakters der Unterhaltung, die „der Ballhausplatz“ im Café Pucher gerade führt.

**MOTIV 6** stellt als „tänzelndes“ Klavier das „Eulenfeld-Motiv“ bzw. das „troupeau-Motiv“ dar<sup>345</sup> (nähere Details siehe Kapitel 5.4.7.1.).

**MOTIV 7** wird durch eine fröhliche „wienerisch beschwingte“ Violine mit einer Anmutung von Schrammel-Musik vermittelt, die manchmal auch von einem Piano begleitet wird.<sup>346</sup>

**MOTIV 8** Hierbei handelt es sich um ein neutrales Motiv (ähnlich Motiv 4), das durch Piano und Violine umgesetzt ist.<sup>347</sup>

---

<sup>340</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 00:06:15

<sup>341</sup> Ebd. / 00:07:22

<sup>342</sup> Ebd. / 00:12:30

<sup>343</sup> Ebd. / 00:14:36

<sup>344</sup> Ebd. / 00:17:35

<sup>345</sup> Ebd. / 00:23:33

<sup>346</sup> Ebd. / 00:34:33

<sup>347</sup> Ebd. / 00:44:50

**MOTIV 9** Nervöses Violinengesirre (ähnlich wie bei Peschinas „Fasching und Vogelsang“) begleitet den Erzählvorgang (mehr Details siehe auch 5.4.8.3. „Musikalisches Geräusch als Hybrid“).<sup>348</sup>

**MOTIV 10** Hohe und helle Töne einer Violine, später mit Pianobegleitung, unterstreichen den erotisch-romantischen Charakter dieser Szene zwischen René und Editha am Felsen.<sup>349</sup>

**MOTIV 11** „Schräge und drastische Töne“ einer Violine erklingen zusammen mit einem Piano, das seinerseits Moll-Töne ausstößt. Dieser Zusammenklang wird als Trenner eingesetzt, der von da ab häufig im Hörspiel zum Einsatz kommt.<sup>350</sup>

**MOTIV 12** Pianomusik, ähnlich der zu Motiv 5, die leicht und beschwingt daherkommt.<sup>351</sup>

**MOTIV 13** Kirchenmusik mit Gesang.<sup>352</sup> Kommt im Hörspiel einmalig zum Einsatz und unterstützt bzw. korrespondiert mit der Handlung (mehr Details siehe Kapitel 5.4.8.2. „Musikalische Korrespondenzen im Detail“).

**MOTIV 14** Ein leises Piano in Molltönen und eine „traurig-verzweifelte Violine“ stellen eine dramatische, bedrückende und düstere Stimmung her.<sup>353</sup> Es handelt sich in dieser Szene, in der das Motiv zum ersten Mal auftaucht, um den Doppelmonolog, den Robby Frauenholzer und Etelka Grauermann bezüglich des Briefs zum Thema Trennung führen (Vgl. Kapitel 5.3.5., S. 103).

**MOTIV 15** In Teil 3 des Hörspiels wird noch ein weiteres Motiv eingeführt. Man hört „trappelnde“ stakkatohafte helle Pianomusik, die vom flotten, ebenfalls hellen, Klang einer Violine begleitet wird.<sup>354</sup> Das Motiv korrespondiert direkt mit dem Roman, in dem vom Erzähler von „(...) *Trappelschrittchen geradewegs auf Melzer zu.* (...)“ gesprochen wird. Sie stammen von der kleinen Tochter Paula Pichlers, die ihm bei dem Besuch in Liechtenthal begegnet. Das Motiv drückt Unbeschwertheit aus und spiegelt dabei auch die Bewegungen des Kindes wieder. Darüber hinaus drückt es ganz allgemein die Unbeschwertheit der Umgebung in Paula Pichlers Garten und der Stimmung der Szene aus.

**MOTIV 16** Zuguterletzt taucht, sehr ähnlich Motiv 14, in langsamem Tempo zarte Pianomusik in Molltönen auf, untermalt von Violine.<sup>355</sup> Es ist über weite Strecken dem Gespräch unterlegt, das zwischen René Stangler und Melzer zu Etelkas Selbstmord geführt wird. Als „Etelkas Todesmotiv“ gibt es die Stimmung voll Schwere und Trauer wieder.

---

<sup>348</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 01:01:28

<sup>349</sup> Ebd. / 01:02:03

<sup>350</sup> Ebd. / 01:04:31

<sup>351</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 2 / 00:11:34

<sup>352</sup> Ebd. / 00:36:17

<sup>353</sup> Ebd. / 00:40:52

<sup>354</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 3 / 00:41:00

<sup>355</sup> Ebd. / 00:57:05

#### 5.4.8.2. Musikalische Korrespondenzen im Detail

„Im literarischen Hörspiel liegt die Musik meist unter dem Text oder kommt an Stellen vor, wo im Text Musik ausdrücklich verlangt wird.“<sup>356</sup> In Doderers Roman kommt es immer wieder zu deutlichen Hinweisen oder auch der direkten Erwähnung klassischer Musikstücke. Unter anderem wird klassische Musik als wissenschaftliches Feld intensiv besprochen. Eine Figur, die hier besonders zentral ist, ist Teddy Honnegger, der an der Akademie in der Waisenhausgasse Musik studiert. So kommt es zu folgender Szene am gerade erwähnten Ort, die, ab dem Stichwort „die Stille belebte sich“, von Pianomusik „On Scene“ begleitet wird. Die hier zum Einsatz kommende Musik ergibt sich aus dem Dialog:

**Erzähler Zwei:** (...) Es war sehr still hier. Die Stille belebte sich plötzlich: Ein Klavier schlug an, unweit im selben Stockwerke. (...)

*Es kommt zu einem Treffen zwischen René Stangler und Stefan Grauermann.*

**Grauermann:** Was ist das nur, ich kann mich jetzt nicht besinnen ...

**René Stangler:** Schumann, Fis-moll.

**Grauermann:** Ja richtig! Wenn du zuhören willst, gehen wir hinein. Es ist der Teddy Honnegger, der spielt, du kennst ihn ja. Wir müssen nur leise sein.

**Erzähler Eins:** Er stand auf, Stangler folgte ihm. Ihr lautloses Eintreten erfolgte in ungewollter Gleichzeitigkeit mit dem Einsetzen des zweiten Themas.<sup>357</sup>

Daraufhin kommt es auf der Tonspur, weiterhin „On-Scene“ umgesetzt, zum Wechsel auf das zweite Thema von Schumanns Fis-Moll-Sonate, die bis zu dem Moment im Hintergrund läuft, als kurz darauf die „Wechselreden“ zur Musik zwischen Honnegger und Stangler folgen.

**Honnegger:** Die Gesetze der Harmonielehre scheinen nur relativ zu sein. Im Mittelalter galt die Terz, für uns sozusagen eine vulgäre Konsonanz, als dissonierendes Intervall.

**René Stangler:** Ist Ihrer Ansicht nach die Musik vor der Harmonielehre da oder die Harmonielehre vor der Musik?

**Honnegger:** Selbstverständlich war zuerst die Musik da.<sup>358</sup>

Das Thema von Schumanns Fis-Moll-Sonate steht in direkter Verbindung zu der Akademie bzw. zu Teddy Honnegger. Auch an anderer Stelle, als Asta Stangler ihn besucht, um ihn um

---

<sup>356</sup> Nagl, Max (u.a.): ‚So ein Mittelding zwischen Kino und Theater.‘ Ein Interview mit dem Musiker Max Nagl.“ (S. 33 - 39) In: Peschina, H. (Hrsg.): Hör! Spiel. Stimmen aus dem Studio. S. 37.

<sup>357</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 00:28:49 - 00:29:41

<sup>358</sup> Ebd. / 00:31:30 - 00:31:49

den Gefallen bezüglich des Telefonats für Ingrid Schmeller zu bitten, wird diese im Text erwähnt: „(...) Es erklang der langsame Satz aus Schumanns Fis-Moll-Sonate.(...)“<sup>359</sup>

Doch nicht nur konkrete musikalische Angaben im Roman geben musikalische Motive vor. Der Großteil der im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ vorkommenden Musik setzt sich aus den oben genannten 16 musikalischen Versatzstücken zusammen. Einige jener, die am stärksten mit der Romanvorlage korrespondieren, werden im Folgenden näher untersucht.

## **Motiv 2**

Die Betonung der Dynamik und Lebendigkeit von im Text beschriebenen Szenen durch musikalische Motive zeigt sich beispielsweise in dieser Szene, laut Bericht des

**Erzähler Zwei:** „Der Platz vor dem böhmischen Bahnhof, dem Franz-Josefs-Bahnhof in Wien, war damals mit der Zeit schon eine Art Rangiergeleise der Straßenbahn geworden, die da von allen Seiten mit den verschiedensten Linien eintraf: das jaulte und rollte durcheinander, klingelte, drehte überraschend in eine Seitenstraße ab oder sauste gradaus über die Brücke davon.“<sup>360</sup>

Das Musikmotiv 2 vermittelt dabei mittels Piano und einer nach „sommerhaftem Geflatter“ klingenden Violine, das Bild des quirligen Verkehrs, indem beide in ebenso flotter und quirliger Manier gespielt werden. Das Motiv untermalt also in seiner Aktivität das Bild. Durch den etwas überdrehten Charakter ruft die Musik auch kurze Anklänge von Stummfilm hervor. Vor dem geistigen Auge scheinen in Schwarz-Weiß jene erwähnten Straßenbahnen aufzutauchen, die in übereiltem Tempo dahin jagen, als würden sie „zu schnell abgespielt“.

