



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wer nicht sehen kann, muß hören“

Das frühe Hörspielschaffen Elfriede Jelineks im Kontext des Neuen Hörspiels

Verfasserin

Ulrike Haidacher, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, März 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern für ihre Unterstützung und Förderung während meiner gesamten Studien- und Ausbildungszeit danken und dafür, dass sie mich ermutigen, das zu tun, was ich will.

Für das Korrekturlesen danke ich meinem Papa und meiner Schwester MMag.^a Caroline Haidacher, die mir außerdem immer mit geduldigen und wertvollen Tipps zu meiner Diplomarbeit zur Seite gestanden ist.

Auch Vera Urban hat einen wesentlichen Teil des Lektorats übernommen und mir die vielen Stunden auf der Fachbibliothek verkürzt.

Mein besonderer Dank gilt außerdem Mag.^a Katrin Hammerl, die mir mit wertvollen Ratschlägen und inspirierenden Gesprächen zur Seite gestanden ist und die einen Teil der Arbeit ebenfalls kritisch gelesen hat. Danke außerdem für dein kritisches Zuhören.

Bei Antonia Stabinger bedanke ich mich für Spaß und alles und ein erfolgreiches Flüsterzweieck auch während meiner Schreibphase.

Meinen drei Schwestern Christiane, Caroline und Agnes danke ich für ihren Humor und ihre Ehrlichkeit.

Außerdem gilt mein Dank dem Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum für die Bereitstellung zahlreicher Materialien und die freundliche Beratung.

Für die Übermittlung der Hörspieltyposkripte danke ich der Hörspielabteilung des SWR.

Schließlich möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag.^a Dr.ⁱⁿ Pia Janke für die ausgezeichnete Betreuung und die verlässlichen, kritischen und hilfreichen Rückmeldungen während der gesamten Diplomarbeitszeit bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG.....	3
1.1 EIN FORSCHUNGSÜBERBLICK.....	3
1.2 FORSCHUNGSINTERESSE UND AUFBAU DER ARBEIT.....	7
2. VOM TRADITIONELLEN ZUM NEUEN HÖRSPIEL.....	9
2.1 DAS TRADITIONELLE HÖRSPIEL.....	9
2.2 DAS NEUE HÖRSPIEL.....	13
2.2.1 Arbeit mit vorhandenem Sprachmaterial.....	14
2.2.2 Neue technische Ausdrucksmöglichkeiten.....	18
2.3 BERTOLT BRECHTS RADIOTHEORIE.....	20
2.4 WALTER BENJAMINS RUNDFUNKARBEIT.....	25
3. ELFRIEDE JELINEKS ORIGINAL-HÖRSPIELE.....	29
3.1 DAS HÖRBARE ALS HAUPTAKTEUR.....	29
3.2 AKUSTISCHE GESTALTUNGSMITTEL.....	31
3.2.1 Der Sprecher.....	31
a) Der Sprecher: Moderator, Reporter und allmächtige Instanz.....	32
b) Der Sprecher als moralische Instanz.....	37
c) Transparentmachen von Fiktion und technischem Apparat.....	40

3.2.2 Die Stimmen.....	44
a) Sprachduktus: Vortrag und Zitat.....	46
b) Sprechen im Chor.....	54
c) Verfremdung des Dialekts.....	56
d) Stimmentausch.....	58
3.2.3 Geräusch.....	67
3.2.4 Stille.....	75
3.2.5 Musik.....	77
3.3 TECHNISCHE GESTALTUNGSMITTEL.....	85
3.3.1 Stereophonie.....	85
3.3.2 Collage- und Montagetechnik.....	90
4. CONCLUSIO.....	102
5. ANHANG.....	104
5.1 SIGLENVERZEICHNIS.....	104
5.2 PRODUKTIONSDATEN DER BEHANDELTEN HÖRSPIELE.....	105
5.3 LITERATURVERZEICHNIS.....	109
5.4 ABSTRACT.....	115
5.5 LEBENSLAUF.....	117

1. EINLEITUNG

1.1. EIN FORSCHUNGSÜBERBLICK

Die Diplomarbeit stellt sich der methodischen Herausforderung, vier von Elfriede Jelineks Original-Hörspielen zu beschreiben, gattungstheoretisch zu kontextualisieren und in Hinblick auf ihre Nur-Hörbarkeit zu untersuchen.

Elfriede Jelineks monumentales literarisches Werk umfasst Lyrik, Kurzprosa, Romane, Essays, Hörspiele und Theaterstücke, in der Öffentlichkeit setzten sich jedoch vor allem ihre dramatischen Werke und Romane durch. Jelinek begann ihr literarisches Schaffen in den 1960er-Jahren mit lyrischen Texten, seit den frühen 1970er-Jahren entstanden parallel zu Prosatexten die ersten Hörspiele. Original für den Rundfunk konzipierte Hörspiele sind nur in der frühen Zeit ihres Gesamtwerks angesiedelt, bevor sich die Autorin auf die radiophone Bearbeitung eigener und fremder Textvorlagen konzentrierte.

„Hörspiele waren für junge Schriftsteller eine gute Möglichkeit, Geld zu verdienen“¹ und so wurde Jelineks Debüt-Hörspiel *Wien West* unter der Regie von Otto Düben 1972 erstgesendet. Bis 1977 folgte fast jährlich ein eigens für den Rundfunk geschriebenes Original-Hörspiel, unter ihnen *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß* (1972), *Untergang eines Tauchers* (1973), *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern* sowie *dem Personenkreis um sie herum* (1974) und *Die Bienenkönige* (1976).

1974 entstand das Kinderhörspiel *Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern*, das vom SDR in Auftrag gegebenen wurde. Ebenfalls ein Auftragswerk war *Jelka – Eine Familienserie*. Für *Jelka*, ein vom Süddeutschen Rundfunk als Serie konzipiertes Werk, waren junge AutorInnen beauftragt worden, Familienserien mit progressivem Anspruch zu schaffen. Insgesamt wurden 32 Folgen gesendet, in denen jeweils Jelka, eine jugoslawische Studentin, als Hauptprotagonistin fungierte. Elfriede Jelinek steuerte dafür acht Folgen bei.²

Portrait einer verfilmten Landschaft und *Die Jubilarin*, beide 1977 erschienen, noch zu den Original-Hörspielen zu zählen wäre nicht ganz stimmig. In beiden Werken wurde Material,

¹ Mayer, Verena, Koberg Roland: *Elfriede Jelinek. Ein Portrait*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 64-65.

² Vgl. Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek. Wien: Edition Praesens 2004*, S. 149.

das Jelinek für den Fernsehfilm *Die Ramsau am Dachstein* nicht verwenden konnte, herausgegriffen und als Hörspiel bearbeitet.³

Ab den 1980er-Jahren konzentrierte sich Elfriede Jelinek auf die Adaptionen eigener Roman- und Theatertexte (u.a. *Die Ausgesperrten*, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*) und die Bearbeitung verschiedener Textvorlagen. Für *Jackie*, Teil vier der Prinzessinnendramen, erhielt Jelinek 2004 den Hörspielpreis der Kriegsblinden.⁴

Auffallend ist, dass keines der frühen Original-Hörspiele in Österreich erstgesendet wurde. Dass Jelinek vorerst nur in deutschen Rundfunkanstalten Fuß fassen konnte, ist in erster Linie damit zu erklären, dass der österreichische Rundfunk neuen Entwicklungen im Hörspiel nicht so offen gegenüberstand wie die bundesdeutschen Rundfunkanstalten, obwohl AutorInnen wie Gerhard Rühm, Elfriede Jelinek, Gert Jonke, Ernst Jandl und Friederike Mayröcker wesentlich zur Entwicklung des Neuen Hörspiels beigetragen hatten. Elfriede Gerstl, selbst österreichische Hörspielautorin, kritisierte dies am „hinterwäldlerischen ORF“ heftig: „Der österreichische Autor hatte, wenn er sich nicht auf Löwingtonniveau und Brettelulke verstand, seit Dezennien keine Chance, im erzreaktionären ORF zu Wort zu kommen oder gar Aufträge zu erhalten, die ihm ein Lebensminimum garantiert hätten“.⁵ So wandten sich viele österreichische AutorInnen den deutschen Sendern zu, die „die Rolle des fürstlichen Mäzens“ einnahmen, also Aufträge vergaben. Laut Gerstl wurde erst heimgeholt oder zur Heimkehr gedrängt, wer anderswo bereits kompetent aufgestiegen war, sein Ruhm wurde dann „als ein österreichischer reklamiert“.⁶

Jelineks frühe Hörspiele wurden in den 1970er-Jahren ausschließlich vom deutschen Rundfunk gesendet. Eine Ausnahme bildet *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß*, da es in einer weiteren Fassung 1975 vom ORF-Vorarlberg unter der Regie von Dietmar Pflegerl produziert und im selben Jahr auf Ö1 gesendet wurde. Jelineks zweites Hörspiel wurde außerdem in berndeutscher und später in französischer Version vom Schweizer Radio DRS, Studio Bern und Radio France aufgenommen.⁷

³ Vgl. Ebda, S. 150.

⁴ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Hören Sie zu!* <http://www.elfriedejelinek.com> (25.5.2011).

⁵ Gerstl, Elfriede: *Aus der Not ein Hörspiel machen – zur Not ein Hörspiel hören*, S. 10.

⁶ Ebda.

⁷ Vgl. Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, 134-136.

wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß wurde in weiterer Folge vom ORF noch viermal gesendet (1984, 1985, 1990, 2004). *Wien West* sendete Ö1 bis dato einmal (1992), wie auch *Die Bienenkönige* (2002). Die anderen Original-Hörspiele scheinen nicht im Archiv auf.⁸

Der SDR würdigte Elfriede Jelinek im Winterhalbjahr 1989/1990, indem bei der *Elfriede Jelinek-Retrospektive* „erstmal eine vollständige Werkschau ihrer sämtlichen Originalhörspiele ausgestrahlt“⁹ wurde. Für die Retrospektive verfasste Jelinek auch die Vorsprüche zu ihren Hörspielen, die in dieser Arbeit noch mehrmals zitiert werden.

Trotzdem ist die Miteinbeziehung Elfriede Jelineks Original-Hörspiele in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, die sich dem deutschsprachigen Hörspiel widmen, recht rar. Die Werke werden hier entweder gar nicht oder bestenfalls am Rande erwähnt, die Beschreibungen beschränken sich dabei vor allem auf Inhaltliches wie Jelineks Auseinandersetzung mit Trivialliteratur und Alltagsmythen. Hilde Haider-Pregler geht in ihrem Essay *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945* auf Jelineks frühe Hörspiele nur im Zusammenhang mit der „Hinwendung zur Darstellung alltagsbezogener Themen“ ein und beschreibt Jelinek als „Spezialistin für Hörspiele über Frauenthemen.“¹⁰ In diesem Kontext wird nicht nur bei Haider-Pregler insbesondere auf *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß* und *Die Bienenkönige* eingegangen.¹¹

In Hans Jürgen Krugs *Kleine Geschichte des Hörspiels*¹² werden Jelineks Original-Hörspiele überhaupt nur in Bezug auf *Jelka* und die Sendereihe des Süddeutschen Rundfunks 1989/1990 erwähnt.

Ein Grund für die spärliche Miteinbeziehung in wissenschaftlichen Arbeiten liegt sicher darin, dass Jelinek zur Entstehungszeit der Hörspiele erst am Anfang ihrer literarischen Laufbahn stand und später vor allem mit ihrem dramatischen und Prosawerk außerordentliche Erfolge verzeichnen konnte.

⁸ Vgl. N.N.: *Hörspielsuche*. <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche> (10.1.2012).

⁹ Förder, Gabriele: *Stuttgarter messen dem Hörspiel größere Bedeutung bei. Seit Herbst ist die Gattung in allen drei SDR-Programmen vertreten – Glanzlicht im zweiten: Elfriede Jelinek-Retrospektive*. In: Beilage des Reutlinger Generalanzeiger, 11.11.1989.

¹⁰ Haider-Pregler, Hilde: *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. In: Spiel, Hilde (Hg.): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren Werke Themen Tendenzen seit 1945*. Frankfurt am Main: Fischer 1980 (= Die zeitgenössische Literatur Österreichs 2), S. 534.

¹¹ Siehe auch: Hirschenhuber, Heinz: *Gesellschaftsbilder im deutschsprachigen Hörspiel seit 1968*. Wien: VWGÖ 1985, S. 57-61.

¹² Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz: UVK² 2008, S. 93, 118.

Direkte wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Elfriede Jelineks Original-Hörspielen sind ebenso schwer zu finden. Neben einigen Aufsätzen setzen sich zumindest mehrere Diplomarbeiten und Dissertationen mit den frühen Spielen auseinander. Sabine Perthold bezog 1991 in ihrer Dissertation¹³ sechs Hörspieltex te (*wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß, Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum, Jelka. Eine Familienserie, Frauenliebe – Männerleben, Erziehung eines Vampirs*) in die Analyse Jelineks dramatischer Werke ein. Christine Machreich beschreibt in ihrer Diplomarbeit *Elfriede Jelinek: Die frühen Hörspiele*¹⁴ die ersten vier Hörspiele in Hinblick auf Medien, Alltagsmythen und Trivialität und unternimmt den Versuch, in ihrer Analyse vor allem auf jene Stilmittel hinzuweisen, durch welche eine satirische Wirkung erzielt wird. Alexandra Faber wiederum lässt in ihrer Arbeit die Original-Hörspiele außer Acht und konzentriert sich in *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*¹⁵ auf drei Werke, die sowohl als Theatertexte als auch als Hörspiele realisiert wurden und befasst sich hier vor allem mit dem Einsatz von Geräusch und Musik in den akustischen Umsetzungen. In ihrer umfassenden Dissertation *Entmythisierung des Alltags. Das Hörspielwerk Elfriede Jelineks 1972-1992*¹⁶ widmet sich Doris Koller fünfzehn Hörspielen¹⁷ und untersucht diese in Hinblick auf Mythendekonstruktion mit Einbezug Roland Barthes' Essayband *Mythen des Alltags*¹⁸. Neben einer Analyse der Hörspiele als Angriff gegen Mythen und Trivialliteratur beschreibt Koller die Werke auch in Bezug auf Sprache, Personal, Wirkungsästhetik und technische und akustische Besonderheiten der Hörspielrealisierungen. Christoph Kepplinger geht 2007 in seiner Diplomarbeit¹⁹ der Frage nach, wie Jelineks Texte über die medialen Grenzen hinweg bearbeitbar und übertragbar sind und wie sie im Medium Radio realisiert werden. Kepplinger geht in seiner Arbeit von

¹³ Perthold, Sabine: *Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Analyse des dramatischen Werks der Schriftstellerin Elfriede Jelinek unter Einbeziehung einiger Hörspiele und Prosatexte, sofern diese mit dem dramatischen Werk thematisch oder formal in Verbindung stehen*. Wien, Dissertation 1991.

¹⁴ Machreich, Christine: *Elfriede Jelinek. Die frühen Hörspiele*. Wien, Diplomarbeit 1995.

¹⁵ Faber, Alexandra: *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*. Wien, Diplomarbeit 1995.

¹⁶ Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags. Das Hörspielwerk Elfriede Jelineks 1972-1992*. Regensburg, Dissertation 2007.

¹⁷ darunter: *Wien West, wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß, Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum, Untergang eines Tauchers, Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern, Die Bienenkönige, Jelka, Portrait einer verfilmten Landschaft, Die Jubilarin*

¹⁸ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

¹⁹ Kepplinger, Christoph: *Polyphone Sprachkompositionen: Elfriede Jelineks Hörspiele als Radiokunst*. Wien, Diplomarbeit 2007.

jüngeren produktionsästhetischen Befunden aus und betrachtet somit vor allem die neueren Hörspiele der Autorin, die im Zeitraum 2000-2007 entstanden sind.

1.2 FORSCHUNGSINTERESSE UND AUFBAU DER ARBEIT

Elfriede Jelinek bezeichnete einmal die im Rahmen der Retrospektive des SDR gesendeten Hörspiele beginnend mit *Wien West* (1971) bis *Erziehung eines Vampirs* (1986) als ihre erste „Staustufe“, als „ein abgeschlossenes Kapitel ihrer Hörspielarbeit.“²⁰

Die vorliegende Arbeit stellt sich nun der Herausforderung, die ersten vier Hörspiele dieser Staustufe, nämlich *Wien West, wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß* (in Folge: *wenn die sonne sinkt...*), *Untergang eines Tauchers* und *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (in Folge: *Für den Funk dramatisierte Ballade...*), erstens in einen gattungsgeschichtlichen Kontext zu stellen und zweitens in Hinblick auf ihre Form und Hörbarkeit zu untersuchen. Dennoch sei hier betont, dass sich eine Untersuchung nicht ausschließlich auf formale Kriterien beschränken kann, da Inhalt und Form eng miteinander verbunden sind. So wird einerseits der Versuch unternommen, durch die Analyse akustischer, sprachlicher und technischer Aspekte Aufschlüsse über Inhaltliches zu gewinnen. Umgekehrt soll die Beschreibung inhaltlicher Kriterien dazu beitragen, Informationen über akustische, sprachliche und technische Besonderheiten zu erlangen.

Damit, dass sich die Arbeit vordergründig auf formale Aspekte konzentriert, ist auch die Auswahl der zu analysierenden Original-Hörspiele zu begründen. So experimentiert *Wien West* mit der Form des Neuen Hörspiels, das zur Entstehungszeit Jelineks ersten Hörspiels gerade aktuell geworden war. Mit der damals neuen Technik der Stereophonie spielt auch *Für den Funk dramatisierte Ballade...*, das nach *Untergang eines Tauchers* entstand. *Untergang eines Tauchers* wiederum stellt nicht minder experimentell eine komplexe Sprach- und Klangcollage dar und steht thematisch in engem Zusammenhang mit *wenn die sonne sinkt...* Beide Hörspiele setzen sich mit den von Medien und Trivilliteratur vorgefertigten Sprach- und Denkschemata auseinander. Formal unterscheidet sich *wenn die sonne sinkt...* von den anderen hier behandelten Hörspielen, indem nicht Sprache und Technik im Fokus der

²⁰ Förder, Gabriele: *Stuttgarter messen dem Hörspiel größere Bedeutung bei. Seit Herbst ist die Gattung in allen drei SDR-Programmen vertreten – Glanzlicht im zweiten: Elfriede Jelinek-Retrospektive*. In: Beilage des Reutlinger Generalanzeiger, 11.11.1989.

Aufmerksamkeit stehen, sondern der Inhalt einer traditionell erzählten Story. Durch seine Verfremdung aber entsteht auch hier ein Spiel mit den HörerInnen, das wiederum den Konnex zu den anderen Spielen darstellt.

Um die Hörspiele nun in einen Kontext zu stellen, gibt das zweite Kapitel zunächst einen historischen Überblick über das deutschsprachige Hörspiel nach 1945. Dabei wird zuerst die Strömung des traditionellen Hörspiels skizziert, bevor in weiterer Folge auf das Neue Hörspiel, das sich ab Ende der 1960er-Jahre formierte, näher eingegangen wird. In diesem Zusammenhang ist es zunächst wichtig, einerseits auf die sprachlichen und inhaltlichen Verfahren der AutorInnen einzugehen, bevor die auf der anderen Seite ebenso wichtigen technischen Neuerungen, ohne die das Neue Hörspiel sich nicht in der Form entwickeln hätte können, behandelt werden. Im Anschluss wird Bertolt Brechts Radiotheorie, die das Neue Hörspiel wesentlich beeinflusste, beschrieben, bevor abschließend auf Walter Benjamins Auseinandersetzungen mit dem Rundfunk, die mit denen Brechts und in weiterer Folge mit den Verfahrensweisen des Neuen Hörspiels eng verbunden sind, näher eingegangen wird.

Ziel des dritten Kapitels ist es, anhand einer umfassenden Analyse Jelineks vier erster Original-Hörspiele einerseits einen Bezug zu den gattungsgeschichtlichen Entwicklungen ihrer Entstehungszeiten herzustellen und andererseits das Hörbare bzw. die Wichtigkeit des Nur-Hörbaren in den Hörspielen herauszuarbeiten.

Die Analyse gliedert sich in zwei Teile: Im ersten Unterkapitel stehen die akustischen Gestaltungsmittel wie der Sprecher²¹, die Stimme, das Geräusch, die Stille und die Musik im Fokus. Im zweiten Unterkapitel werden die technischen Gestaltungsmittel der Stereophonie und der Montage- und Collagetechnik genau untersucht.

Die Ergebnisse der Analyse mit Einbeziehung des theoretischen Hintergrunds sollen abschließend im vierten Kapitel skizziert werden.

²¹ meint hier jene Stimme, welche in *Wien West, wenn die sonne sinkt...* und *Untergang eines Tauchers* als Sprecher, Erzähler und Moderator auftritt und in der Textfassung der Autorin als „Sprecher“ bezeichnet wird.

2. VOM TRADITIONELLEN ZUM NEUEN HÖRSPIEL

2.1 DAS TRADITIONELLE HÖRSPIEL

In der Hörspielgeschichte nach 1945 entwickelten sich zunächst zwei große Strömungen: die des *traditionellen Hörspiels*, auch bezeichnet als *Illusions-, Wort- oder literarisches Hörspiel*, das in den 1950er-Jahren besonders populär war, und die des *Neuen Hörspiels*, das seit 1965 fester Bestandteil der Hörspielabteilungen war. Mit der Hörspieldebatte über das traditionelle und das Neue Hörspiel in den 1960er-Jahren können vor allem die Namen Heinz Schwitzke – Verfechter des traditionellen Hörspiels – und Friedrich Knilli in Verbindung gebracht werden. Knilli warf 1961 mit seinem Buch *Das Hörspiel – Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*²² den VertreterInnen des literarischen Hörspiels vor, in alten Traditionen stecken geblieben zu sein und keine neuen Kunstformen mehr entwickelt zu haben.

Heinz Schwitzke, Leiter der Hörspielabteilung des NDR von 1951 bis 1971, prägte die Hörspieltheorie nach 1945 maßgeblich mit und war außerdem ein wichtiger Förderer der Hörspiele Günter Eichs.²³ Er war, wie bereits erwähnt, Vertreter des traditionellen Hörspiels und spricht von einer ersten „Blütezeit der Hörspielkunst zwischen 1929 und 1936“²⁴. Laut Schwitzke beschränkte sich das Hörspielschaffen vor 1929 lediglich auf akustisch-literarische Spielereien, erst ab 1929 begann die Zeit des literarisch relevanten Hörspiels.²⁵ Um 1929 konnten Namen wie Bertolt Brecht und Arnold Bronnen mit dem Hörspiel in Verbindung gebracht werden. Seit dieser Zeit kann laut Schwitzke von einem Hörspielrepertoire gesprochen werden. So konnten sich Werke aus dieser Frühzeit durchaus gegen neuere durchsetzen und Stücke, die bereits vergessen geglaubt waren, wurden später wieder erneut in das Repertoire aufgenommen. Zwei Werke sollen hier wegen ihrer besonderen Bedeutung erwähnt sein: *Brigadevermittlung* von Ernst Johannsen, 1929 im Münchner Funkhaus uraufgeführt, feierte ob seiner Vielschichtigkeit auch internationale Erfolge und ist wohl das meistgespielte Hörspiel seiner Zeit. Ein anderes Werk, das für den ersten Durchbruch des

²² Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: Kohlhammer 1961.

²³ Vgl. Mediaculture Online: *Hörfunk- und Hörspielgeschichte*. <http://www.mediaculture-online.de/Geschichte-des-Hoerfunks-Hoers.123+M5e79b9133cf.0.html> (8.6.2011).

²⁴ Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/schwitzke_hoerspiel/schwitzke_hoerspiel.pdf (11.8.2010), S. 58.

²⁵ Vgl. Ebda, S. 47.

Hörspiels steht, ist Eduard Reinachers *Der Narr mit der Hacke*.²⁶ Das Spiel, das als Schallplattenmitschnitt erhalten ist, wurde am 11. Juli 1930 in Köln urgesendet und ist eines jener Werke, die später wieder entdeckt wurden. Den Inhalt stellt der traumhafte Vorgang im Gewissen des Hauptprotagonisten dar, das Geräusch der Hacke wird als Symbol des inneren Kampfes dargestellt, das in vielen Szenen mahnend zu hören ist. Dies und noch andere Merkmale wurden damals als typische Eigenschaften des Hörspiels gewertet und von Anfang an hoch gelobt. *Der Narr mit der Hacke* wurde zu seiner Zeit als das formal einleuchtendste Beispiel für die neue Kunstgattung Hörspiel gepriesen. Laut Schwitzke fängt mit diesem Stück, einem lyrischen Sprachwerk, bei dem alles Sichtbare irrelevant ist, die Geschichte des modernen Hörspiels an. Durch Reinacher entdeckten noch vor Borcherts *Draußen vor der Tür* oder Günter Eichs *Träume* nun auch andere AutorInnen die Mittel und Möglichkeiten dieser Kunstform.²⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann die Restauration des literarischen Hörspiels, dessen anfängliche Erfolge nach 1935 bald eine deutliche Beeinträchtigung erfahren hatten.²⁸ Es kam zu einer neuerlichen Aufschwung und das Hörspiel entwickelte sich nach 1945 als Kunstform des Rundfunks zu einer eigenständigen Gattung. Der Erfolg der Nachkriegshörspiele ist laut Birgit H. Lermen in der besonderen Bewusstseinslage der Menschen in diesen Jahren begründet, „in dem Verlangen nach der Harmonisierung von Gegensätzen und Widersprüchen, nach Besinnlichkeit und religiösem Halt.“²⁹

Am 5. Juli 1945 sendete der Berliner Rundfunk das erste Hörspiel nach dem Krieg: *Hypnose* von Josef Pelz von Felinau. 1947 setzte dann der eigentliche Aufschwung mit Borcherts *Draußen vor der Tür* ein. Es behandelte Krieg und Zusammenbruch und war radiospezifisch expressiv realisiert. Vier Jahre später erregte Günter Eich mit seinem Hörspiel *Träume* große Aufmerksamkeit und erhielt den *Hörspielpreis der Kriegsblinden*.³⁰

Immer mehr SchriftstellerInnen wandten sich nun dieser neuen Kunstform zu, in Österreich und Deutschland gab es kaum noch AutorInnen, die keine Hörspiele schrieben und so konnte die Hörspielliteratur schon zwischen 1953 und 1958 ihre ersten Höhepunkte erreichen und in der literarischen Produktion der 1950er-Jahre als Kunstform einen breiten Raum einnehmen.³¹

²⁶ Vgl. Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, S. 31.