Das Motiv drückt sich auch sehr deutlich auf dieselbe Weise in Teil 3 des Hörspiels aus, als die Erzählung kurz vor Mary K.'s Unfall steht. Sie verlässt in Eile das Haus.

Erzähler Eins scheint hier schon das drohende Unheil anzudeuten: „(...) *Der Straßenverkehr war nicht nur auf dem Trottoir zur größten Lebhaftigkeit gesteigert.*(..)“<sup>361</sup> Als es kurze Zeit später zum dramatischen Ereignis kommt, bei dem sie vor Melzers Augen in die Straßenbahn läuft, wird das Motiv aus dem Hintergrund lauter eingeblendet und führt zu einer Steigerung der Dramatik. Alles scheint jetzt auch vor dem geistigen Auge schneller zu gehen. Als gegen

---

<sup>359</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 01:14:05 - 01:14:33

<sup>360</sup> Ebd. / 00:07:22 - 00:07:45

<sup>361</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 3 / 01:04:05 - 01:04:40

Ende der Szene die Ambulanz kommt, wird die Musik wieder leiser und deutlich langsamer und mit ein paar wenigen kräftigen Klavierschlägen beendet und ausgeblendet.<sup>362</sup>

### **Motiv 3**

Als weiterer Vertreter des sorgfältig gewählten Einsatzes von Musik im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ soll noch die Bootsfahrt Erwähnung finden, bei der Doktor Negria mit der frisch geschiedenen Editha Pastré von Nußdorf den Donaukanal hinabfährt. Wieder wird die Musik zu dynamisierenden Zwecken eingesetzt. Musikmotiv 3 wird von Pianomusik begleitet, die wahrnehmungsgemäß als „Klaviergeblubber“ erklingt.

**Erzähler Zwei:** „(...)Doktor Negria besaß seit einiger Zeit ein Ruderboot, nicht für sportliche Zwecke gebaut, also hinlänglich breit, aber doch ein elegantes hübsches Fahrzeug. Negria hielt sich oberhalb von Nußdorf nach links, er trieb vom ‚Donau-Kanal‘ ab und blieb im Hauptstrom. Das Boot trieb schnell und ruhig. (...)“<sup>363</sup>

Motiv 3 unterstreicht hier dezent die Aktivität des Hinabtreibens des Bootes und erhöht auf subtile Weise akustisch das Tempo der Szene und scheint damit anzudeuten, dass sich die Geschwindigkeit des Treibens etwas erhöht, bis die Fahrt schließlich endet.

**Erzähler Zwei:** „(...)Unterhalb des Kais, noch lange vor dem sogenannten ‚Praterspitz‘, drückte Negria sein Fahrzeug nahe gegen das Ufer, wo sich ein bequemer Steg bot. (...)“<sup>364</sup>

Zum Schluß der Szene klingt nach dem Wort „Ufer“ das Motiv mit einem letzten einzelnen Ton aus und beendet somit auch akustisch die Fahrt.

### **Motiv 13**

Bei einer Episode „am Lande“, im Semmeringgebiet im Umfeld der Villa Stangeler berichtet

**Erzähler Eins:** Die Berge standen in zartem Nebelrauche wie neugeschaffen. Der Sommermorgen schien zu zögern, jetzt um halb zehn Uhr am Vormittage noch. Der Platz vor der hochgelegenen kleinen Kirche war fast leer.<sup>365</sup>

---

<sup>362</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 3 / 01:08:10 - 01:10:14

<sup>363</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 00:13:05 - 00:13:28

<sup>364</sup> Ebd. / 00:13:37 - 00:13:48

<sup>365</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 2 / 00:36:17 - 00:36:38

Hier führt Musikmotiv 13 in Form von Kirchenmusik mit Gesang klar und laut zum Szenenwechsel und stimmt unterstützend und korrespondierend mit der Handlung die neue Szene ein. Zusammen mit dem Text evoziert es beim Hören ein mystisch anmutendes Bild der Szene. So wird dieses romantische Motiv auch musikalisch umgesetzt und verdeutlicht.

#### **5.4.8.3. Musikalisches Geräusch als Hybrid**

Manche Geräusche werden durch Instrumente umgesetzt und haben folglich einen eher musikalischen Charakter. Sie stehen in der Kategorie zwischen musikalischem Element und Geräusch. So sind die musikalischen Geräusche als hybride Form anzusehen. Sie werden vorrangig zur Betonung und Unterstreichung der Handlung eingesetzt. Sie stehen also meist in Korrespondenz zu dem (beschriebenen) Geschehen im Roman.

In diese Kategorie passt beispielsweise ein „Summen und Brummen“, das als unruhiges Geräusch akustisch durch ein Streichinstrument ausgedrückt wird. Es wird als Verstärkung der Dramatik und der Schwere der Szene im Sinne der Betroffenheit der Figur eingesetzt (Vgl. Kapitel 5.3.5. „Das Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ in der Analyse der Makrostruktur“).

Musikalische Geräusche begleiten das gesamte Hörwerk: Darunter befindet sich auch ein „Klavierschlag“, als lauter kurzer Klang, der zur Betonung und als akustisches Signal für das Ende einer Szene eingesetzt wird, die mit dem Satz schließt: „*Der schwieg: Für diesmal.*“ Der Klang wirkt damit auch als akustischer Trenner.

Des Weiteren taucht ein Element dieser Kategorie im Hörspiel als Einleitung einer Szene auf, bei der Melzer, Asta Stangler, ihr Bruder René und Editha, versuchen, einen Felsen zu erklimmen. Dies wird durch das musikalische Geräusch einer „nervösen Violine“ untermalt. Sie stellt für die Szene ein „ins Ungewisse blickende Bild“ her. Man weiß nicht, wo das Ganze hinführen wird. Das Geräusch wird im Text angesprochen:

**Erzähler Zwei:** Man hört ein Scharren im Wald, der sonst lautlos in seinem eigenen Gesumm ruht.  
Man hört ein Scharren, weil vier Personen einen mächtigen Felsen im Walde zu erklettern versuchen. Zwei kommen rasch vorwärts.<sup>366</sup>

---

<sup>366</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 01:01:28 - 01:02:04

#### 5.4.9. Geräusche und deren Korrespondenzen zwischen Hörspiel und Roman

Das gesamte Hörspiel hindurch untermalen, mit längeren Pausen beispielsweise in den Erzählerparts, Geräusche die Handlung. Teilweise sind sie der „Örtlichkeit Stadt“ angepasst, auch ohne konkrete Hinweise auf mögliche Geräusche oder eine Geräuschkulisse an der entsprechenden Stelle des Romans. So wurden diese dem im Roman geschilderten Zeitgeist zwischen 1910 und 1925 nachempfunden und sind vom Getrappel der Fiaker und anderer Pferdewagen und dem allgemeinen öffentlichen Verkehr geprägt, der damals ja auch schon „Automobile“ beinhaltete. Des Weiteren kommen Stadtbrummen und das Grundrauschen des Stadtlärms, bei dem die einzelnen Geräusche nur mehr verschwimmen und undefinierbar werden, als O-Töne zum Einsatz. Überdies sind im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ natürlich viele Geräusche, Geräuschkulissen und musikalische Geräusche im Einsatz, die passend zu konkreten Angaben im Roman auf den Plan treten.

Wenn auf der Ebene des Romans „Die Strudlhofstiege“ von bestimmten Aktivitäten, wie beispielsweise dem Tennisspiel im Augarten zwischen Oskar und Mary K., die Rede ist, kommt es im Hörspiel dann auch häufig zur Umsetzung des Geräuschs als O-Ton.

Hier taucht im Hintergrund das Geräusch eines Tennisballs auf, dessen Aufprall im Ton authentisch klingt. Um ein „echtes“ Tennismatch wiederzugeben, klingen die Schläge allerdings etwas zu regelmäßig und metronomartig und weisen keine Pausen auf.<sup>367</sup>

Auch weitere Umgebungsgeräusche prägen die akustisch-diegetische Welt des Hörspiels. So kann man in Form einer Geräuschkulisse im Hintergrund eine Bahnhofsumgebung („O-Ton Bahnsteig“: Dampf, Zischen und Rauschen der Lok und leise Stimmen) erkennen, wenn in der Erzählung von einem Bahnhof oder Bahnsteig die Rede ist. Dieser O-Ton geht später überlappend das Rattern des Zuges über. So geschehen bei der Reise Melzers, bei der er Major Laska zufällig trifft. Diese Begegnung beginnt als Szene am Bahnhof und endet im Zug.<sup>368</sup>

Geräuschkulissen werden auch oft in Innenräumen eingesetzt, vor allem dann, wenn mehrere Menschen anwesend sind. So gibt es also im Hintergrund oft leises Stimmengewirr und Hintergrundgespräche, wenn man in der Erzählung ein Kaffeehaus betritt. Etwas lauter geht es dann schon im Gasthaus zu, wo im Hintergrund Lachen, Plaudern und das Klirren von Gläsern zu hören ist. Auch im etwas kleineren und privaten Kreise kommt es zur Untermalung mit leisen Gesprächen im Hintergrund. Beispielsweise in jener Szene, als der Erzähler das Abendessen mit „Tischgespräch“ im Hause Stangler einleitet, zu dem René

---

<sup>367</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 00:07:55 - 00:10:30

<sup>368</sup> Ebd. / 00:19:00 - 00:21:15 Bahnhofshintergrund, dann Rattern als Signal: „Zug fährt ab“, Bahnhof aus.

gerade noch rechtzeitig erscheint. Vor dem Abendessen waren Karten gespielt worden und das Gespräch ist schon im Gange. Die Erzählerstimme ist hier in ein allgemeines Gemurmel als O-Ton eingebettet, das stoppt, als das Gespräch auf der Ebene der Figuren beginnt.<sup>369</sup> Der O-Ton fungiert damit als akustische Einleitung, die gleichzeitig auf der Erzähl- und der Geräuschebene stattfindet. Das Gespräch selbst ist dann wieder trocken im Innenraum umgesetzt.