²⁷ Vgl. Schwitzke, Heinz: *Exkurs über die Hörspielgeschichte*. In: Ders. (Hg.): *Sprich, damit ich dich sehe*. Band 2: *Frühe Hörspiele*. München: Paul List 1962 (= LISTBücher 217), S. 17.

²⁸ Vgl. Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, S. 19.

²⁹ Vgl. Lermen, Birgit H.: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht. Strukturen, Beispiele und didaktisch-methodische Aspekte*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1975, S.11.

³⁰ Vgl. Krug, Hans-Jürgen: *Geschichte des Hörspiels*, S. 53-54.

³¹ Vgl. Lermen, Birgit H.: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 11.

Bekannte Namen wie Dürrenmatt, Böll, Aichinger, Bachmann oder Eich schrieben nun Hörspiele, die auch beim Publikum immer beliebter wurden.

Über das Eigentümliche des traditionellen Hörspiels gab es viele Diskussionen und Meinungen, die allerdings stets widersprüchlich blieben und nie zu einer Einigung kamen. Hilde Haider-Pregler beschreibt das traditionelle Hörspiel als ein „gattungsspezifisches literarisches Kunstwerk.“³² Jede Stimme entspricht einer fiktiven Figur, alles Sichtbare wird in das Gesagte hineingenommen, wobei Geräusche und Töne lediglich untermalende Wirkung haben. Im traditionellen Hörspiel soll die hörbare Wirklichkeit gestaltet werden. Der Mensch gibt in Stimme, Musik und Geräusch seinen Gedanken, Gefühlen, Träumen, Hoffnungen, Erinnerungen und Ängsten Ausdruck. Es existieren keine Gegenstände, sondern lediglich ihre Geräusche. Daraus ergibt sich, so Birgit H. Lermen, „ein spezifischer Typus der dramatischen Realisierung.“³³

Friedrich Knilli stellt fest, dass das Worthörspiel und sein Schema bereits 1927 klar erkannt wurde. Er führt hier einen Text des Lyrikers Rudolf Leonhard an, den dieser als Begleittext seines Hörspiels *Der Wettlauf* geschrieben hatte:

[...] Zum Drama der Schaubühne mag sich das Hörspiel halten wie die Zeichnung zum Gemälde; es ist nicht weniger, sondern anders. Die akustische Form ist die überempfindlichere. Die ‚innere Schau‘ ist ihr verknüpft. Aus seinen Bedingungen heraus erfordert das Hörspiel eine Einheit von Ort und Zeit: die Handlung muß ohne Pause fortlaufen, denn im Hörspiel ist die Pause keine bloße Unterbrechung, sondern, wie in der Musik, selbst schon ein Ausdrucksmittel, ist immer ‚prägnant‘. Diese Einheit des Ablaufs, der Handlung, bedingt auch die des Ortes, vielmehr erzwingt sie, wenn wir einen etwas paradoxen Ausdruck gebrauchen wollen, eine ‚Keinheit des Ortes‘, einen Ort, der groß und nicht differenziert ist.³⁴

Auch Hermann Pongs stellte bereits 1930 fest:

Ogleich es sich in der unmittelbaren Wirkung des Augenblicks mit dem Bühnenwerk berührt, fehlt ihm doch die sichtbare sinnliche Existenz des Sprechenden, es fehlt ihm das Leibhafte der Mimik und der Geste, es fehlt die leibhafte Schwingung von Mensch zu Mensch. Nur Stimmen sprechen. Wie Blinde erleben wir Stimmen im dunklen Raum. [...] Wenn die lebendige Existenz des Sprechenden allein durch die Stimme auszubreiten ist, muß diese notwendig eine besondere Gestaltmächtigkeit gewinnen, in Tonumfang und Tonlage, in typischer und individueller Sprachmelodie, in Art und Größe der satzbeherrschenden und beseelenden geistigen Energie. [...] Je mehr aber die sinnliche Anschauung zurücktritt, um so freier kann das geistige Wortverstehen den innerlich erlebten Phantasieraum gestalten.³⁵

³² Haider-Pregler, Hilde: *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*, S. 508.

³³ Lermen, Birgit H.: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 16.

³⁴ Zit. nach: Knilli: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, S. 15.

³⁵ Pongs, Hermann: *Das Hörspiel*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/pongs_dashoerspiel/pongs_dashoerspiel.pdf (19.10.2010), S. 7-8.

Richard Kolb konstatierte 1932 in seinem *Horoskop des Hörspiels*:

Die wesentliche Eigenschaft des Rundfunks ist sonach seine Hörbarkeit. Da sich seine Wirksamkeit nur auf die Verbreitung von Ton und Laut beschränkt, wird die Hörbarkeit zugleich seine Begrenzung als Nurhörbarkeit. Die Ausdrucksmittel des Funks sind Wort, Musik und Geräusch. Im Hörspiel kommt dem Wort die ausschlaggebende Bedeutung zu. [...] Der Träger des Wortes im Hörspiel ist der Hörspieler. [...] Der Hörspieler bleibt als Instrument des Dichters und Spielleiters im Senderaum zurück. Man kann daher mit Recht behaupten, daß der Funk entkörperert.³⁶

Dieses Hörspielmodell wurde, so Knilli weiter, zwar in den 1930er Jahren theoretisch begründet, jedoch erst zwischen 1945 und 1960, etwa in den Hörspielen Günter Eichs, verwirklicht.³⁷ Eichs Werke für den Rundfunk waren laut Knilli in den 1960er-Jahren das große Vorbild des herkömmlichen Wortspiels, mit ihm ist die Hörspielarbeit nach 1945 untrennbar verbunden. Seine Sprache weist weit über sich hinaus, baut unsichtbare Bühnen und lässt Fantasieräume auftauchen.³⁸

Aus den oben angeführten Zitaten geht hervor, dass die HörspieltheoretikerInnen des traditionellen Hörspiels und dessen AutorInnen danach strebten, ein Illusionshörspiel herzustellen, dessen wichtigstes dramaturgisches Mittel das gesprochene Wort war, durch das sich eine fiktionale Story gestaltete. Im „entkörpererten Raum“ sollten individuelle Figuren in Monologen und Dialogen über ihre Erfahrungen und Gefühle berichten, Geräusche und Musik sollten dabei lediglich in untermalender oder gliedernder Funktion auftreten. Viele traditionelle Hörspiele hatten auch surreale Züge, wie das mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichnete Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* von Ingeborg Bachmann, Günter Eichs *Träume* oder Ilse Aichingers traditionell gebautes Hörspiel *Knöpfe* beispielhaft aufzeigen.

Im Gegensatz zu diesem traditionellen oder literarischen Hörspiel entstand in den 1960er-Jahren nun eine neue Strömung, die des experimentellen oder auch des *Neuen Hörspiels*. Das Neue Hörspiel distanzierte sich bewusst vom traditionellen Hörspiel. Der/die HörerIn sollte, so Elfriede Gerstl, „nicht mehr wie im poetischen Innerlichkeits-Spiel der goldenen 50er Jahre der Schwitzke Ära [...] illusioniert werden“³⁹, es sollte vielmehr darauf aufmerksam gemacht werden, was die Menschen betraf. Das Neue Hörspiel setzte sich bewusst vom traditionellen

³⁶ Kolb, Richard: *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin-Schöneberg: Max Hesses Verlag 1932 (= Rundfunkschriften für Rufer und Hörer 2), S. 12-14.

³⁷ Vgl. Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, S. 15.

³⁸ Vgl. Ebda, S. 19-20.

³⁹ Gerstl, Elfriede: *Aus der Not ein Hörspiel machen – zur Not ein Hörspiel hören*. In: Dies.: *Berechtigte Fragen. Hörspiele*. Wien: Jugend & Volk. Edition Literaturproduzenten 1973, S. 11.

ab und strebte nach einem Spiel, das eine kritische und aufmerksame Haltung vom Publikum forderte.

2.2 DAS NEUE HÖRSPIEL

Die Hörspielliteratur erreichte also in den 1950er-Jahren ihre ersten Höhepunkte. Doch bereits 1961 veröffentlichte Friedrich Knilli sein Buch *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, in dem er erklärte, dass das Worthörspiel, das 1924 mit Richard Hughes *Comedy of Danger* begonnen hatte und nach dem Zweiten Weltkrieg mit Günter Eich und Ingeborg Bachmann seine größten Erfolge verzeichnen konnte, seine äußerste Grenze bereits erreicht hatte. Für Knilli gab es nur eine Möglichkeit für den/die AutorIn, sich aus der Enge des Worthörspiels zu befreien: Der Schallbereich des herkömmlichen Hörspiels müsse ausgeweitet werden, es müsse mit den Möglichkeiten der elektronischen und konkreten Musik experimentiert werden. Allerdings hinkte, so Knilli weiter, der deutsche Rundfunk dem französischen, in dem Pierre Schaeffer mit konkreten Geräuschen experimentierte, deutlich hinterher. Geräuschvolle Ereignisse galten im traditionellen Hörspiel als störend und sollten lediglich sparsam eingesetzt werden. Laut Knilli galt es nun, im Experiment immer mehr Möglichkeiten zu entdecken.⁴⁰

Zwei Jahre später setzte sich Heinz Schwitzke mit Knillis Arbeit über die Geräuschanwendung auseinander und stellte sich die Frage: „Gibt es ein ‚totales Schallspiel‘?“ Er betont in seinem Werk *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, dass in seiner Praxis in ihm nie der Verdacht geweckt wurde, dass nur mit Geräuschen ein selbstständiges Ausdrucksspiel denkbar wäre. Schwitzke wirft Knillis „polemische[m] Büchelchen“ vor, „die vierzigjährige Entwicklung einer Kunstform über Bord zu werfen, an der nun schon zwei Generationen beachtenswerter Autoren mit Leidenschaft werken“.⁴¹

In den 1960er-Jahren gab es allerdings in allen Kunstgattungen eine ästhetische Revolution, die selbstverständlich auch vor der des Hörspiels nicht halt machte. Die Vorbilder für das Neue Hörspiel wurden nun in den verschütteten Traditionen gesucht. So fand es seinen ästhetischen Ansatzpunkt im Dadaismus, bei der experimentellen Kunst der 1920er-Jahre, der konkreten Poesie Kurt Schwitters, der *Musique concrète* Pierre Schaeffers, der Stuttgarter Schule Max Benses, der Pop-Art oder den Radiotheoretikern Bertolt Brecht und Walter

⁴⁰ Vgl. Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, S. 20-27.

⁴¹ Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, S. 182-184.

Benjamin.⁴² Die Wiener Gruppe hatte bereits in den 1950er-Jahren, beeinflusst vom Dadaismus, mit radiophonen Mitteln gearbeitet, war damals aber noch nicht in den Hörspielabteilungen der Rundfunkanstalten vertreten. Die neuen Hörspielexperimente setzten sich nur langsam durch.⁴³ Dass sich das Neue Hörspiel etablieren konnte, verdankt es vor allem den zahlreichen Publikationen. Ein wesentliches Werk ist Helmut Heißenbüttels *Horoskop des Hörspiels* aus dem Jahr 1968, in dem er erstmals das Neue Hörspiel als „offene Sendeform“ zwischen Nachricht und Musik definiert.⁴⁴ Heißenbüttels *Horoskop des Hörspiels* leitet sich von der bereits erwähnten, 1932 erschienen Hörspieltheorie Richard Kolbs ab, die auf der Vorstellung des Hörspiels der Innerlichkeit beruht. Auf ihr baut auch das Hörspielverständnis der 1950er-Jahre und unter anderem die bedeutende Theorie Heinz Schwitzkes auf. Helmut Heißenbüttel konstatiert, dass sich die Orientierungsversuche der neuen Literatur bemühten, die vorgegebenen Organisationsformen zu durchschauen, sich von ihnen abzuwenden und sich auf das Spiel mit der Sprache zu spezialisieren. So versuchte man, in den Formen der mündlichen Redegewohnheit (Sprachklischees, Dialogsituationen etc.) Modelle zu finden, die ein neues freies Spiel erlaubten. Sprache wurde dabei in ihrer Materialität verwendet – man spielte mit ihr.⁴⁵

2.2.1 Arbeit mit vorhandenem Sprachmaterial

Auch Elfriede Gerstl schreibt dem Neuen Hörspiel die Aufgabe zu, auf die (sprachlichen) Manipulationstechniken aufmerksam zu machen, es sensibilisieren, aktivieren und zu Kritik anregen.⁴⁶

Die stofflichen Grundlagen des Neuen Hörspiels waren keine individuellen wie im traditionellen Hörspiel, man arbeitete vielmehr mit dem Vorgefertigten und stets Verfügbaren aus dem alltäglichen Leben. Als Gestaltungsmittel verwendete man hierfür vor allem die Collagetechnik.

Der Begriff der Collage stammt ursprünglich aus dem Bereich der bildenden Kunst, als ErfinderInnen gelten die KubistInnen. Als Sprach- oder Textcollage fand sie hauptsächlich durch die DadaistInnen Eingang in die Literatur. Die Vorgehensweise war dieselbe wie in der

⁴² Vgl. Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, S. 81-82.

⁴³ Vgl. Lermen, Birgit H.: *Das Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 141.

⁴⁴ Vgl. Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, S. 85-86.

⁴⁵ Vgl. Heißenbüttel, Helmut: *Horoskop des Hörspiels*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 30.

⁴⁶ Vgl. Gerstl, Elfriede: *Aus der Not ein Hörspiel machen – zur Not ein Hörspiel hören*, S. 11.

bildenden Kunst: Es wurde „Heterogenes, das im geläufigen Lebenszusammenhang nichts miteinander zu tun hat, verbunden.“⁴⁷ Vorgefertigtes Material wie Sprichwörter, Zitate aus der „hohen“ Literatur und vor allem Zeitungs- und Werbetexte wurden zu einem Sprach- oder Textgebilde zusammengefügt.⁴⁸ Die Werke der Dada-KünstlerInnen unterstrichen stets ihre politischen Absichten; es wurde eine Sprache gewählt, die die gesellschaftlichen Umstände kritisch beleuchtete und den Traditionen misstraute. Das verwendete Material stammte ebenfalls wie das der Bildcollagen aus dem Alltag, aus dem gesellschaftlichen Gemeinbesitz, aus Zitaten aus Reden, Zeitungen, Büchern, aus Sprichwörtern oder Redensarten. Diese heterogenen Elemente konnten nun in einen vorgegebenen Textzusammenhang eingebaut werden oder aber neben anderen Textformen als eigene Textschicht auftreten. Eine weitere Möglichkeit war, zu einem Thema einen ganzen Text aus Collagezitaten zu montieren oder ohne übergeordnetes Thema Textelemente kaleidoskopartig aneinanderzureihen und so dem/der LeserIn die Möglichkeit der Interpretation zu überlassen. Durch die Kombination von Sprachstereotypen, Redewendungen, Zitaten aus Zeitungen etc., durch diese Zusammenführung des Unvereinbaren, sollte nun etwas Neues, Unerwartetes entstehen, das mit anderen Mitteln nicht vorstellbar gewesen wäre. Die DadaistInnen strebten mit dem Collage-Verfahren das an, was Brecht in seinem epischen Theater und seiner Radiotheorie verfolgte: Es sollte kein Bewusstseinsereignis ohne Folgen dargeboten werden, vielmehr wollte die Collage das vorgefertigte Programm zerstören und mit den aus der Realität entnommenen Brocken eine andere Realität zum Vorschein bringen. Der/die Rezipierende wurde so aus der gemütlichen Fiktion herausgerissen und war gezwungen, sich aus der passiven Haltung zu befreien und eine aufmerksame, kritische Position einzunehmen.⁴⁹

Die Technik der literarischen Collage, die von den KünstlerInnen des Dadaismus begonnen und nach dem Zweiten Weltkrieg weitergeführt und intensiviert wurde, war vor allem eine Technik der Deindividualisierung. Es sprach kein lyrisches Ich, sondern viele Stimmen nebeneinander. Diese konnten Alltagsbeschreibungen und leere Worthülsen sein oder gesellschaftliche Sprachklischees, die nach völlig bedeutungsneutralen Parametern miteinander verknüpft wurden und Formen der konkreten Poesie oder aber auch der

⁴⁷ Mon, Franz: *Collagetexte und Sprachcollagen*. In: Mon, Franz (Hg.): *Texte über Texte*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1970, S. 117.

⁴⁸ Vgl. Kemper, Hans-Georg: *Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur*. Kronberg/Taunus: Scriptor 1974, S. 206.

⁴⁹ Vgl. Ebda, S. 121-130.

herkömmlichen Epik annehmen konnten.⁵⁰ So wurden in den Collage-Arbeiten des Neuen Hörspiels Jargon und Redewendungen, Comic-Strips und Radio-Nachrichten, Tageszeitungen und politische Reden, Werbeslogans oder Volksliedstrophen verwendet. In diesem vom Alltag vorgefertigten Material galt es für die VertreterInnen des Neuen Hörspiels, die darin versteckte Ideologie aufzudecken und die fremden Denk- und Sprechmuster sichtbar zu machen.⁵¹

Richard Hey schafft in seiner 1967 erschienenen *Ballade vom eisernen John*, beeinflusst vom Comic-Strip, einen „Radio-Strip mit Gesang“⁵². Geräusche haben hier „ausschließlich plakative Funktion, also keinen Zusammenhang mit den John-Jim-Dialogen. Sie machen ihnen nur den Hintergrund als Geräuschstereotype (Bandschleife) – akustische Analogie zu den Blasentexten (dröhn-dröhn) der comic strips.“⁵³

Ludwig Harig arbeitet in seinem Hörspiel *ein blumenstück* aus dem Jahr 1968 mit reinen Zitatcollagen, was er in seinem „kleinen Vorwort“ ankündigt:

das hörspiel „ein blumenstück“ ist ein gebinde aus blüten, die die deutsche sprache im zustand der naturseligkeit getrieben hat. kinderlieder, abzählreime, zitate aus märchen, lese- und naturkundebüchern und stellen aus dem tagebuch des ausschwitzkommandanten rudolf höß ranken sich um eine permutationskette, die aus namen von blumen, die auf der rampe wachsen, gebildet ist, die produktion von 1968 ist eine möglichkeit, den kranz zu binden.⁵⁴

Franz Mon bedient sich in *das gras wies wächst* ebenfalls der floskelhaften Sprache des Alltags, um jene als solche zu entlarven und zu demontieren. Im Vorwort zu seinem Hörspiel erläutert er nicht nur wesentliche Parameter seines Werkes, in seinen Worten wird außerdem noch einmal die Hauptintention des Neuen Hörspiels deutlich:

der hörer des folgenden hörspiels erfährt keine geschichte. es gibt zwar dialoge, aber keine zusammenhängende handlung. es handeln die sprachelemente. subjekte sind die wörter, die wörteragglomerationen, die gestanzten redensarten, fragepartikel, überhaupt fragen aller art, wie sie quick und twen in populären tests, in interviews, in briefkastenecken bereithalten.[...] es ist gut, sich die verschiedenen strukturtypen klarzumachen, in denen sprachliches manifest wird. [...] eine entscheidende rolle spielt das bewußtsein des hörers, das das verwandte sprachmaterial wiedererkennt, das sich erinnert, wo diese prägenen herkommen, wie und von wem sie benutzt worden sind. [...]⁵⁵

Durch die Thematisierung der Sprache und das Spiel mit ihr sollte eine neue Annäherung an die Realität eröffnet werden und – wie es bereits die Maxime Brechts und später die der

⁵⁰ Vgl. Szymanska, Magdalena: *Dada und die Wiener Gruppe*. Hamburg: Diplomica 2009, S. 95-96.

⁵¹ Vgl. Lermen, Birgit H.: *Das Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 153-155.

⁵² Hey, Richard: *Die Ballade vom Eisernen John. Ein Radio-Strip mit Gesang*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte Partituren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 37.

⁵³ Ebda, S. 38.

⁵⁴ Harig, Ludwig: *Ein Blumenstück*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte Partituren*, S. 143.

⁵⁵ Mon, Franz: *das gras wies wächst*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte Partituren*, S. 197.

VertreterInnen des Neuen Hörspiels war – der/die ZuhörerIn zu einem kritischen und bewussten Rezipieren des Gehörten veranlasst werden. Auch Elfriede Jelineks spielerischer und ironischer Umgang mit Sprache und die Miteinbeziehung von Elementen aus Medien und Trivilliteratur, geschieht in ihrem frühen Hörspielwerk ganz im Sinne des experimentellen Hörspiels, was später in dieser Arbeit noch deutlich werden soll.

Die Etablierung der Rockmusik im Radio wirkte sich ebenfalls auf das Neue Hörspiel aus. So produzierte Alfred Behrens das Stück *John Lennon, du musst sterben. Ein Pop-Hörspiel in Stereo*, aber auch in unzähligen anderen Hörspielen wurden Schallplattenhits zumindest als Klangteppich verwendet.⁵⁶

Ernst Jandl und Friederike Mayröcker stellten in ihrem Hörspiel *Fünf Mann Menschen* ebenfalls das Thema des Ausgeliefertseins der Menschen an die Gesellschaft in den Mittelpunkt, wofür sie 1968 als erste VertreterInnen dieser neuen Richtung den *Hörspielpreis der Kriegsblinden* erhielten – zum ersten Mal konnte sich hier „akustische Kunst“ durchsetzen. Das 15-minütige Spiel galt bald als *das* Neue Hörspiel und war der Beginn jener kurzen Zeit, in der das Neue Hörspiel große Erfolge verzeichnen konnte. Das geräuschreiche, sprachkritische Werk erzählt keine eigentliche Story mehr und ist voll und ganz der neuen Technik der Stereophonie verpflichtet. Ernst Jandl selbst erklärte zur Verleihung des Hörspielpreises, dass neben der Gemeinschaftsarbeit die Stereophonie das wichtigste Element in *Fünf Mann Menschen* war.⁵⁷

So wurden in dem „Stereo-Hörspiel“ genaue Angaben zur Stereo-Realisation gegeben: „Der Schallraum ist in seiner Breite in fünf gleiche Abschnitte geteilt, die von L (links) und R (rechts) mit den Zahlen 1-5 numeriert, die Sprechpositionen 1-5 darstellen.“⁵⁸

Mayröcker und Jandl wandten in *Fünf Mann Menschen* wie viele andere VertreterInnen des Neuen Hörspiels die konkrete Poesie in akustischer Umsetzung an. Dennoch muss betont werden, dass das Neue Hörspiel nie eine einheitliche Bewegung war, nicht alle KünstlerInnen arbeiteten derartig konsequent mit dem akustischen Raum. Vielmehr entwickelten sich innerhalb des Neuen Hörspiels viele verschiedene Strömungen. Allgemein gilt jedoch, dass die neue Technik der Stereophonie für die AutorInnen des Neuen Hörspiels von großer

⁵⁶ Vgl. Krug., Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, S. 89-90.

⁵⁷ Vgl. Ebda, S. 87.

⁵⁸ Jandl, Ernst, Mayröcker Friederike: *Fünf Mann Menschen*. In: Dies.: *Fünf Mann Menschen. Hörspiele*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971, S. 24.

Bedeutung war und neue Möglichkeiten in der akustischen Gestaltung brachte, wodurch die traditionelle Hörspielform nach und nach aufgebrochen wurde.

2.2.2 Neue technische Ausdrucksmöglichkeiten

Das Neue Hörspiel ist, wie bereits erwähnt, stark von den technischen Errungenschaften der 1960er-Jahre geprägt. Neben den ästhetischen, medialen und auch politischen Umorientierungen dieser Zeit war es vor allem die technische Innovation der *Stereofonie*, die die Hörspielkunst vor neue Aufgaben stellte.⁵⁹

Unter Stereophonie versteht man die Technik einer räumlich wirkenden Tonübertragung, das heißt die Technik einer zweikanaligen elektroakustischen Übertragung, bei der die jedem Ohr zugeordneten Schalleindrücke durch je einen Kanal übertragen werden und am Empfangsort die Zuordnung wiederhergestellt wird. Dadurch wird binaurales oder räumlich-plastisches Hören möglich.⁶⁰

Die zweikanalige Aufnahmetechnik machte es möglich, dass der Ton nicht mehr punktförmig aus einem Lautsprecher strahlte, sondern dass die ganze Breite zwischen zwei Lautsprechern und die Tiefe hinter den Lautsprechern gewann. Dies dient vor allem der Raumcharakterisierung; mehrschichtige Klänge und Klangräume können so festgestellt werden.

In fast allen Neuen Hörspielen ist die Technik der Stereofonie wesentliches Gestaltungsmittel, während im traditionellen Hörspiel die Monofonie von Bedeutung war, da es sich auf den Innenraum konzentrierte. Es versuchte, das Auge der HörerInnen auf eine innere Bühne zu richten. Das Neue Hörspiel hingegen wollte diese Illusion wieder zerstören.⁶¹ So ist für Franz Mon die Stereofonie eine Erlösung aus der illusorischen Welt des traditionellen Hörspiels.

Es gehe nicht darum, dass vor dem geistigen Auge eine Fiktion sichtbar werde, der Realitätsgewinn werde vielmehr in der Sprache deutlich: Wörter, Redewendungen, Ausrufe usw. können ungehindert in das Ohr des/der HörerIn dringen und nach den Prinzipien der Collage aufeinander bezogen werden, sodass etwas erfahren werden könne, was nur in einem stereofonen Hörraum möglich wäre.⁶² Auch Elfriede Gerstl stellt fest, dass es den konkreten AutorInnen im Stereo-Hörspiel am besten gelang, auf der Höhe der literarischen Entwicklung zu produzieren, da sie das Sprachmaterial durchspielten bis es aufgebraucht war und sich

⁵⁹ Vgl. Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, S. 94.