In einem naturalistisch umgesetzten Hörspiel kann es auch zum Einsatz von Naturgeräuschen wie Vogelgezwitscher, dem Gesumme von Insekten, Blätterrauschen, dem Pfeifen des Windes oder Wasserrauschen kommen. Die im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ vorkommende Geräuschkulisse ist allerdings in ihren Szenen am Land und in der Natur nicht damit untermalt, wenn auch Geräusche dieser Art im Roman beschrieben werden. Aufgrund der Art, wie diese Szenen regelmäßig akustisch gestaltet sind, kann man erkennen, dass die Naturmotive entweder rein auf der Textebene stattfinden, oder sie in einer musikalischen Form aufgelöst werden (siehe z.B. „Wasser“-Musikmotiv 3). Dies vermeidet die Verdopplung der Betonung auf naturbezogene Gegebenheiten und bietet die Möglichkeit, die Szene nach Wunsch zu dynamisieren.

### **5.5. Zusammenfassung der Analyse zur Mikrostruktur im Hörspiel**

In „Die Strudlhofstiege“ kommen folgend der Analyse alle medienspezifischen Elemente zum Einsatz, die durch die Aspekte der Mikrostruktur beschrieben werden. Damit reicht es gestalterisch im Grunde über die „Grundmaterialien“ hinaus, die per Definition ein Hörspiel braucht, um als solches zu gelten. Auch stereo- und radiophonischer Effekt kamen zum Einsatz. Sie wurden dabei in einem herkömmlichen Sinn angewendet, das heißt ohne beispielsweise experimentellen Charakter zu besitzen. Der Baustein „Wort“ und daraus folgend die Sprache waren bereits auf der Ebene des Romans in ihrer teils dialektalen Ausprägung gestaltet und wurden als solches in das Hörspiel übernommen. Die Stimmen wurden, soweit es Angaben oder Hinweise dazu gab, dem Roman gemäß realisiert: Die Stimmen im Hörspiel entsprechen den Stimmen im Roman. Auch sie wurden damit in einer traditionellen Form in das Hörspiel eingebracht. Geräusche und Geräuschkulisse, die als Korrespondenzebenen zwischen Hörspiel und Roman existieren, wurden stets in einem naturalistischen Zusammenhang umgesetzt und machen daher einen realitätskonstruierenden

---

<sup>369</sup> Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ Teil 1 / 00:36:28 - 00:37:04

Eindruck; sie sind damit „*realistisch illustriert*“.<sup>370</sup> Ausnahmen bestehen dann, wenn Szenen mittels musikalischem Geräusch oder Musik als Untermalung realisiert wurden. Hier kommt es vereinzelt zu leicht surreal wirkenden Effekten (siehe „Summen und Brummen“, oder „Nervöse Violine“ in Kapitel 5.4.8.3. „Musikalisches Geräusch als Hybrid“) oder auch einem „Stummfilm-Effekt“ (Vgl. Kapitel 5.4.8.2. „Musikalische Korrespondenzen im Detail“). Wie allgemein in den Kapiteln 5.4.7. und 5.4.8. zur Frage der Musik festgestellt, ist die Musik eben jenes Element, das dem Hörspiel auf der akustischen Ebene zusätzlich besondere Tiefe verleiht.

---

<sup>370</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde: „... alles mit Worten sagen und mit Worten verschweigen können.“ (S. 99 – 126.) In: Maske und Kothurn 43 (1-3). Wien (u.a.): Böhlau, 2000. S. 110 f.

## 6. Abschließende Erkenntnisse und Interpretationen aus den Analysen

*„Das Hörspiel ist eine ‚offene Form‘. Die ‚Hörsensation‘ (...) wird realisiert von Autoren, Dramaturgen und Regisseuren. Sie sollten sich stets bewußt sein, das sie machen können, was sie wollen, daß es für das, was sie ausprobieren wollen, keine Grenzen gibt (...).“<sup>371</sup>*

Wie soeben ermittelt, wurden bei der Herstellung des Hörspiels „Die Strudlhofstiege“ im Grunde alle medialen hörspielspezifischen Möglichkeiten ausgeschöpft, die ein Hörspiel zusätzlich zum Roman zu bieten hat und die es „braucht“, um ein Hörspiel genannt zu werden. Allerdings kam es nur in den seltensten Fällen zu einem künstlerisch-anmutenden Gebrauch. An die Grenzen ging man nicht. Es wurde als realistisches narratives adaptionbasiertes Hörspiel umgesetzt und folgte damit gestalterisch konsequent der Adaption Peschinas, der „den Kern herauschlug“, ohne Veränderungen an der Wirkung des Werks erzielen zu wollen.

Auch wenn es auf der Ebene der Musik zu einer guten Mischung von „alt und neu“ kam (Vgl. „Fragen der Gestaltung: Ton und Musik“ in diesem Kapitel), hätte das Hörspiel-Team bei der Hörspielerstellung von seiner Manuskriptfassung ausgehend akustisch noch viel mehr surreale und-oder experimentelle Elemente einbauen können. - Dass sich das angeboten hätte, kam schon an den wenigen Stellen zum Ausdruck, die durch Musik, oder vor allem musikalische Geräusche, einen surrealen Anstrich erhielten. Nur dann, wenn die Musik ins Spiel kam, wurde es auch auf der Ebene der Geräusche, in Form der musikalischen Geräusche, spannend. - Das hätte natürlich die Wirkung der Erzählung völlig verändert. Das ist ein sensibles Thema bei einem Werk von solcher Tragweite, wie es „Die Strudlhofstiege“ ist. Aber ganz bestimmt nicht unmöglich. Offensichtlich war es weder im Sinne Peschinas noch im Sinne des Regisseurs Robert Matejka, der Geschichte zu einem neuen „Touch“ verhelfen zu wollen.

Trotz allem kann man sagen, dass Helmut Peschina den Roman mit seiner Adaption insgesamt modernisiert hat, indem er wie ein Bildhauer, mit dem Schreibwerkzeug anstelle eines Meißels, den narrativen Kern „aus dem Materialblock“ gehauen hat, aus dem dann das Hörspiel hervorging. Dabei kam es zur Hervorhebung der interessantesten und spannendsten Erzählstränge. Natürlich ist es grundsätzlich ohnedies wichtig, ein Hörspiel so zu gestalten, dass es für den Zuhörer ansprechend und interessant ist. Das auch, und besonders dann, wenn

---

<sup>371</sup> Zit. Heißenbüttel, Helmut: „Horoskop des Hörspiels“. (S. 18 - 37). In: Schöning, K.(Hrsg.): Neues Hörspiel. S. 35.

es sich um die Dramatisierung eines Werkes handelt, das, wie im Fall von „Die Strudlhofstiege“, Spannung nicht zum Ziel hat. Ein weiterer Grund für die Betonung des „Suspense“-Faktors könnte auch die Tatsache gewesen sein, dass „Krimi“ als Erzählform bereits seit vielen Jahren den Markt in der Literatur, im Film und im Fernsehen prägt. Da es sehr aktuell und in Mode ist, warum sollte man da nicht ebenso im Hörspiel einen gewissen Fokus darauf lenken, wenn es sich anbietet? „Die Strudlhofstiege“ ist ohnedies ein Werk voller Schatzkästchen, die man öffnen und aus denen man die verschiedensten kleinen Episoden entnehmen kann. Die Episode rund um die Zwillinge Pastré und die Tabak-Affäre stellt dann im Vergleich schon eine richtige Schatz-, „Truhe“ dar.

### **6.1. Gemeinsames Etwas - Vergangene und zeitgenössische Fragen des Lebens**

Auch wenn man von einer Modernisierung sprechen kann, so erfolgt die Erzählung dann doch im vollkommener Übereinstimmung zum Roman, im wörtlichsten Sinne mit „Abstrichen“. Peschina hat klar ersichtlich das Werk als ein Stück Zeitdokument behandelt und „naturbelassen“ adaptiert. Man kann davon ausgehen, dass es deshalb möglich war, das Stück so beizubehalten, weil es auch zeitlose Themen aufgreift, die immer Geltung besitzen. Im Besonderen in Hinblick auf gesellschaftsphilosophische Fragen und das Mensch-Sein. So wurde es erfolgreich als ein Hörspiel, das modern ist, weil es zeitgenössische Probleme behandelt. So kann man beispielsweise Melzers Werdegang, seine von Doderer so genannte „Menschwerdung“, beobachten: Eine Figur, die den Gegebenheiten ihren Lauf lässt. Eine im Grunde passive Figur ähnlich Oblomov, mit dem Unterschied, dass es nicht so erscheint, als hätte Melzer das „faule Leben“ aktiv gewählt. Es verkörpert nicht sein Weltbild. Man könnte ihn eher als eine Figur ansehen, die ein Grundvertrauen dazu hat, dass sich Dinge ganz von selbst herstellen und funktionieren. - Was sich dann auch einlöst.