⁶⁰ Lermen, Birgit H.: *Das Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 172.

⁶¹ Vgl. Ebda.

⁶² Vgl. Mon, Franz: *bemerkungen zur stereophonie*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, S. 126-127.

etwas in ihm zeigte. Vor allem die offene Sendeform erlaubte es den KünstlerInnen, ihre Technik zu transzendieren und die Botschaften eines politischen Bewusstseins zu deponieren.⁶³

Die Stereophonie wurde also in den meisten Fällen nicht dazu genutzt, einen realen Raum zu schaffen, sondern um einen autonomen Schallraum herzustellen. Sie richtete sich außerdem nicht an das Mitempfinden des/der Hörenden, vielmehr forderte sie eine kritische Beobachtungsgabe und konfrontierte mit akustischen Ereignissen, was laut Heinz Hostnig wieder zu einer neuen Art an Vergnügen führte: Der/die Zuhörende war nun aktive/r MitspielerIn und hatte die Möglichkeit, verschiedene akustische Signale zu entdecken und deren Sinn zu deuten. Man konnte nach eigenem Empfinden wählen und die Bausteine zu einem individuellen Ganzen zusammensetzen.⁶⁴ Diese Künstlichkeit stereofoner Verfahrensweisen bedingte nun eine komplexe Organisation des Klangmaterials, sodass der Blick vom Hörspielmanuskript auf die Hörspielproduktion gelenkt wurde.⁶⁵

Das Neue Hörspiel sah sich also als Kontrast zum traditionellen Hörspiel, an dem Klaus Schöning, der außerdem den Begriff des Neuen Hörspiels prägte, kritisierte, dass es ein ungebrochenes Verhältnis zur heilen Welt der Sprache hatte, ein Zufluchtsort für Dichtung und Poesie war und so gesellschaftliche Vorgänge verinnerlichte. Außerdem warf er den AutorInnen des traditionellen Hörspiels geringes Medienverständnis und Misstrauen gegenüber dem technischen Apparat vor. Das Neue Hörspiel wollte mit der Technik und der Sprache experimentieren. Man brauchte keine/n allwissende/n Autoren/Autorin mehr, man wollte nicht mehr *mit* der Sprache eindeutige Realitäten benennen. Das Augenmerk lag nun auf dem Rationalen, dem Wissenschaftlichen und Technischen, auf dem Experimentellen und Sprachkritischen.⁶⁶

Klaus Schöning spricht von zwei in sich fließend übergehenden Entwicklungsphasen des Neuen Hörspiels: In einer ersten Phase forderten die VertreterInnen Distanzierung und Illusionsdurchbrechung, was man dem auf Verinnerlichung und Suggestion abzielenden traditionellen Hörspiel entgensetzte. Der/die HörerIn sollte distanziert vom Geschehen zum Gehörten kritisch Stellung nehmen. Sprache, Musik und Geräusch wurden somit gleichwertig

⁶³ Vgl. Gerstl, Elfriede: *Aus der Not ein Hörspiel machen – zur Not ein Hörspiel hören*, S. 11.

⁶⁴ Vgl. Hostnig, Heinz: *Erfahrungen mit der Stereophonie*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel, Essays, Analysen, Gespräche*, S. 130.

⁶⁵ Vgl. Ebda, S. 172-174.

⁶⁶ Vgl. Schöning, Klaus: *Hörspiel als verwaltete Kunst*. In: Ders (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, S. 256-259.

eingesetzt und nicht mehr untermalend, um eine Einfühlung der Hörenden zu erreichen. Man entdeckte wieder Bertolt Brechts Radio- und Dramentheorie. So wurde versucht, die Illusion im Hörspiel mithilfe der Methode der Verfremdung abzuschaffen und Sprach- und Denkklišees zu entlarven und die spielerischen Möglichkeiten zu erweitern. In der zweiten Entwicklungsphase nutzte man die Sprachexperimente des Dadaismus und der Wiener Gruppe, erweiterte sie und produzierte nicht nur mehr am Schreibtisch, sondern ließ Hörspiele im Studio entstehen, man ging mit dem Tonband auf die Straße und schuf nach dem Muster der Collage experimentelle Spiele, die den herkömmlichen Sprachgebrauch in Frage stellten.⁶⁷

Von einer einheitlichen Strömung kann, wie bereits angedeutet, nicht gesprochen werden; das Spektrum innerhalb des Neuen Hörspiels erneuerte und vergrößerte sich ständig: Es verschmolzen bisher voneinander getrennt existierende Sparten wie Feature, Musik, Literatur, Dokumentation, Essay, Report etc. im Neuen Hörspiel. Das Spektrum war vielseitig und lässt keine eindeutige Definition zu: Einerseits entstanden O-Ton-Hörspiele, andererseits Krimis oder Science-Fiction-Stücke bis hin zu Unterhaltungsspielen.⁶⁸

So lässt sich, um in Helmut Heißenbüttels Worten zu sprechen, in Zusammenhang mit dem Neuen Hörspiel feststellen: „Alles ist möglich. Alles ist erlaubt.“⁶⁹

2.3 BERTOLT BRECHTS RADIOTHEORIE

Heinz Hostnig stellt in seinem Essay *Hörspiel – Neues Hörspiel – Radiospiel* fest, dass Ansätze des Neuen Hörspiels bereits viel früher – in den Jahren vor der nazistischen Machtergreifung, später in manchen Hörspielen Eichs, in den „absurden“ Hörspielen Becketts und Ionescos und in jenen, die aus der Schule des Nouveau Roman hervorgegangen sind zu finden waren. Nach Hostnig wäre eine Etablierung des Neuen Hörspiels bereits um 1930, spätestens aber um 1950 denkbar gewesen. Das Neue Hörspiel (auch: das analysierende) gab sich im Gegensatz zum traditionellen (auch: das synthetisierende) kritischer zu erkennen.⁷⁰ So fand es, wie bereits erwähnt, seinen ästhetischen Ansatzpunkt im Dadaismus, wodurch ein

⁶⁷ Vgl. Ebda, S. 259-260.

⁶⁸ Vgl. Lermen, Birgit H: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 142, 143.

⁶⁹ Heißenbüttel, Helmut: *Horoskop des Hörspiels* In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, S. 36.

⁷⁰ Vgl. Hostnig, Heinz: *Hörspiel – Neues Hörspiel – Radiospiel*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 201, 205.

neues Verhältnis zur Sprache entwickelt wurde. Das Neue Hörspiel löste sich, inspiriert von neuen Errungenschaften in Technik und Wissenschaft, von der künstlerischen Tradition nach und nach ab.⁷¹ Die Experimente, die die AutorInnen des Neuen Hörspiel betrieben, entstanden nicht mehr am Papier, sondern in den Studios, auf den Straßen, sie waren praktische Experimente mit Technik, Menschen und Schall. Diese Forderung, den Rundfunk „als Kommunikationsapparat“ zu verwenden, wurde jedoch schon viel früher, in der ersten und wohl auch bekanntesten Theorie zum Hörfunk, in Bertolt Brechts Radiotheorie, entstanden zwischen 1927 und 1932, laut.

Grundlage für Bertolt Brechts Radiotheorie bilden die fünf kritischen Aufsätze *Radio – eine vorsintflutliche Erfindung*, *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks, über Verwertungen*, *Erläuterungen zum „Ozeanflug“* und *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*⁷² sowie einige praktische Experimente mit dem Hörfunk. In seinem ersten Aufsatz *Radio – eine vorsintflutliche Erfindung* kritisiert Brecht die schlechten Inhalte des Radios, für die er die Bourgeoisie und deren Vorherrschaft verantwortlich macht. Der moderne Eindruck, den das Radio am Anfang auf ihn machte, hielt nicht lange an: „Man wunderte sich natürlich zuerst, woher diese tonalen Darbietungen kamen, aber dann wurde diese Verwunderung abgelöst: Man wunderte sich, was für Darbietungen da aus den Sphären kamen.“⁷³

In seinem zweiten Text *Vorschläge für den Indentanten des Rundunks* fordert er, aus dem Radio „eine wirklich demokratische Sache“ zu machen und schlägt vor, das Radio näher an wirkliche Ereignisse herankommen zu lassen und sich nicht nur auf Reproduktion zu beschränken.⁷⁴ Die Frage, wie man Kunst und Radio verwerten kann, sei damit zu beantworten, dass Kunst und Radio pädagogischen Absichten zur Verfügung stehen sollen. „Die Kunst muß dort einsetzen, wo der Defekt liegt. Wird das Sehen ausgeschaltet, so bedeutet das nicht, daß man nichts, sondern gerade so gut, daß man unendlich viel, 'beliebig' viel sieht.“⁷⁵

Der Ozeanflug, in der ersten Version von 1929 noch *Lindberghflug*, später *Der Flug der Lindberghs* und schließlich *Der Ozeanflug*, war eines von Brechts praktischen Experimenten für den Hörfunk und ein „Radiolehrstück“, was in der zweiten Version bereits der Untertitel

⁷¹ Vgl. Lermen, Birgit H: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 141.

⁷² Brecht, Bertolt: *Radiotheorie*. In: *Schriften zur Literatur und Kunst I. 1920-1932*. Tübingen: Suhrkamp 1967, S. 121-132.

⁷³ Ebda, S. 121.

⁷⁴ Vgl. Ebda, S. 124.

⁷⁵ Vgl. Ebda, S. 128.

*Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*⁷⁶ verrät. In den *Erläuterungen zum „Ozeanflug“* betont Brecht die große Bedeutung des Pädagogischen in seinem Werk. „Der ‚Ozeanflug‘ hat keinen Wert, wenn man sich nicht daran schult.“ Er bezeichnet ihn als „Lehrgegenstand“. Der/Die Hörende soll aktiv mit einbezogen werden; er/sie soll auf der einen Seite HörerIn, auf der anderen Seite SprecherIn sein. Textteile sollen also mitgesprochen, Liedpassagen mitgesungen werden.⁷⁷ Brecht betont, der *Ozeanflug* soll dem Radioapparat „nicht zum Gebrauch dienen, sondern er soll ihn verändern.“ Er fordert „eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivisierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent.“⁷⁸ Nach der Uraufführung in Baden-Baden 1929 wollte Brecht deswegen unbedingt eine konzertante Live-Aufführung seines Musik-Hörspiels, bei der er mit Schilfern dem Publikum demonstrieren wollte, wie man als HörerIn mit dem Hörspiel umzugehen hatte.

Während die ersten Versionen Musik-Hörspiele sind, ist die letzte, *Der Ozeanflug*, ein Sprechstück, in dem der Text von einem Kinderchor gesprochen wird. Durch das chorische Sprechen und durch die Selbstbezeichnung „wir“ statt „ich“, wird die Geschichte exemplarisch und stellt kein individuelles Schicksal dar – der/die HörerIn behält Distanz und reagiert nicht mit emotionalen Reizen, sondern rein kognitiv. Diese Haltung, die Brecht auch in seinem epischen Theater gefordert hatte, wollte er auch im Rundfunk verwirklicht sehen.⁷⁹ Der abschließende seiner fünf Aufsätze entstand in einer Phase, die von einigen AutorInnen als revolutionär bezeichnet wurde, kurz vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten. In *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks* fordert Brecht eine radikale Veränderung der Rundfunknutzung.⁸⁰ So stellt er fest, dass es nicht die Aufgabe des Rundfunks sei, das öffentliche Leben zu verschönern. Er schlägt vor, den einseitigen Rundfunk von einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln: Der Rundfunk sollte nicht nur senden, sondern auch empfangen, die HörerInnen sollten nicht nur hören, sondern auch sprechen und in Beziehung gebracht werden – kurz: der Hörfunk sollte Austausch ermöglichen. Öffentliche Angelegenheiten sowie Regierung und Justiz sollten aktiv im Rundfunk miteinbezogen werden und zu Diskussionen geladen werden.

⁷⁶ Brecht, Bertolt: *Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*. In: Brecht: *Versuche* 1-3. Berlin: Kiepenheuer 1930, S. 2.

⁷⁷ Vgl. Ebda, S. 128-130.

⁷⁸ Brecht, Bertolt: *Radiotheorie*, S. 130.

⁷⁹ Vgl. Wessels, Wolfram: *Entstehung und Geschichte des „Lindberghflugs“*. 19.3.2005, DRS.

⁸⁰ Vgl. Lindner Livia: *Radiotheorie und Hörfunkforschung. Zur Entwicklung des trialen Rundfunksystems in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Hamburg: Dr. Kovač 2007 (= Schriften zur Medienwissenschaft 15), S. 40.

Brecht fordert auf, dem Rundfunk der Folgenlosigkeit entgegenzuwirken und zur Veränderung beizutragen.