Ein anderes Motiv, das sich im zeitgenössischen Kontext herstellt, ist das Interesse an „Gossip“ in unserer Gesellschaft. Ein Aspekt daraus: Es wird sehr viel mit „seltsamen und komischen“ Geschichten gehandelt, die „ganz normalen“ Menschen widerfahren (siehe beispielsweise Melzers Verwicklung in die Tabak-Affäre; der Gardenparty-Skandal). Man muss kein Star, oder prominenter Politiker sein, um für öffentliches Gerede zu sorgen. Die „besseren Kreise“ unterhalten sich überdies auch schon so sehr gut mit sich selbst und ihren internen Geschichten. Da lässt sich über ein mysteriöses Zwilling-Doppelleben, wie das der Schwestern Pastré, gemütlich bei einer Pyjama Party bereits bestens spekulieren.

Das „ganz normale Leben ohne spezielle Vorkommnisse“, als „nur das, was einfach so passiert“ (Abendessen, Ausflüge in die Natur, Liebesgeschichten) ist überhaupt ein großer Teil des Gemäldes, das auch das Hörspiel problemlos herzustellen vermag. Das macht seinen Charme und seine Lebensnähe aus. Eine Botschaft, die die Erzählung zeigt und vermittelt, ist: Selbst wenn es sich um längst vergangene Zeiten und etwas andere Kreise handelt, „die Menschen bleiben immer gleich“. So ist das Hörspiel nicht nur ein „Fall für Doderer-Fans“, sondern hat darüber hinaus die Möglichkeit, breitere Personengruppen anzusprechen.

## **6.2. Fragen der Gestaltung: Figuren im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“**

Nicht nur die Sprache des Romans blieb in Helmut Peschinas Manuskript eins zu eins erhalten, sondern auch die Stimmen der Figuren wurden im Hörspiel dem Roman entsprechend um- und eingesetzt. Das stellt eine gestalterische Entscheidung dar, zum einen von Peschina und zum anderen von Regisseur Matejka. Es wäre keine Besonderheit in einem Hörspiel alles so zu belassen, „wie es von Doderer als Autor gedacht war“, aber im Kontext mit dem Erzählwerk von Doderers „Die Strudlhofstiege“ stellt es insofern einen wichtigen Aspekt dar, da die Figuren, vielleicht mehr als es in vielen anderen Romanen und Erzählungen der Fall ist, das Werk konstituieren. Sie sind, wie bereits einmal in dieser Arbeit erwähnt, nicht nur die Figuren, die eine Rolle in einer Erzählung spielen, sie sind Repräsentanten der Zeit. Das gilt für den Roman ebenso wie für das Hörspiel: Durch sie entsteht das Gemälde. Sie „wuseln“ gewissermaßen „durch das Bild“.

*„Bei fiktionalen Texten wird die erzählte Welt erst im Text konstruiert. Daher kann ein Zugang zu dieser nur über den Text selbst gelingen.“<sup>372</sup> Die Welt, die durch die Figuren im Roman Doderers evoziert wird, wirkt als eine vergangene Welt, wie sie einmal in Österreich existiert haben könnte, durchaus glaubwürdig und in sich stimmig. Die Hörspielebene fügt dem noch ein bedeutsames Quantum an (scheinbarer) Authentizität hinzu. Durch die ausgewählten Schauspieler und Schauspielerinnen als deren Stimmen erhält das Hörwerk eine markante wienerisch-österreichische Färbung. Wer dem österreichisch-deutschsprachigen Raum entstammt, erkennt hier vielleicht den einen oder anderen alten Wiener Jargon wieder. Wer aus dem bundesdeutsch-sprachigen Raum kommt, erfreut sich an den bunten Färbungen der Stimmen und empfindet es vielleicht sogar als etwas „exotisch“. So schrieb auch ein Journalist der Frankfurter Allgemeinen Zeitung:*

---

<sup>372</sup> Vgl. Martinez, M.; Scheffel, M.: Einführung in die Erzähltheorie. S. 145.

*„Ein monumentales Plauderkunstwerk. In Österreich war es Hörspiel des Jahres, doch statt vom gemächlichen Erzählstrom von Heimito von Doderers ‚Strudlhofstiege‘ dahingetragen zu werden, absolviert der Hörer eine Wildwasserfahrt.“<sup>373</sup>*

Das Hörspiel bringt allerdings nicht nur die Ebene der „stimmlichen Verwirklichung“ der erzählten Welt ins Spiel, die durch die akustische Umsetzung verstärkt wird, sondern macht von seinen hörspielspezifischen Möglichkeiten Gebrauch und verdichtet die Erzählung und deren Atmosphäre zusätzlich auf der musikalischen Ebene.

### **6.3. Fragen der Gestaltung: Ton und Musik im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“**

*(...) Helmut Peschina vereint gekonnt Gegenwart und erinnerte Vergangenheit und schafft die hingebungsvolle Wahrnehmung des Gleichzeitigen, die Doderer so am Herzen lag. Schon nach einigen Worten befindet sich der Hörer in einer anderen Welt.“<sup>374</sup>*

Nicht nur Peschina vereint die Zeitebenen und schafft damit die „Wahrnehmung des Gleichzeitigen“, auch die Musik stellt im Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ tolle Verbindungen her. Die musikalische Ebene weist als Kontrapunkt zu den traditionellen Erzählweisen von Roman und Hörspiel im Zuge der für das Hörwerk von Kurt Schwertsik eigens komponierten Klassik-Kompositionen eine moderne zeitgenössische Ebene auf. Einige Stücke wirken avantgardistisch und stellen zusammen mit der „älteren“ klassischen Musik eine interessante Mischung her.

Auch wenn im Hörspiel viele Musikmotive ermittelt werden konnten, so kommt doch die Musik im Hörspiel generell sparsam und punktuell zum Einsatz. Das Hörwerk wirkt insgesamt sehr musikalisch, ohne dabei jemals von Musik überkleistert zu klingen. Das ist auf die Hörspiel-Arbeit des Regisseurs Robert Matejka zurückzuführen, der Anfang 2011 verstorben ist.

---

<sup>373</sup> <http://www.kulturempfehlungen.de/literatur/heimito-von-doderer-die-strudlhofstiege.html>; 27.03.2011; 16:17. (Wolfgang Schneider, „Rezensionen“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.03.2008.)

<sup>374</sup> Kommentar der Redaktion Der Hörverlag, 23.03.2008; <http://www.kulturempfehlungen.de/literatur/heimito-von-doderer-die-strudlhofstiege.html>; 27.03.2011; 16:03.

#### 6.4. Einfluss des Regisseurs Robert Matejka auf das Hörspiel „Die Strudlhofstiege“

*„Robert hat immer sehr genau gewusst, was er wollte, bis hin zur Instrumentierung.“<sup>375</sup>*

So der Komponist Max Nagl, der bereits einige Male mit dem Regisseur Robert Matejka zusammengearbeitet hatte. Dass Musik im Hörspiel (so vorhanden) sehr bewusst eingesetzt wird, ist für die Hörspielerarbeit selbstverständlich. Doch es stellt sich immer die Frage, wie sie zum Einsatz kommt. Aufgrund der von der Verfasserin dieser Arbeit gehörten Regiearbeiten Matejkas zu den Hörspielen, die er mit Helmut Peschina gemeinsam realisiert hat (siehe „Werke-Verzeichnis“, Anhang II.), soll hier der Erfahrung nach von „Matejkas Stil“ gesprochen werden. Dieser wirkt in seiner Art stets spartanisch und gezielt und lenkt damit den Fokus auf das Wesentliche der Erzählung. Auch die Musik wird folgend dieser Charakteristik eingesetzt. So können alle Figuren und deren Stimmen ihre Wirkung entfalten. Die Szenen wirken nie von Musik erdrückt. Matejka lockert Szenen mit leiser Untermalung auf und gibt ihnen damit einen dezenten Anstrich. O-Töne sind gleichfalls sparsam bei ihm eingesetzt. Matejkas reduzierter Stil verleiht seinen Hörspielen „Stil und Eleganz“. Das kommt bei dem Hörwerk „Die Strudlhofstiege“ auch im Kontext zur Wirkung des Romans besonders gut zur Geltung.

Musik ist für das Hörspiel das „besondere Gewürz“. Es ist die „geheime Zutat“ des talentierten „Kochs“ Matejka, der es versteht, die Würze, die das Gericht „Hörspiel“ zu etwas ganz Besonderem macht, dezent und genau richtig zu dosieren. - Wenngleich schon die Stimmen als ausgezeichnete Grundzutaten vorhanden sind.

Die Musik stellt zwar eine sehr wichtige Komponente dar, doch im Endeffekt ist es in diesem Hörspiel das Zusammenwirken von Worten und Stimmen, von Geräuschkulissen und Musik, die die besondere Atmosphäre erschaffen und das Gemälde zum Leben erwecken.

---

<sup>375</sup> Nagl, Max (u.a.): ‚So ein Mittelding zwischen Kino und Theater.‘ Ein Interview mit dem Musiker Max Nagl.“ (S. 33 - 39) In: Peschina, H. (Hrsg.): Hör! Spiel. S. 34.

## 7. Schlussbemerkungen

Das Hörwerk „Die Strudlhofstiege“ steht dem Roman in seiner atmosphärischen Dichte um nichts nach.

*„War Doderer schon sehr darum bemüht, die Originalität des Wiener Lebensgefühls zu dokumentieren, so wird die atmosphärische Erinnerung im Hörspiel noch viel eindringlicher.“<sup>376</sup>*

Peschina war trotz der umfangreichen Kürzungen des Texts der Romanvorlage darum bemüht, dessen ursprüngliche Wirkung zu erhalten: *„Die Schwierigkeit [lag] darin, trotz der Kürzungen die Charakteristik, den Stil des Romans wiederzugeben.“<sup>377</sup>* Dass dies Peschina sehr gut gelungen ist, ist nicht nur mehr ein persönlicher Eindruck, sondern ist nun mittels der transmedialen Analyse erwiesen. Auch, dass es sich hier um eine höchst aufwändige Produktion handelt, ist nicht nur aufgrund der auftretenden Personen und der Länge des Hörspiels nachzuvollziehen, sondern auch durch den Einblick in die Arbeit, die hier bei der Adaption erfolgt ist. Immer wieder stößt man auf die Tatsache, wie sensibel Helmut Peschina in der Adaption von Doderers Werk gearbeitet hat. Wie bereits in der Analyse ermittelt, teilte er beispielsweise die Erzähler zu jeweils fünfzig Prozent, damit das Verhältnis des Erzählerparts nicht übermächtig wirkt. Darüber hinaus sorgte er für Balance hinsichtlich der wahrnehmenden Anteile in der Narration, indem er auch hier eine Hälfte insgesamt dem Erzähleranteil zuwies und die zweite Hälfte den Stimmen der Figuren zuteilte. Dies ist nur ein Teilaspekt von dem, was in der Analyse sichtbar machte, wie viel Erfahrung und Geschick man mitbringen muss, um das Erzählwerk „stimmig“ zu erhalten, sodass die Erzählung flüssig wirkt und nicht zerfällt.

„Die Strudlhofstiege“ ist ein klassisch umgesetztes narratives adaptionsbasiertes Hörspiel ohne Anspruch auf experimentelle oder avantgardistische Effekte auf der Gestaltungsebene. Das entspricht auch dem Stil des Romans. Natürlich kann man aus jedem Erzählwerk ein „abstraktes Kunstwerk“ machen, doch im Falle des vorliegenden Erzählwerks als Gesellschaftsgemälde ist die Struktur ohnedies schon ausreichend kompliziert. Es wäre der Rezeption nicht dienlich gewesen, es durch akustische oder andere gestalterische Effekte stark zu verändern. Überdies ist es als positiv zu bewerten, dass die Wirkung des Werkes sich derartig gut in der Hörspielfassung herauskristallisiert, womöglich noch besser als im Roman

---

<sup>376</sup> Kommentar der Redaktion Der Hörverlag; [www.geo.de/GEO/kultur/buchtipps/56480.html](http://www.geo.de/GEO/kultur/buchtipps/56480.html); k.A.

<sup>377</sup> Vgl. Artikel: „Alsergrund, Dodererstrudel“, 23.12.2007; <http://derstandard.at/3154236>, 27.01.2010, 19:22.

selbst. So entstand ein Hörspiel, das zudem als roman-erschließendes Werk funktioniert. Zum einen ermöglicht es den Zugang in eine andere Welt, in eine Zeit, die so weit in der Vergangenheit liegt, dass sie kaum mehr auf-/gespürt werden kann. Zum anderen hilft sie dabei, der Sperrigkeit des Romans zu entfliehen.

In erster Linie ging es bei der transmedialen Untersuchung darum, den gemeinsamen erzählerischen Kern freizulegen. Da in dieser Arbeit, folgend Nicole Mahnes Werk „Transmediale Erzähltheorie“<sup>378</sup>, der Fokus auf das Transmediale als Narrationen übergreifendes Element gerichtet war, lag das Hauptinteresse auf den narrativen Gemeinsamkeiten, die blieben. Um da hin zu kommen, musste nach „alter Manier“ zuerst der Roman analysiert werden, im Weiteren das Manuskript und dann das Hörspiel, damit im Vergleich sichtbar werden konnte, was als narrativer Kern da ist. Der Vergleich diente hier aber nur als Mittel zum Zweck. Es ging in der vorliegenden Arbeit darum, im Sinne der transmedialen Theorie Gemeinsamkeiten zu erfassen. Es war nicht von Interesse, Vergleiche zu ziehen, die dann im Sinne medien-hierarchischen Gedankenguts ausgewertet würden.

Das transmediale Konzept hat gezeigt, dass es dabei helfen kann, neue Perspektiven zur wissenschaftlichen Untersuchung medialer Phänomene zu eröffnen. An dieser Stelle soll erneut die demokratisierende Wirkung transmedialer Überlegungen in Bezug auf Medien-Hierarchien betont werden. Auch das Hörwerk „Die Strudlhofstiege“ ist, obschon ein „klassisches Beispiel“, ein gutes Beispiel um zu zeigen, was das Genre Hörspiel leisten kann. Es lässt erkennen, dass es sich um keine „Kopie des Romans“, sondern um eine eigenständige künstlerische Hervorbringung als akustisches Erzählwerk handelt. Hier wurde Text zu Ton, zu Geräusch transformiert. Das daraus hervorgegangene akustische Produkt stellt ein neu entstandenes Werk dar. Es darf daher nicht als „Endprodukt“ gehandelt werden.

Überdies war ein Vergleich deshalb für diese Arbeit nicht ausschlaggebend, da hier als weiterer Aspekt die Qualität der Arbeit untersucht werden sollte, die der Autor Helmut Peschina geleistet hat. Es war also ebenso ein Anliegen der vorliegenden Arbeit, zu zeigen, dass Peschina „genau der Richtige“ für die Adaption der Textvorlage „Die Strudlhofstiege“ für das Hörspiel war. Dies zeigte sich nun nicht nur aus seiner eigenen Geschichte und Entwicklung heraus, sondern auch durch die hohe Qualität der Umformung des Romans, der selbst ein gewaltiges Stück schriftstellerischer Arbeit darstellt. Die Verfasserin dieser Arbeit

---

<sup>378</sup> Mahne, N.: Transmediale Erzähltheorie.

geht des Weiteren davon aus, dass die Adaption deswegen so gelungen ist, da Peschina mit Doderers Figuren „gut kann“. Sie sind seinen eigenen Figuren nicht unähnlich. - Alles deutet hier auf ein „Gemeinsames Etwas“ hin. - Aufgrund seiner eigenen (Vor)Erfahrung als Autor, abseits von Dramatisierungen für den Hörfunk, kennt er sich gut mit Figuren aus, die ein reiches Innenleben und eine komplexe Psyche besitzen (siehe Kapitel 2.3.2. „Ausgewählte Hörspiele Helmut Peschinas unter der Lupe“). So konnte er genau abwägen, was die Figuren aus dem Roman brauchen, um nicht zu viel „an Körper“ zu verlieren und doch im Hörspiel nicht zu viel Gewicht erhalten, um die Erzählung zu belasten.

Nachdem durch Peschinas Adaption einige Erzählstränge so gut herausgearbeitet wurden und diesen Episoden einen fast schon plakativen Charakter verliehen, lag anfänglich der Schluss nahe, diese folglich auch als ausgewählte Episoden zur transmedialen Analyse von Hörspiel und Roman heranzuziehen. Sie sollten als Repräsentanten für das Gesamtwerk dienen. Zu großen Teilen stellte sich dann aber heraus, dass die Episoden zwar für die Analyse als Eckpfeiler dienen, aber nicht für „das Ganze“ stehen konnten. Das führte zurück zu der Erkenntnis, dass die unzähligen Details das vorliegende Werk prägen. In diesem Fall machen diese Details vorrangig die Figuren aus. Es befinden sich in dem Hörspiel allein schon fast so viele Figuren, wie im gesamten „Peschina-Universum“. Wie schon im Kapitel 4.3.5. „Figuren als Aspekt der Transformationsanalyse“ ermittelt, stellen die Figuren für sich selbst stehend bereits „Epizentren“ dar. Schon diese Beschreibung drückt die Tragweite und Bedeutsamkeit ihrer Anwesenheit in Hörspiel und Roman aus.

Nun stellt sich im Zuge der Schlussbemerkungen eine letzte Frage, die beantwortet werden soll: Wie kam es zur Titelgebung „Gemeinsames Etwas“ für diese Arbeit? - Die Idee entstand bei der Rezeption von Helmut Peschinas gleichnamigem Hörspiel. Der Autor stellt zum einen jene Person dar, die das Werk „Die Strudlhofstiege“ für das Hörspiel adaptiert hat, und zum anderen Ende der 1990er Jahre selbst ein Hörspiel verfasst hat, das den Namen „Gemeinsames Etwas“ trägt. Da Peschina als Re-Autor auch über die Schiene des Hörspielschreibens zur Schiene der Adaptionen kam, schien es bereits von Anfang an passend, diesen Titel als erste Überschrift für die vorliegende Arbeit zu verwenden. Im Zuge der transmedialen Analyse ließen sich bei der Ermittlung der narrativen Kerne von Hörspiel und Roman als mediale Erscheinungsformen in weiterer Folge viele Gemeinsamkeiten feststellen, die gleichermaßen mit dem Titel korrespondieren.

Dieser Erkenntnis folgend nun noch eine letzte „Korrespondenz“: Als interessantes Detail, das im Zuge dieser Arbeit entdeckt wurde, soll erwähnt werden, dass das Hörspiel inhaltlich eine Seite früher endet als der Roman, der in seinem letzten Satz noch von „seinem Melzer“ spricht.<sup>379</sup> Helmut Peschina löste das für sich in einer etwas direkteren Art auf und finalisierte sein Manuskript mit folgendem Satz aus der Erzählung, auf den dann ebenso das Hörspiel endet:

*„Und deshalb macht sich gerade hier der Autor davon und behauptet dem Verleger gegenüber, sein Manuskript sei abgeschlossen.“<sup>380</sup>*

Mit diesen Worten, als meinem persönlichen „Gemeinsamen Etwas“, möchte auch ich hier mein Werk beenden, „mich als Autorin davonmachen und behaupten, diese Arbeit sei abgeschlossen“.