In *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* weist Brecht erneut auf die große Bedeutung des lehrenden Charakters im Funk hin und empfiehlt als Vorbild für gute Ergebnisse auf dem Gebiet des Rundfunks die epische Dramatik. Ihr Nummerncharakter, ihre Trennung der Elemente, des Bildes vom Wort und der Wörter von der Musik, aber insbesondere ihre belehrende Haltung, wäre für den Rundfunk äußerst hilfreich.⁸¹

Brecht bezeichnet seinen Vorschlag, den Rundfunk als Kommunikationsapparat zu nutzen, aufgrund der gesellschaftlichen Situation selbst als utopisch, wenn er schreibt: „Dies ist eine Neuerung, ein Vorschlag, der utopisch erscheint und den ich selber als utopisch bezeichne [...]“.⁸² Auch Heinrich Vormweg konstatiert in seinem Essay *Zur Überprüfung der Radiotheorie und -praxis Bertolt Brechts*, dass jener Staat, an den Brecht, der sich intensiv mit dem Marxismus beschäftigte, bei seinen Überlegungen dachte, utopisch sei. Dennoch stellt Vormweg an einer anderen Stelle fest, an Brechts Wirkung sei nicht zu zweifeln, allerdings sei sie nie eine auf die Massen oder von erhoffter Eindeutigkeit gewesen.⁸³

So blieb Bertolt Brechts Radiotheorie lange ohne Folgen, erst mit dem Neuen Hörspiel „setzte sich im Rekurs auf Brecht eine neue Konzeption der Medien durch.“⁸⁴ Dies wurde vor allem um 1970, als der Originalton neu entdeckt wurde, erfüllt. AutorInnen nahmen auf der Straße Menschen auf und montierten aus dem vorhandenen Material neue Stücke.⁸⁵ Michael Scharang spricht dem O-Ton das zu, was Brecht forderte, nämlich aus dem Rundfunk eine demokratische Sache zu machen und den RezipientInnen eine Stimme zu geben: Für Scharang ist der O-Ton mehr als nur eine Hörspieltechnik, er ist vielmehr eine Möglichkeit, „zusammen mit denen, die noch etwas zu sagen haben, mit der arbeitenden Klasse also, sich zu bemühen, daß das, was sie zu sagen haben, auch öffentlich ausgesprochen und verbreitet werden kann.“⁸⁶ Gleichzeitig kritisiert er aber auch den Originalton, der in den 1970er-Jahren boomte, wenn dieser zur Kunstform wird und lediglich die Realität widerspiegelt.

⁸¹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Radiotheorie*, S. 132-138.

⁸² Ebda, S. 139.

⁸³ Vgl. Vormweg, Heinrich: *Zur Überprüfung der Radiotheorie und -praxis Bertolt Brechts*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays*. Königstein: Athenäum 1983, S. 17-19.

⁸⁴ Lermen, Birgit H: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 171.

⁸⁵ Vgl. Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, S. 95.

⁸⁶ Scharang, Michael: *O-Ton ist mehr als eine Hörspieltechnik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 270-271.

Laut Elfriede Gerstl kommt das Neue Hörspiel dem nach, was Brecht unter dem Radio als Kommunikationsapparat versteht, wenn sie in ihrem Essay *Aus der Not ein Hörspiel machen – zur Not ein Hörspiel hören* feststellt:

Immerhin hat das Neue Hörspiel eine Diskussion in Gang gesetzt, die die bekannten und veralteten Sendeformen und den Rundfunk im allgemeinen in Frage zu stellen unternommen hat; den Zwang zur Besinnung auf seine Theorie schuldet der zum Herrschaftsinstrument verkommene Rundfunk also einem großmütig geduldeten Gast aus dem harmlos bekannten Literaturghetto. Wo die Aufgabe, Kommunikation zu vermitteln, versäumt wurde, erzwingt das Hörspiel wenigstens mit seinen Versuchen zur Hörspielbeteiligung eine Öffnung des bisherigen Einbahnsystems des Informationsstroms.⁸⁷

Brechts Wunsch nach einem kritischen und aktiven Umgang mit dem Radioapparat wurde im Neuen Hörspiel unter anderem durch die Collagetechnik und die mit ihr zusammenhängende verfremdete Verwendung der Sprache des Alltags nachgekommen. Auch Elfriede Jelinek arbeitet in ihren Original-Hörspielen stark mit dem Mittel der Verfremdung, indem – um nur einige wenige Beispiele anzuführen – die Handlung immer wieder durch den Erzähler unterbrochen wird oder die Figuren aus ihrer Rolle steigen, um direkt dem Publikum zu referieren. Überhaupt spricht die Autorin ihren Hörspielfiguren jegliche Individualität ab. So ist deren Sprache und ihr Schicksal nie ein eigenes, sondern immer exemplarisch. Auch die Lehrsätze, die in den in dieser Arbeit behandelten Original-Hörspielen den HörerInnen mit auf den Weg gegeben werden, erinnern an das Brechtsche Lehrstück. Doch sind, so stellt auch Doris Koller in ihrer Dissertation fest, im Gegensatz zu denen Brechts, in denen das Publikum klar zwischen Fiktion und Gesellschaftsbezug unterscheiden kann, Jelineks Lehrsätze nur scheinbare und stellen absolut negative Beispiele dar, deren Lehre zynisch klingt.⁸⁸ In Elfriede Jelineks viertem Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade...* ist außerdem ein direktes Zitat auf Bertolt Brechts *Ozeanflug* zu finden. So handelt es sich bei einem von Jelineks „drei wichtigen Männern“ um Charles Lindbergh, der „bald aufsteigen“ muss, um Weltruhm zu erlangen. Das Hörspiel beginnt mit Propellerlärm, auf den eine Vorstellung Lindberghs folgt: „My name is Charles Lindbergh. Ich muss bald aufsteigen. Morgen ist der schwere Tag, der mir jedoch Weltruhm bringen wird.“ (B, 00:00:01-00:00:17) In Brechts früherer Version des *Ozeanflugs*, dem *Flug der Lindberghs*, sind ebenfalls Motorgeräusche zu hören, als sich Lindbergh gesanglich vorstellt: „Mein Name ist Charles Lindbergh.“⁸⁹

Obwohl in Jelineks Werk nun direkte und indirekte Parallelen zu Brecht erkennbar sind, obgleich von einer ähnlichen didaktischen Intention ausgegangen werden kann, kann Bertolt

⁸⁷ Gerstl, Elfriede: *Aus der Not ein Hörspiel machen – zur Not ein Hörspiel hören*, S. 13-14.

⁸⁸ Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags*, S. 320.

⁸⁹ Brecht, Bertolt: *Flug der Lindberghs*. DRS 2 2005. Regie: Hermann Scherchen, Erstsendung: 29.7.1929 BEFU (00:01:00-00:01:05).

Brechts Technik selbstverständlich nicht einfach auf Jelineks Arbeit übertragen werden. So hat sich die Autorin auch selbst immer wieder von Brechts belehrender Haltung distanziert: „Er hat oft etwas Pädagogisches, und man merkt bei ihm die Freude: Das hab ich jetzt aber gut gesagt, das hab ich jetzt gut aufgelöst! Natürlich widerstrebt mir auch die Ausbeutung seiner Helferinnen. Aber bei seinen Stücken mag ich die Ironie. Nicht mag ich das Reißbretthafte, das Selbstgefällige, das Erklärende.“⁹⁰

2.4 WALTER BENJAMINS RUNDFUNKARBEIT

In enger Beziehung mit Brecht und seinen Arbeiten zum Rundfunk stand der Schriftsteller Walter Benjamin, der sich ebenfalls kritisch zum Rundfunk äußerte. Auch bei seinen Arbeiten kann man von keiner in sich geschlossenen Radiotheorie sprechen, es existieren jedoch einige Essays und Schriften, die Benjamin zu einem viel zitierten Autor in der Medientheorie gemacht haben. Zwei wichtige Titel, die in diesem Zusammenhang zu nennen sind, wären *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁹¹, Benjamins berühmtes Essay, in dem er die sozialen und ästhetischen Prozesse beschreibt, die mit der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks einhergehen und *Der Autor als Produzent*⁹².

Außerdem verfasste Benjamin selbst Hörspiele und Hörmodelle. Wie Brecht nutzte er das Radio als Medium, um auf möglichst direkte Weise, als Autor und Künstler, mit dem Publikum in Kontakt zu treten, das aus seiner Rolle als passive/r KonsumentIn aussteigen sollte; auch er wollte den Rundfunk als „Kommunikationsapparat“ verwenden.⁹³ Walter Benjamin war auch an praktischen Experimenten zu neuen Sendeformen beteiligt. In seinen Arbeiten versuchte er, die Trennung zwischen Ausführenden und Publikum zu durchbrechen, er wollte den/die HörerIn durch fesselnde Sendungen vom gedankenlosen Konsumieren abbringen und zu einem vernünftigen Gebrauch des Radios als Kommunikationsinstrument bringen.⁹⁴ So experimentierte er mit seinem Kollegen Wolfgang M. Zucker an

⁹⁰ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Peter von Becker: „*Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*“. In: Theater heute, Nr. 9 September 1992, S. 4.

⁹¹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp 2010.

⁹² Benjamin, Walter: *Der Autor als Produzent*. In: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= Gesammelte Schriften 2/2), S. 683-701.

⁹³ Vgl. Müller, Inez: *Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren*. St. Ingberg: Röhrig 1993 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 40), S. 84.

⁹⁴ Döhl, Reinhard: *Walter Benjamins Rundfunkarbeit*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/doehl_benjamin/doehl_benjamin.html (10.5.2011).

funkspezifischen Hörmodellen, die im Gegensatz zum literarischen Hörspiel unliterarisch, stofflich und sachlich sein sollten, was der Idee einer epischen Kunst im Radio schon recht nahe kam. Walter Benjamin sah in Brechts ästhetischem Konzept des epischen Theaters eine gute Basis für eine erfolgreiche Zusammenarbeit von Rundfunk und Theater. Das epische Theater, das technisch und experimentell verfährt, war für Benjamin – als Beispiel führt er die Montagetechnik mit ihrem verfremdenden Effekt an – eine zeitgemäße Reaktion auf die veränderten Verhältnisse einer damals entstandenen Massengesellschaft.⁹⁵ Benjamin war Brechts Rundfunkarbeit, und vor allem sein *Lindberghflug* gut bekannt und auch er war vielmehr an einem Radiolehrstück als an literarischen Hörspielen interessiert: „Die Grundabsicht dieser Modelle ist eine didaktische. Gegenstand der Unterweisung sind typische dem Alltagsleben entnommene Situationen.“⁹⁶

Radau um Kasperl – ein Hörspiel für Kinder, ist die einzige Rundfunkarbeit Benjamins, die als Tondokument erhalten geblieben ist und zeigt laut Reinhard Döhl deutliche Parallelen zu Brechts *Mann ist Mann* auf.⁹⁷

Auf Benjamins didaktisches Spiel soll in dieser Arbeit vorwiegend deswegen näher eingegangen werden, da Benjamin hier ein vergnügliches Hörereignis mit der Aufforderung zu kritischem Zuhören gekonnt verbindet. So steht die lustige Figur Kasperl im Mittelpunkt, die einerseits für Wortwitz und spannende Verfolgungsjagden sorgt. Andererseits nutzt Benjamin das Spiel, um Kritik an den sozialen Umständen zu üben und den Radioapparat an sich zum Thema zu machen, indem er für das Publikum „durchsichtig“ gemacht wird. Ähnliche Verfahrensweisen sind in Jelineks in dieser Arbeit behandelten Hörspielen ebenfalls festzustellen. Ferner sei erwähnt, dass Elfriede Jelinek selbst ein didaktisches Hörspiel schrieb, in dem die Figur des Kasperls im Mittelpunkt steht. Obwohl das 1974 erschienene Hörspiel *Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern*⁹⁸ nicht Teil der Analyse ist, soll der Vollständigkeit halber ein kurzer Einblick in das didaktische Spiel gegeben werden.

Elfriede Jelinek schrieb ihr Werk *Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern* auf Anfrage von Hans-Joachim Schale, damaliger Chef dramaturg der SDR-

⁹⁵ Vgl. Müller, Inez: *Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, S. 47, 57.

⁹⁶ Benjamin, Walter: *Hörmodelle*. In: Rexroth, Tillman (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 (= Kleine Prosa Baudelaire-Übertragungen 4/2), S. 628.

⁹⁷ Döhl, Reinhard: *Theorie und Praxis des Hörspiels*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/doehl_theorieundpraxis/doehl_theorie_und.pdf, S. 17 (11.5.2011).

⁹⁸ Jelinek, Elfriede: *Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern*. Regie: Otto Düben, Erstsendung: 10.11.1974, SDR2.

Hörspielredaktion, als Beitrag für die Reihe *Hörspiele für Kinder*.⁹⁹ Nachdem sich das Kinderhörspiel bis zu dieser Zeit mit literarisch eher weniger interessanten Produktionen zufriedengegeben hatte, waren nun AutorInnen, die eigentlich Hörspiele für Erwachsene schrieben, aufgefordert, anspruchsvolle Werke, allerdings ohne erhobenen Zeigefinger „für Kinder von 8 bis 80“ zu schreiben.¹⁰⁰ Aus dem Titel der Sendereihe geht bereits hervor, dass die Werke nicht nur für Kinder gedacht waren, sondern, wie Walter Benjamins *Radau um Kasperl*, sowohl Erwachsene als auch junge Menschen ansprechen sollte. Wie Benjamins Hörspiel unterliegt *Kasperl und die dicke Prinzessin* ebenfalls pädagogischen Absichten und übt Gesellschaftskritik, inhaltlich hat Jelineks Werk mit dem Benjamins jedoch nicht viel gemein.