---

<sup>379</sup> Vgl. Doderer, H.v.: Die Strudlhofstiege S. 909.: „Was soll man hier noch sagen! Und passte es nicht wirklich auf den Major?“

<sup>380</sup> Vgl. Ebd. S. 908., bzw. Manuskript III, S. 87.

## **8. Literatur- und Quellenverzeichnis**

### **1. Primärliteratur**

**Doderer**, Heimito von: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München: Biederstein, 1951.

**Peschina**, Helmut: Du wirst schon sehen. Baden: Grasl, 1981.

**Peschina**, Helmut: Palmenhaus. Eisenstadt: Edition Roetzer, 1980.

**Peschina**, Helmut: Rosa und Resi. Fünf Stücke. St.Pölten: Literaturedition Niederösterreich, 1997.

**Peschina**, Helmut: Zeilenbrüche. Wien: Deuticke, 2000.

### **2. Sekundärliteratur**

#### **Selbständige Werke**

**Bal**, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Sec. Edition. Toronto (u.a.): University of Toronto Press, 2004.

**Eke**, Norbert Otto: Wort / Spiele: Drama - Film - Literatur. Berlin: Schmidt , 2007.

**Frank**, Armin Paul: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1963.

**Genette**, Gérard: Die Erzählung. München: Fink, 1998.

**Groene**, Horst (Hrsg.): Das Hörspiel im Englischunterricht. Theorie und Praxis. Paderborn; Wien (u.a.): Schöningh, 1980.

**Heger**, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wien (u.a.): Braumüller, 1977.

**Hiß**, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer, 1993.

**Huwiler**, Elke: Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst. Paderborn: Mentis, 2005.

**Knilli**, Friedrich: Das Hörspiel in der Vorstellung der Hörer. Selbstbeobachtungen. Frankfurt, Wien (u.a.): Peter Lang, 2009.

**Köhler**, Stefan: Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum, 2005.

**Mahne**, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007.

**Meyer**, Urs (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein, 2006.

**Mundt**, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer, 1994.

**Norberg-Schulz**, Christian: Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

**Nünning**, Ansgar: Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots. Trier: Wiss. Verlag Trier, 1989.

**Peschina**, Helmut (Hrsg.): Hör! Spiel. Stimmen aus dem Studio. Wien (u.a.): Böhlau, 2013. Reihe: Maske und Kothurn.

**Pross**, Harry: Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen. Darmstadt, Wien (u.a.): Habel, 1972.

**Rajewsky**, Irina O.: Intermedialität. Tübingen (u.a.): Francke, 2002.

**Schmedes**, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten Alfred Behrens. Münster (u.a.): Waxmann, 2002.

**Schmid**, Georg: Doderer lesen. Zu einer historischen Theorie der literarischen Praxis. Salzburg: Neugebauer, 1978.

**Schöning**, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

**Schöning**, Klaus (Hrsg.): Spuren des neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

**Schwitzke**, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1963.

**Stanzel**, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

**Trommler**, Frank: Roman und Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh. Stuttgart (u.a.): Kohlhammer, 1966.

**Vyoral**, Hannes (Hrsg.): Helmut Peschina. Ausgewählte Gedichte und Texte. Reihe: Podium Porträt, Band 34. Wien: Deuticke, 2008.

**Weber**, Dietrich: Heimito von Doderer. München (u.a.): Beck, 1987.

**Weber**, Dietrich (Hrsg.): Heimito von Doderer. Repertorium: Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen. München: Biederstein, 1969.

**Wolff**, Lutz-Werner: Wiedereroberte Außenwelt. Studien zur Erzählweise Heimito v. Doderers am Beispiel des "Romans No 7". Göppingen: Alfred Kümmerle, 1969.

**Würffel**, Stefan B.: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978.

### **Unselbständige Werke**

**Arnheim**, Rudolf: „Der Rundfunk sucht seine Form.“ (S.185 - 214) In: Arnheim, Rudolf (Hrsg.): Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

**Danielczyk**, Julia: „Bumerang der Worte.“ (S. 6 - 16) In: Vyoral, Hannes (Hrsg.): Helmut Peschina. Ausgewählte Gedichte und Texte. Reihe: Podium Porträt, Band 34. Wien: Deuticke, 2008.

**Danielczyk**, Julia: „Lexikalischer Eintrag.“ - In: Killy, Walter: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. (Band in Druck)

**Freyermuth**, Gundolf S.: „Thesen zu einer Theorie der Transmedialität.“ (S.104 - 117) In: Freyermuth, Gundolf S. (Hrsg.): Intermedialität. Transmedialität. Köln, Wien (u.a.): Böhlau, 2007.

**Haider-Pregler**, Hilde: „... alles mit Worten sagen und mit Worten verschweigen können.“ (S. 99 – 126.) In: Maske und Kothurn 43 (1-3). Wien (u.a.): Böhlau, 2000.

**Haider-Pregler**, Hilde: „Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945.“ (S.505 - 550) In: Spiel, Hilde (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs II. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1980.

**Heißenbüttel**, Helmut: „Horoskop des Hörspiels.“ (S. 18 - 37). In: Schöning, K.(Hrsg.): Neues Hörspiel.

**Jandl**, Ernst; **Mayröcker**, Friederike: „Anmerkungen zum Hörspiel. ‚hörspiel‘ ist ein doppelter Imperativ.“ (S. 88 - 92) In: Schöning, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

**Knoblauch**, Hubert: „Diskurs, Kommunikation und Wissenssoziologie.“ (S. 209 - 226). - In: Keller, Reiner (Hrsg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.

**Klein**, Peter: „Die ungenutzte Chance. Warum das Hörspiel viel kann und zu wenig leistet.“ (S. 41 - 55) In: Peschina, Helmut (Hrsg.): Hör! Spiel. Stimmen aus dem Studio. Wien (u.a.): Böhlau, 2013. Reihe: Maske und Kothurn.

**Kruschkova**, Krassimira.: „Nachwort“ - In: Peschina, Helmut: Zeilenbrüche. Wien: Deuticke, 2000.

**Löffler**, Henner: Doderer-ABC. Stichworte zum Verständnis Heimito von Doderers. Wien: Universität Wien. Diss. 2002.

**Meyer**, Urs: „Transmedialität (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität). Das Beispiel der Werbung.“ (S. 110 – 130) In: Ders. (Hrsg.): Transmedialität.

**Nagl**, Max (u.a.): „’So ein Mittelding zwischen Kino und Theater.’ Ein Interview mit dem Musiker Max Nagl.“ (S. 33 - 39) In: Peschina, H. (Hrsg.): Hör! Spiel. Stimmen aus dem Studio. Wien (u.a.): Böhlau, 2013. Reihe: Maske und Kothurn.

**Peschina**, Helmut: „’hörspiel’ ist ein doppelter imperativ.“ (S. 7 - 11) In: Ders. (Hrsg.): Hör! Spiel. Stimmen aus dem Studio. Wien (u.a.): Böhlau, 2013. Reihe: Maske und Kothurn.

**Rochelt**, Hans: „Vorwort.“ In: Peschina, Helmut: Palmenhaus. Eisenstadt: Edition Roetzer, 1980.

**Rochelt**, Hans: „Zum Werk“. In: Peschina, Helmut: Du wirst schon sehen. Baden: Verlag Grasl, 1981.

**Schanze**, Helmut (Hrsg.): Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze - Personen – Grundbegriffe. Stuttgart (u.a.): Metzler, 2002.

**Schmidt-Dengler**, Wendelin: „Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre.“ In: Reclam: Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. Band 2; Stuttgart: Reclam, 1993.

**Schmidt-Dengler**, Wendelin: Heimito von Doderer (1896 – 1966): „Die Strudlhofstiege und Die Dämonen.“ (S. 116 – 127) In: Fetz, Bernhard; Kastberger, Klaus (Hrsg.): Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. Wien (u.a.): Zsolnay, 1998.

**Surkamp**, Carola: „Methode im Fokus. Hörspiele analysieren.“ (S. 8 - 9). In: Der fremdsprachliche Unterricht. Englisch. Radio Plays. Jg.42. Nr.92. Seelze: Friedrich, 2008.

**Wenz**, Karin: „Transmedialisierung. Vom Computerspiel zu digitaler Kunst.“ (S. 98 – 109) In: Meyer, Urs (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006.

#### **Internetseiten / Online-Referenzen / Links**

<http://derstandard.at/3154236>, 27.01.2010, 19:22.

<http://derstandard.at/1295571286974/Hoerspielregisseur-Robert-Matejka-gestorben>;  
15.02.2011, 15:19.

[http://www.deutschlandradiokultur.de/ein-absoluter-radiomensch.1013.de.html?dram:article\\_id=171446](http://www.deutschlandradiokultur.de/ein-absoluter-radiomensch.1013.de.html?dram:article_id=171446); 15.02.2011; 15:23.

[http://diepresse.com/home/kultur/news/350062/Strudlhofstiege\\_Das-Vorspiel-ist-irrsinnig-lang](http://diepresse.com/home/kultur/news/350062/Strudlhofstiege_Das-Vorspiel-ist-irrsinnig-lang); 27.01.2011, 11:37.

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/967251/>; 24.02.2010; 23:22.