Benjamin wählte in seinem Spiel in der Figur des Kasperls bewusst eine Gestalt, die Kindern vertraut war. In diesem didaktischen Spiel zeigte er den Rundfunk im Rundfunk:

Maulschmidt, ein Rundfunksprecher, will Kasperl unbedingt vor das Mikrofon bringen. Zuerst benutzt Kasperl den Rundfunk um seinen Freund Seppl zu beschimpfen, flieht dann aber vor den Radioleuten, die schließlich an seinem Bett ein Mikrofon installieren, um ihn heimlich aufzunehmen. Als Entschädigung erhält Kasperl 1000 Mark.

Die didaktische Absicht Benjamins wird hier in mehrerlei Hinsicht deutlich: Einerseits wird durch das Installieren des Mikrofons in Kasperls privaten Räumen Kritik an der Weimarer Republik und ihren Absichten, alles und jede/n vor das Mikrofon zu bringen, geübt und stellt schließlich auch die Figur Kasperls in Frage, als der sich am Ende mit 1000 Mark für das Eindringen in seine Privatsphäre entschädigen lässt. Andererseits zeigt es durch Kasperls Beschimpfungen über das Mikrofon, wie ein Apparat in Verkehrung zu seiner ursprünglichen Funktion verwendet werden kann. Durch das Durchsichtigmachen des Radioapparats sollte ein kritischer Umgang der HörerInnen mit dem Radio erzielt und ihr Bewusstsein geschärft werden. Wie auch in seinen Funkspielen gab Benjamin in *Radau um Kasperl* Kindern und Erwachsenen die Möglichkeit, aktiv am Geschehen teilzuhaben: So sollte das Publikum in der Frankfurter Ursendung den *Radau*, also die Geräuscheinspielungen, selbst identifizieren und zuordnen.

Reinhard Döhl stellt fest, dass Benjamin, dessen Grundgedanke es war, dass der/die HörerIn immer recht habe, hier durch die Verbindung von Vergnügen (Wortspiele und Verfolgungsjagd) und Nutzen (der Apparat wird durchsichtig gemacht) genau das erfüllt, was

⁹⁹ Vgl.: Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 142.

¹⁰⁰ Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*, S. 539-540.

Ernst Schoen, ein Freund Benjamins und der Nachfolger Hans Fleschs in Frankfurt, als „Losung“ ausgegeben hatte: „Jeden Hörer, was er haben will, und noch ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen)“¹⁰¹

Laut Helmut Heißenbüttel kommt Benjamin hier auch Brechts Forderung, den Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln, nach – in der Figur des Kasperls allerdings auf unreflektierte und naive Weise. Heißenbüttel nennt *Radau um Kasperl* eine „Parabel über den Rundfunk“. Sie zeigt nicht nur einen Apparat, „der Diskussion organisiert, der Öffentlichkeit herstellt, wie Brecht es wollte, sondern sie zeigt die Verwandlung des Distributierenden in den Spionierenden.“¹⁰²

Wie in Elfriede Jelineks Original-Hörspielen Vergnügen und Nutzen verbunden werden, wie in deren akustischen Realisierungen der Radioapparat als solcher durchsichtig gemacht wird und das Publikum so zu einem kritischen Hören aufgefordert wird, soll in der folgenden Analyse der ausgewählten Original-Hörspiele deutlich gemacht werden.

¹⁰¹ Vgl. Döhl, Reinhard: *Theorie und Praxis des Hörspiels*.

http://www.mediacultureonline.de/fileadmin/bibliothek/doehl_theorieundpraxis/doehl_theorie_und.pdf, S. 17-19 (11.5.2011).

¹⁰² Heißenbüttel, Helmut: *Walter Benjamin. Medientheorie*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays*. Königstein: Athenäum 1983, S. 35-36.

3. ELFRIEDE JELINEKS ORIGINAL-HÖRSPIELE

3.1 DAS HÖRBARE ALS HAUPTAKTEUR

Keines von Elfriede Jelineks frühen Original-Hörspielen besticht durch eine fiktionale Handlung mit Identifikationspotenzial für das Publikum. Eine Story ist in den meisten Spielen zwar zumindest ansatzweise vorhanden, dennoch liegt in allen Hörspielen das Hauptaugenmerk auf der Sprache und der Akustik. Elfriede Jelinek, selbst ohne Fernseher aufgewachsen, meint im Gespräch mit Gunna Wendt, sie sei seit ihrer frühesten Jugend auf das Hören geeicht. So waren ihre ersten Erfahrungen mit Dramatik Hörspielerfahrungen, das Theater habe sie erst viel später als Medium wahrgenommen.¹⁰³ „Eine Kunst, nur aus Sprache gemacht, die langsam ist wie wir ja selbst auch“¹⁰⁴, das interessiere sie am meisten. So bestehen Jelineks Hörspielfiguren nur aus Sprache, sind reine Sprachschablonen, die vorgeben, Individuen zu sein. Das betont die Autorin auch jeweils in den Vorsprüchen zu ihren Hörspielen. „Ihre Wünsche sprechen aus ihnen, das heißt, jene sprechen, die ihnen diese Wünsche nahegelegt haben, um sie ruhig zu halten. ES spricht aus ihnen.“¹⁰⁵, heißt es im Vorspruch zu *wenn die sonne sinkt...*

In *Untergang eines Tauchers* wird angekündigt: „Die Schablonen, die vorgeben, eine äußere menschliche Form zu haben, setzen sich aus Sprachfiguren zusammen.“¹⁰⁶ Und auch in *Wien West* entstehen ihre Figuren „aus Sprache, sprechen um ihr Leben, und sobald sie zu sprechen aufhören, verschwinden sie wieder. Ich spreche, daher bin ich.“¹⁰⁷

Jelineks Sprachkörper sind im Medium Radio bestens aufgehoben, dort wo man nichts sieht, sondern nur hört. Im Hörspiel wird man nur auf die Sprache zurückgeworfen. Der Zwang, sich des Auges zu entledigen, lässt noch einmal eine Stufe der Künstlichkeit entstehen, man wird als ZuhörerIn gezwungen, einen Text noch einmal zu durchdenken, so Jelinek weiter im Gespräch mit Gunna Wendt.¹⁰⁸ Die Autorin nennt ihre Art, mit Sprache umzugehen, „ein

¹⁰³ Vgl. Wendt, Gunna: *Wer nicht fühlen will, muss hören. Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*. 19.7.2004, BR 2.

¹⁰⁴ Jelinek, Elfriede: *Mit dem Hören spielt man nicht*. In: Das Erste. Die Zeitschrift über Fernsehen und Radio. 1/1992, S. 37.

¹⁰⁵ Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zu zum Hörspiel „wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß.“* 10.12.1989, SDR2, S. 3.

¹⁰⁶ Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zum Hörspiel „Untergang eines Tauchers“*. Erstsendung: 8.10.1989, SDR2, S. 1.

¹⁰⁷ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 133.

¹⁰⁸ Vgl. Wendt, Gunna: *Wer nicht fühlen will, muss hören. Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*.

Mittelding zwischen Literatur und Komposition“ und das Hörspiel eine „Heimstatt für sprachexperimentelle Literatur“. Hier ist es mehr als in jedem anderen Medium möglich, die Sprache wie musikalisches Material zu behandeln und Sprachkompositionen zu erschaffen, ohne dabei auf eine visuelle Vermittlung oder eine Handlung angewiesen zu sein.¹⁰⁹

In *wenn die sonne sinkt...* oder *Untergang eines Tauchers* wird nun der Sprachbestand aus Massenmedien und Trivialliteratur, den man normalerweise gedankenlos liest oder hört und schlussendlich in sich aufnimmt, in ein anderes Medium, nämlich in das des Hörspiels, angehoben. Figuren werden mit vorgefertigten Floskeln aus Medien und Alltag gefüllt, der Sprachbestand wird collagenhaft montiert. Durch dieses Stattfinden auf einer anderen Ebene wird das Gesprochene verfremdet und entlarvt und so kann ein Denkprozess in Gang gesetzt werden. Passiert das nun in einem rein akustischen Raum, ist das Bild weg und nur mehr das Hören übrig, findet das Denken noch intensiver statt. „Wer nicht sehen kann, muß hören.“, stellt Jelinek in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden 2004 fest und konstatiert weiter: „Sie müssen denken, wenn Sie zuhören.“¹¹⁰

Ein Hörraum bietet also die Möglichkeit, die Konzentration auf rein Akustisches zu lenken. So wurde neben der Sprache im Neuen Hörspiel auch das Geräusch zum Hauptträger des Geschehens.

Bereits in ihrem ersten Hörspiel lenkt Elfriede Jelinek ihr Augenmerk auf die akustische Umsetzung und schafft ein Spiel mit der Technik. So steht *Wien West* ganz im Dienste der damals neu aufgekommenen Stereophonie. Jelinek verwebt die Geräusche dramaturgisch mit der Handlung, womit sie allerdings keine kunstvollen Klangcollagen anstrebt, sondern vielmehr „eine Parodie auf das Geräusch als Radiokunst.“ Die Personen in *Wien West* „benutzen [...] vielerlei Fortbewegungsarten, und das kann man hören. Zum Glück gibt es die Stereoanlage, und man kann den Kopf von links nach rechts wenden, damit die handelnden Personen rasend schnell durchs Wohnzimmer zischen können.“¹¹¹ Es entsteht ein ironisches Spiel mit dem Medium, mit der Form des Neuen Hörspiels und schließlich mit dem/der HörerIn.

Auch in *Für den Funk dramatisierte Ballade...* nutzt Jelinek die Mittel des Radios für ein akustisches Spiel mit den Stimmen. „Wie klingt derselbe Text, gesprochen von einem

¹⁰⁹ Vgl. N.N.: *Elfriede Jelinek*. In: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Vom Sendespiel zur Medienkunst. Die Geschichte des Hörspiels im Bayerischen Rundfunk. Gesamtverzeichnis 1949-1999*, 1999, S. 142-143.

¹¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Hören Sie zu!* <http://www.elfriedejelinek.com> (25.5.2011).

¹¹¹ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 133-134.

Schauspieler, einer Schauspielerin des jeweils anderen Geschlechts?“¹¹², stellt sich die Autorin im Vorspruch des Hörspiels die Frage. Es geht also um einen Rollentausch und um den Verlust der vorgefertigten Rollenvorstellungen. Frauen verlieren hier ihre „Weiblichkeit“ und Männer ihre „Männlichkeit“ – in dem rein akustischen Raum des Hörspiels tun sie das auch hörbar, wodurch sich der gesprochene Text vollkommen verändert.

Betrachtet man Elfriede Jelineks Original-Hörspiele im Überblick, lässt sich feststellen, dass ein weites Spektrum an akustischen Aspekten und Besonderheiten zu finden ist. So stößt man auf ein ironisches Spiel mit der Akustik in Form von Stimmentausch (*Für den Funk dramatisierte Ballade...*) und einem spielerischen Umgang mit der damals neuen Technik der Stereophonie (*Wien West*) oder auf „Montagen aus dem Sprachbestand der Massenmedien“¹¹³ (*Untergang eines Tauchers, wenn die sonne sinkt...*). Auch Elemente des O-Ton-Hörspiels sind in den frühen Hörspielen festzumachen: Die Originalaussagen der 85-jährigen Magd Josefa, die in *Die Jubilarin* im Mittelpunkt stehen und in *Portrait einer verfilmten Landschaft* in Geräusche, Musik und Männerchöre eingebunden sind, kommen, obwohl die Interviewsituation in beiden Werken durch den Einsatz von professionellen SprecherInnen verfremdet wurde, dem nah, was in den 1970er-Jahren als O-Ton-Hörspiel populär geworden war.

In den folgenden Unterkapiteln sollen nun die akustischen und technischen Gestaltungsmittel in den Realisierungen Jelineks erster vier Original-Hörspiele und deren Spezifika untersucht werden.

3.2 AKUSTISCHE GESTALTUNGSMITTEL

3.2.1 Der Sprecher

Richard Kolb stellt in seinem 1932 erschienen *Horoskop des Hörspiels* fest, dass ihn, abgesehen vom Chor, in einem Hörspiel noch mehr der „Ansager“ stört,

besonders wenn er als Träger der Handlung auftritt. Er scheint uns das zu erzählen oder zu erläutern, was irgendwoanders vorgeht, wie beim Hörbericht. Er wird als Bevormundung empfunden, und man wird das Gefühl nicht los, daß es dem Dichter an Gestaltungskraft mangelte. Er erinnert uns an den Ansager aus den Anfängen des Films, der uns, weil der logische und künstlerische Zusammenhang der Bilder fehlte, über

¹¹² Ebda, S. 141.