[http://www.hoerverlag.de/media/gv\\_1\\_2008\\_weiler.pdf](http://www.hoerverlag.de/media/gv_1_2008_weiler.pdf); k.A.

<http://www.kulturempfehlungen.de/literatur/heimito-von-doderer-die-strudlhofstiege.html>;  
27.03.2011; 16:17.

<http://oe1.orf.at/hoerspiel/libero/129647.html>; 07.02.2010, 18:30.

<http://orf.at/stories/2120479/>; 15.10.2014, 22:01.

[http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20080229\\_OTS0102](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20080229_OTS0102), OTS-Meldung: ORF Isabella Henke; 04.06.2009, 17:27.

[http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20081120\\_OTS0123](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20081120_OTS0123); OTS-Meldung: Niederösterreichische Landesregierung. 23.10.2009; 10:25.

[http://www.podiumliteratur.at/portraet/peschina\\_bio.htm](http://www.podiumliteratur.at/portraet/peschina_bio.htm); 17.02.2010, 16:15.

<http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/page3/>; 20.07.2011, 20:11.

→ „*Transmedia Storytelling - Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling.*“, Henry Jenkins, 15.10.2003.

### **Internet-Datenbanken**

<http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche> → Hörspieldatenbank Ö1 / ORF

<http://www.mediathek.at> → Österreichische Mediathek

<http://www.hoerdat.in-berlin.de>

<http://www.akustische-medien.de> → Medien - Hörspiel - Audiokunst

<http://www.jokan.de> → Radio Hörspiel Info

<http://www.dokufunk.org> → Dokumentationsarchiv Funk (ad Kinderfunk im ORF)

### **3. Weitere Quellen**

#### **Audioquellen und Tonmaterial**

Hörspiel-Studio, Magazin (3/2009) „Der Hörspielautor Helmut Peschina“, Ausstrahlung ORF / Ö1, 07.04.2009. – Kopie der Aufnahme im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

Rundfunkversion des Hörspiels „Die Studlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre“, Teil 1 - 3 ORF, 24. - 26. Dezember 2007. – Kopie der Aufnahme im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

NDR-Kultur; ORF/Ö1: Die Strudlhofstiege. München: Der Hörverlag, 2008. - 4 CDs.; Im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

Im Zuge dieser Arbeit wurden von der Verfasserin dieser Arbeit, bis auf wenige Ausnahmen, alle erhältlichen Hörspiele Helmut Peschinas (siehe „Werke-Verzeichnis“ im Anhang II.) akustisch „gesichtet“, also angehört. Sie wurden von der Audiothek der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, der Österreichischen Mediathek und von Ö1 (Stefanie Zussner) zur Verfügung gestellt. Nochmals vielen Dank.

### **Alternative Textquellen**

NDR-Kultur; ORF/Ö1: „Die Strudlhofstiege“. CD Booklet. München: Der Hörverlag, 2008. - Im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

### **Unveröffentlichte Quellen**

Manuskripte (Teil I - Teil III) zu Doderer, Heimito von: „Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre“ - Strichfassung für das Hörspiel, Wien 2007. – Kopie im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

Teilvorlass Helmut Peschina, Ankauf 2006 aus Privatbesitz von: Wienbibliothek, Rathaus Wien. Umfang 13 Archivboxen.

Wienbibliothek, aktueller Stand per Dez. 2008 - Jan. 2010:

→ Materialien und Programmhefte zu Hörspielen von Helmut Peschina. (ca. 1965 – 2005); Signatur: C 294283. → Box I bis Box XIII. - Wienbibliothek. Rathaus Wien.

Des Weiteren:

→ Konvolut Zeitungsartikel und andere Druckschriften aus dem Teilvorlass Helmut Peschina (ca. 1970 – 2005); Signatur: C 293714 - Wienbibliothek. Rathaus Wien.

### **Schriftliche und mündliche Auskünfte:**

Interview Michaela Hinterleitner (Verfasserin der Arbeit) mit Helmut Peschina:

30. März 2010, Café Amacord, 1040 Wien; Audiomaterial und Transkription im Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

Mails und Gespräche: Helmut Peschina. - Autor.

Mails und Gespräche: Stefanie Zussner. - Hörspiel Ö1.

Mails und Gespräche: Heinz Decker. - Privatperson, Hörspielsammler.

u.a.

## **9. Anhang**

**I. Abstract**

**II. Werke-Verzeichnis Helmut Peschina**

**III. Lebenslauf Michaela Hinterleitner**

## **I. Abstract (Deutsch / Englisch)**

Im Rahmen des österreichischen Hörspielgeschehens widmet sich diese Arbeit dem aus Niederösterreich stammenden Hörspielautor Helmut Peschina und seinem Schaffen. So bietet der erste Themenblock Einblicke in Werdegang, Vorbilder, Schaffensprozesse und Aktivitäten des Autors. Darüber hinaus werden einige seiner prägnantesten Hörspiele näher beleuchtet. Zu seinen Arbeiten zählen auch Adaptionen von Romanwerken für das Hörspiel. Einige von ihnen wurden mit dem ORF-Hörspielpreis ausgezeichnet. Darunter befindet sich das Hörspiel „Die Strudlhofstiege“ nach dem berühmten Roman von Heimito von Doderer. Unter Einbeziehung der Methode einer transmedialen Analyse folgend der „Transmedialen Erzähltheorie“ Nicole Mahnes wird in zwei weiteren Themenblöcken das Hörspiel als transmediales Erzählwerk untersucht. Im Fokus stehen hierbei zum einen der Prozess der inhaltlichen Veränderungen von Roman zu Manuskript, zum anderen der Prozess der medialen Umformung von Text zu akustischem Werk. Ermittelt wird der narrative Kern, der beide Werke verbindet und als „kleinster gemeinsamer Nenner“ das „gemeinsame Etwas“ darstellt. Dabei liegt das Hauptinteresse nicht im Vergleich, sondern in der gegenseitigen Ergänzung, dem Zusammenfließen eines Erzählwerks in verschiedenen Jahrhunderten. Helmut Peschina hat den Roman als ein Stück Zeitdokument behandelt und „naturbelassen“ adaptiert, mit seiner Adaption insgesamt aber modernisiert, indem er wie ein Bildhauer, mit dem Schreibwerkzeug anstelle eines Meißels, den narrativen Kern „aus dem Materialblock“ gehauen hat, aus dem dann das Hörspiel hervorging. Dabei kam es zur Hervorhebung der interessantesten und spannendsten Erzählstränge, ohne die ursprüngliche Wirkungsweise des Romans zu verändern.

This work concerns itself with the lower Austrian radio play author Helmut Peschina in the frame of the Austrian radio play scene. The first topic block gives insight into career, role models, creative processes and activities of the author. In addition some of his most formative radio plays are being examined more closely in this thesis. Among his works are also adaptations of novels for radio play. Some of them have been honored with the „ORF radio play award“. Amongst them is the radio play „Die Strudlhofstiege“ after the famous novel by Heimito von Doderer. Incorporating the method of transmedia analysis based on Nicole Mahne’s „Transmediale Erzähltheorie“ („Transmedia Narration Theory“) this radio play is being further analysed in two topic blocks as a transmedia narration. In focus are the process of content changes from novel to draft on the one hand and the process of medial transformation of text into an acoustic work on the other. The work determines the narrative core which connects both works and as „lowest common denominator“ forms the „common something“ („Gemeinsames Etwas“). The main concern is not the comparison but rather the mutual supplementation, the convergence of a narration in different centuries. Helmut Peschina treated the novel as a contemporary document and adapted it in a „natural way“, at the same time modernizing it, using his quill like a sculptor would use his chisel to hew the narrative core „from the material block“ from which the radio play arose. Resulting from this is a highlighting of the most interesting and suspenseful narrative threads without diminishing the original appeal of the novel.

## II. Werke-Verzeichnis Helmut Peschina

Quellen, die zur Erstellung dieser Liste herangezogen wurden: Teilvorlass Helmut Peschina; Tonträger (Hörspiele und Bearbeitungen); CD-Booklets und Einbände (sofern vorhanden); <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche>; [www.katalog.mediathek.ac.at](http://www.katalog.mediathek.ac.at); [www.univie.ac.at/film/php/audiothek](http://www.univie.ac.at/film/php/audiothek); [www.hoerdat.in-berlin.de](http://www.hoerdat.in-berlin.de); [http://www.dokufunk.org/documentary\\_archive/findmittel/?CID=6621&ID=9372](http://www.dokufunk.org/documentary_archive/findmittel/?CID=6621&ID=9372)

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS der Sendernamen	
BR	Bayrischer Rundfunk
DLRB	DeutschlandRadio Berlin
DKultur	Deutschlandradio Kultur
DRS ("Deutsche und Rätoromanische Schweiz")	Schweizer Rundfunk
DS Kultur ("Deutschlandsender Kultur")	ehemaliger Ost-Berliner Kultursender
HR	Hessischer Rundfunk
MDR	Mitteldeutscher Rundfunk
NDR	Norddeutscher Rundfunk
ORF	Österreichischer Rundfunk
RIAS („Rundfunk im amerikanischen Sektor“)	ehemalige West-Berliner Rundfunkanstalt
RB	Radio Bremen
RF	Radio France
SR	Saarländischer Rundfunk
WDR	Westdeutscher Rundfunk

Das Verzeichnis stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

LISTE DER HÖRSPIELWERKE HELMUT PESCHINAS: gereiht nach Erst-Produktionsdatum des ORF; bzw. nach Erst-Ausstrahlungstermin von Übernahmen des ORF									
JAHRE	STÜCK	AUTOR	ADAPTION NACH	REGIE	MUSIK	PRODUKTION			
Ab 1970									
1	Fasselnutschen	Helmut Peschina		Ernst Wolfram Marboe		ORF / Studio Niederösterreich			
2	Arbeitsverhältnis	Helmut Peschina		Peter Biermann		ORF / Studio Salzburg			
3	Weil sie einmal schreiben, daß sie kommen	Helmut Peschina		Peter Biermann		ORF / Studio Salzburg			
4	Achter mit Steuermann	Helmut Peschina		Hans Rochelt		ORF / Studio Burgenland			
5	Palmenhaus	Helmut Peschina		Erich Schwanda		ORF / Studio Wien			
6	Die Rache des Rittmeisters Ruzicka		Helmut Walters	Erich Schwanda		ORF / Studio Wien			
7	Pelleas und Melisande		Maurice Maeterlinck	Hans Krendlesberger		ORF / Studio Wien			
8	Die Enttäuschung	Helmut Peschina		Günter Guben		HR			
9	Du wirst schon sehen	Helmut Peschina		Karl Menrad		ORF / Studio Niederösterreich			
Ab 1980									
10	Sonderangebote	Helmut Peschina		Wolf Neuber		ORF / Studio Wien			
11	Die verschlossene Kasette		Uriel Birnbaum	Hans Rochelt		ORF			
12	Eine Weihnachtserinnerung		Truman Capote	Erich Schwanda		ORF / Studio Wien			
13	Ich doch nicht	Helmut Peschina		Gottfried von Einem		SR			
14	Ich doch nód (Mundartfassung)	Helmut Peschina		Claude Pierre Salmony		DRS			
15	Mister Hyde tanzt		Russell Graves	Götz Fritsch		ORF / Studio Wien			
16	Verschütt	Helmut Peschina		Robert Matejka		ORF Wien / RIAS			
17	Burning Love		Fitzgerald Kusz	Robert Matejka		ORF / Studio Niederösterreich			
18	Gockel, Hinkel und Gackeleia		Clemens Brentano	Uwe Berend	Hermann Josephs	ORF / Studio Wien			
19	Da wären wir / Die Geschlechter		Dorothy Parker	Hannes Doblhofer		ORF / Studio Wien			
20	Don und Jacques	Helmut Peschina		Hans Rochelt		ORF / Studio Burgenland			
21	Smetacek		Dieter Babeck	Johannes Twaroch		ORF / Studio Niederösterreich			
22	Morgens Fango, abends Tango	Helmut Peschina, Helmut Smutek		Götz Fritsch	Astor Piazzolla, Gary Burton	ORF			
23	Denkwürdigkeiten der Glückel von Hameln		Glückel von Hameln	Heinz-Wilhelm Schwarz		WDR			
24	Manchmal sieht man nichts gleich		Helena Benesova	Johannes Twaroch		ORF / Studio Niederösterreich			

LISTE DER HÖRSPIELWERKE HELMUT PESCHINAS: gereicht nach Erst-Produktionsdatum des ORF, bzw. nach Erst-Ausstrahlungstermin von Übernahmen des ORF						
JAHR	STÜCK	AUTOR	ADAPTION NACH	REGIE	MUSIK	PRODUKTION
Ab 1990						
25	Guten Tag und Hallo	Helmut Peschina		Götz Fritsch		ORF
26	Fasching und Vogelsang	Helmut Peschina		Karin Bellingkrodt		DS Kultur / ORF
27	Die Schule der Diktatoren		Erich Kästner	Thomas Holländer	Bert Breit	DLRB / ORF
28	Hotel Savoy		Joseph Roth	Robert Matejka	Dietrich Petzold	DS Kultur / ORF
29	Hochzeit der Hite		Friederike Mayröcker	Irene Schuck		BR
30	Gemeinsames Etwas	Helmut Peschina		Robert Matejka		ORF / DLRB
31	Der Graf von Monte Christo		Alexandre Dumas d.Ä.	Walter Niklaus	Mario Peters	MDR / ORF / BR
32	Der Fall Deruga		Ricarda Huch	Patrick Blank		DLRB
33	Der Wassermann	Ende nach Helmut Peschina	Hörspielfragment Marlen Haushofer	Claudia Johanna Leist		WDR / ORF
34	Hiob		Joseph Roth	Robert Matejka	Dietrich Petzold	MDR
35	Zorro - Der Fluch von Capistrano		Johnston McCulley	Peter Michel Ladiges	Anatol Regnier	BR

LISTE DER HÖRSPIELWERKE HELMUT PESCHINAS: gereicht nach Erst-Produktionsdatum des ORF, bzw. nach Erst-Ausstrahlungstermin von Übernahmen des ORF						
JAHRE	STÜCK	AUTOR	ADAPTION NACH	REGIE	MUSIK	PRODUKTION
Ab 2000						
36	2000	Der letzte Stadtschreiber	Helmut Peschina, Edwin Ortmann	Robert Matejka		DLRB / NDR
37	2000	Bel Ami	Guy de Maupassant	Claudia Johanna Leist	Henrik Albrecht	WDR / BR
38	2002	Die Blendung	Elias Canetti	Robert Matejka	Max Nagl	NDR / DLRB / BR / ORF
39	2003	Fast ein bisschen Frühling	Alex Capus	Annette Kurth	Helena Ruegg	WDR
40	2003	Oblomow	Iwan Gontscharow	Leonhard Koppelmann	Henrik Albrecht	WDR
41	2003	20.000 Meilen unter den Meeren	Jules Verne	Walter Adler	Pierre Oser	MDR / RB
42	2004	Die Wolfshaut	Hans Lebert	Robert Matejka	Max Nagl	NDR / DLRB / ORF
43	2005	Rot und schwarz	Stendhal	Marguerite Gateau	Christian Zanesi	DLRB / ORF
44	2005	In achtzig Tagen um die Welt	Jules Verne	Stefan Dutt	Rudolf Schmücker	MDR
45	2005	Hunkeler macht Sachen	Hans Jörg Schneider	Reto Ott	Domenico Ferrari	DRS
46	2006	Das Tor zur Sonne	Elias Khoury	Leonhard Koppelmann	Franz Hummel	WDR
47	2007	Hunkeler und der Fall Livius	Hans Jörg Schneider	DRS	Domenico Ferrari	DRS
48	2007	Die Legende vom heiligen Trinker	Joseph Roth	Marguerite Gateau		DKultur / RF / SR
49	2007	Die Stadt der Sehenden	Jose Saramago	Beatrix Ackers	Max Nagl	SR / RB
50	2007	Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre	Heimito von Doderer	Robert Matejka	Kurt Schwertsik	ORF/NDR
51	2008	Die sieben Irren	Roberto Arlt	Sven Stricker		NDR
52	2009	Die Geschichte von der 1002. Nacht	Joseph Roth	Robert Matejka	Max Nagl	DKultur / ORF
53	2009	Hunkeler und die goldene Hand	Hans Jörg Schneider	Reto Ott	Domenico Ferrari	DRS
54	2009	Leben und Schicksal	Wassili Semionowitsch Grossman	Schaeffer, Norbert		NDR
55	2010	Die Flucht ohne Ende	Joseph Roth	Götz Fritsch		MDR
56	2012	Die Kapuzinergruft. Nach dem gleichnamigen Roman von Joseph Roth.	Joseph Roth	Harald Krewer	Max Nagl	ORF/NDR

### **III. Lebenslauf**

Michaela Hinterleitner: Geb. 1979 in Wien

<http://michaelahinterleitner.wordpress.com/>

- 2003 - 2015 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien mit Fokus auf Hörspiel und Figurentheater
- 2001 - 2002 Studium der Niederlandistik, Universität Wien
- 1998 - 2000 Studium der Medizin, Universität Wien
- 1990 - 1998 Gymnasium, 1030 Wien, Matura

#### **Radio**

Hörspielhospitanzen Ö1 2009, 2010

Projektmanagement, Radio Lounge FM 2009

Redaktionspraktikum, Klassik Radio Hamburg 2008

Lehrgang "Radiowerkstatt Gutenstein", Radio NÖ

#### **Literarische Tätigkeiten**

Eigene Lesungen seit 2011 (u.a. Werk, HUB, Anno)

Auftritte auf offenen Bühnen in Wien und Berlin

Shortlist BezirksschreiberInnen-Stipendium Alsergrund 2011

Veröffentlichungen in Literaturzeitschriften (u.a. DUM, Radieschen) und in Anthologie

Text CD-Produktion "quatre marteaux: knup si ton daed" / gligg records 2011

#### **Theater / Bühne**

Leitung von Theater- und Märchenworkshops für Kinder

Figurentheaterlehrgang Wels 2007 - 2011

Lehrgang für Dramatisches Schreiben - Entwurf Theaterstück "Dead End", Szenische Lesung 2011

Theaterhospitanzen bei Volkstheater und Hundsturm

Bühnenbildlehrgang - Herwig Libowitzky, Raimundtheater

Theaterakademie Graz "Inszenierung von Komödie" - George Isherwood

#### **Aufführungen / Performances**

Galaabend 15 Jahre Internationales Akkordeonfestival, Textperformance mit Figur 2014

Schattentheater-Aufführungen, u.a. „Sunbo's Reise“ / Vernissage Heidi T. Wasserblum,

Hundertwasser-Dorfmuseum Roiten 2013, Spiel

Figurentheater-Newcomerstück „Und ewig nackt die Schnecke“ bei „rookie zucki“, 2012

Akteurin und Performerin u.a. Kurztheaterfestival „Mimamusich“ 2011, 2012