¹¹³ Heger, Roland: *Das österreichische Hörspiel*. Stuttgart, Wien: Braumüller 1977 (= Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts 6), S. 219.

diesen aufklären mußte. [...] Alle Vorgänge, die der Ansager schilderte, hätten ebensogut in die Dichtung einbezogen werden können, und der äußere dichterisch-motorische Ablauf und mit diesem unsere seelische Spannung wären nicht unterbrochen worden.¹¹⁴

In Elfriede Jelineks Hörspielen tritt der Sprecher als „Ansager“, Erzähler, Reporter oder als andere auktoriale Instanz auf, erklärt nicht Hörbares oder längst Klares, unterhält das Publikum mit flotter Musik, rügt oder belehrt HörerIn und Figuren oder unterbricht und „stört“ so die Handlung – kurz: alles, was im traditionellen Hörspiel laut Richard Kolb störend war, weil es aus der Illusion reißt und dadurch – nach seiner Auffassung – unbrauchbar für die traditionelle Hörspielform ist, setzt Jelinek in ihren Spielen bewusst ein. In den in dieser Arbeit behandelten Hörspielen tritt der Sprecher in *wenn die sonne sinkt...* und in *Wien West* als eigenständige Instanz auf, die sich von den Figuren abhebt, Einblick in die Handlung hat und als Vermittler zwischen HörerIn und fiktivem Geschehen fungiert. Auch in *Untergang eines Tauchers* treten laut Regieanweisung ein „1. Sprecher“ und „2. Sprecher“ (UT-TF, S. 0) auf, die in der akustischen Realisierung allerdings kaum von den anderen Figuren abzugrenzen sind, da sie nie als erzählende Instanz fungieren, sondern Teil des Geschehens sind und mit den anderen Personen interagieren. In *Für den Funk dramatisierte Ballade...* wiederum wird auf eine/n ErzählerIn/SprecherIn gänzlich verzichtet, wobei die Figuren hier seine Aufgaben übernehmen, indem sie sich selbst dem Publikum vorstellen oder bestimmte Vorgänge beschreiben.

a) Der Sprecher: Moderator, Reporter und allmächtige Instanz

In *Wien West* wird dem Sprecher eine besonders dominante Position zugeschrieben. Einerseits dadurch, dass ihm der meiste Text zuerkannt wird, während die Figuren lediglich mit kurzen und einfachen Textpassagen auftreten, andererseits ist er fähig, in die Handlung einzugreifen oder noch nicht Passiertes vorherzusagen, oft stiftet er durch Falschaussagen Verwirrung, wodurch er das Geschehen steuert und den Figuren kaum Handlungsfreiheit lässt.

Die Handlung in *Wien West* passiert also in erster Linie über den Sprecher, sie wird von ihm vorangetrieben und erklärt. Da in Elfriede Jelineks erstem Hörspiel (wie auch in ihren anderen) aber nicht die Geschichte im Vordergrund steht, sondern, im Falle von *Wien West*, der Einsatz von Geräusch, Nicht-Geräusch sowie der Stereophonie, wird auch deren Einsatz vom Sprecher kommentiert und zum Thema gemacht. Welche Funktion der Sprecher in

¹¹⁴ Kolb, Richard: *Das Horoskop des Hörspiels*, S. 59-60.

diesem Zusammenhang hat, soll in den Kapiteln *Das Geräusch* und *Die Stereophonie* genauer erläutert werden.

Wie bereits angedeutet, ist die Position des Sprechers in *Wien West* eine recht vielfältige. Ein wesentlicher Punkt in all seinen Funktionen ist sicherlich, dass er den „dichterisch-motorischen Ablauf“ und mit diesem auch „unsere seelische Spannung“¹¹⁵ unterbricht, wie Richard Kolb es seinerzeit formulierte und in keinem Fall für das traditionelle Hörspiel wollte.

Der Sprecher hat in *Wien West* außerdem die Aufgabe, zwischen dem Publikum und den Figuren zu vermitteln. So dolmetscht er am Beginn der Handlung die Sprache des Personals vom Wienerischen in den deutschen Standard, liest aus deren Worten allerdings weitaus mehr heraus, als die Figuren tatsächlich sagen:

Wirtin:

Rotzbua dreckiga.

Sprecher:

Das war die Wirtin. Sie fragt Karl, ob er seinen Lärm nicht woanders machen kann.

Karl:

Naaa.

Sprecher:

Karl sagt naien.

Wirt:

Den Hund ruinier i a no.

Sprecher:

Der Herr Wirt. Er will damit sagen, dass er ein Gasthausmonopol in diesem Bezirk aufbauen möchte. Ein Großimperium. Den Nagl Wirt ruiniert er auch noch. (WW, 00:02:16-00:02:33)

Der Sprecher weiß allerdings nicht nur mehr Information in die Worte der Figuren zu legen, sondern ist sowohl ZuhörerInnen als auch dem Personal stets einen Schritt voraus, wenn er während der Handlung bereits voraussehen kann, wie diese ausgehen wird oder ohne ersichtlichen Grund weiß, wann die Figuren lügen. So entspricht der Sprecher der Rolle des auktorialen Erzählers im Roman wie ihn Franz K. Stanzel beschreibt, in dessen Funktion die Autorin ihre Erzählfunktion fiktiviert und dramatisiert, aus dem aber auch „ein irreführender Zwischenträger werden [kann], dessen Unzuverlässigkeit den Leser, sobald er sie erkannt hat, zu einer kritischen Haltung ihm gegenüber zwingt.“¹¹⁶ Dem Sprecher in *Wien West* ist spätestens ab dem Zeitpunkt zu misstrauen, als er das Publikum zum „Komitee zur Zerstörung des Naglschen Betriebs“ (WW, 00:11:40-00:11:43) bringen will, aber sofort zugeben muss: „Oh! Verzeihung, wir sind in die falsche Versammlung geplatzt. Dies hier ist die Monatsvollversammlung des Hütteldorfer Sparvereins.“ (WW, 00:11:44-00:11:49) Erst

¹¹⁵ Ebda, S. 60.

¹¹⁶ Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht¹¹ 1987, S. 18.

nachdem wieder Grölen und Geschrei ertönt, „sind wir“, so der Sprecher, „richtig“. Ähnlich verwirrenden Momenten, die beim Zuhören zur Erheiterung beitragen, aber auch verstören können, wird der/die HörerIn immer wieder ausgesetzt. Diese treten vor allem im Zusammenhang mit der Thematisierung der Geräusche und der Stereofonie auf, worauf in dieser Arbeit in den jeweiligen Unterkapiteln genauer eingegangen wird.

Zur Irritation trägt außerdem bei, dass der Sprecher im Laufe des Spiels ständig seine Haltung wechselt. So beginnt das Hörspiel mit der klassischen Anmoderation eines Radiomoderators: „Liebe Hörerinnen und Hörer!“, um im nächsten Satz gleich wieder mit der formellen Haltung mithilfe von Wortwahl und Inhalt zu brechen: „Der Schmäh bei dem Ganzen ist der Unterschied zwischen dem Geräusch, das ein fahrendes Moped macht, zum Geräusch, das ein fahrendes Motorrad macht, zum Geräusch, das ein fahrendes Auto macht, zum Geräusch, das ein fahrendes Fahrrad macht.“ (WW, 00:00:00-00:00:12)

Im aktionsreichen Mittelteil soll sich der Sprecher laut Regieanweisung wiederum „AUFGEREGT“ (WW-TF, S. 19) oder „REPORTAGEARTIG“ (WW-TF, S. 23) in das Geschehen einschalten, was in der akustischen Realisierung den Eindruck macht, als berichte er live vor Ort.

Doch hält er seine Position als Moderator bzw. Reporter nicht konsequent durch: Ist er zu Beginn der Handlung freundlicher und neutraler Vermittler zwischen Figuren und Hörenden, verbündet er sich an anderen Stellen plötzlich verdächtig freundschaftlich mit den Personen. So antwortet er auf Karls Feststellung, dass es in *Wien West* „ja so wie in an Westan. In an Dschango“ (WW, 00:09:52-00:09:55) zugehe, mit zustimmendem Lachen: „Genau wie in einem Western soll es ja sein.“ (WW, 00:09:59-00:10:01) Allerdings wird seine Haltung mit Fortschreiten des Geschehens gegenüber Personal und HörerInnen zunehmend emotionaler und aggressiver. So bezeichnet er Jürgens Sprache als „Verbrechersprache“ (WW, 00:20:52), die Hörenden als „Trottel[n]“ (WW, 00:23:59) und das Hörspiel als „Quatsch“ (WW, 00:24:45), von dem wir wollen, „dass es jetzt bald aus ist.“ (WW, 00:26:57-26:59)

Doch nicht nur der Sprecher kann die Figuren hören und weiß über ihre Gedanken und Gefühle Bescheid, was für die Hörenden den fiktiven Fluss unterbricht. Auch die Personen können den Sprecher hören und fühlen sich von ihm gestört. So wird er schon am Anfang, als er die Sprache der Figuren den HörerInnen „übersetzt“, mit einem genervten „Gusch! Redens net immer drein“ abgetan. Das Gleiche wiederholt sich am Ende wieder, diesmal setzt er sich allerdings auf Werners „Gusch!“ mit der empörten Frage, „Erlauben Sie mal, wer sind Sie

eigentlich?“ zur Wehr. Werner verlautbart daraufhin das, was auch dem/der einen oder anderen ZuhörerIn während des Hörspiels bereits in den Sinn gekommen sein könnte: „Des müsstest langsam kapiert habn, wer i bin. Du gehst mir die längste Zeit scho auf die Niern“. (WW, 00:32:17-00:32:23) Daraufhin wird der Sprecher von den Figuren attackiert und das Ende muss von einem Ersatzsprecher gesprochen werden, der „nur noch den Schluss erklären“ soll, den er dem Publikum brav vorliest. Das Hörspiel endet wieder mit der Abmoderation des Ersatzsprechers als Radiosprecher, sodass der Eindruck entstehen könnte, dass die Handlung von *Wien West* Teil einer Radiosendung war: „Ja und da uns bis zum Beginn der nächsten Sendung noch etwas Zeit bleibt, bringen wir noch einige Takte Musik und Hinweise auf unser nächstes Programm.“ (WW, 00:33:38-00:33:46)

In *wenn die sonne sinkt...* nimmt der Sprecher eine weniger dominante Rolle als in *Wien West* ein. Das zeigt sich in schriftlicher Form bereits im Typoskript, in dem der Sprecher nicht als solcher deklariert ist, sondern gemeinsam mit den Stimmen der Interviewsituation als „viele stimmen“ (WSS-TF, S. 0) zusammengefasst ist.

Die Autorin fordert vor jedem Erklingen der Sprecherstimme einen Frequenzwechsel (WSS-TF, S. 0), was bewirkt, dass die eigentliche Story – die Liebesgeschichte zwischen Gaby und Markus – unterbrochen wird. Auch wird akustisch wahrnehmbar eine andere Realitätsebene – die der Interviewsituation – eröffnet. Der Sprecher in *wenn die sonne sinkt...* fungiert als Bindeglied zwischen der Liebesgeschichte und den ihr gegenübergestellten Interviews. Wie auch in *Wien West* steht er als übergeordnete Instanz über der Story und den Hörenden und kann in die Gedanken der Figuren sehen und weiß, was als Nächstes passieren wird und kann in das Geschehen eingreifen.

Seine Hauptaufgabe als guter Entertainer ist es, immer für gute Stimmung zu sorgen, selbst dann oder besonders dann, wenn der Handlungsverlauf besonders tragische Wendungen nimmt und das funktioniert am besten mit Musik. Diese kommt immer im richtigen Moment: Sie verkürzt uns „die Zeit bis zum nächsten Morgen“ (WSS, 00:03:02), unterhält uns „während der ersten Nacht“ (WSS, 00:13:05) zwischen Gaby und Markus und auch während des Abschieds des Paares sorgen Evergreens, „gestern beliebt, heute beliebt, morgen beliebt“ (WSS, S. 00:17:30-00:17:33), für gute Laune, denn alles „wird leichter mit Musik.“ (WSS, 00:37:20-00:37:23)

Der Sprecher hat außerdem die Macht zu entscheiden, wie lang die Zeitspannen, die mit Musik überbrückt werden, zu dauern haben. So verlautbart er am Beginn einer der bekannten

Pausen: „Die folgende Zeit ist zwei Monate lang.“ Nach Ende der Musikeinspielungen und Interviews weiß er: „Ende der zwei Monate. Auch sie sind wie im Flug vergangen.“ (WSS, 00:35:15-00:35:18) Als Markus sich wünscht, er „könnte den heutigen Tag ausdehnen“, kann auch das der Sprecher mit Musik, um später zu entscheiden: „Nun ist der Tag genug gedehnt und die Nacht kann endlich hereinbrechen.“ (WSS, 00:45:01-45:06) Auch die Ewigkeit, die zu vergehen scheint, als Gaby erfährt, dass Markus gestorben ist, überbrückt der Sprecher mit Musik und weiß später genau: „die Ewigkeit ist soeben zu Ende gegangen.“ (WSS, 00:50:42-00:50:44)

In *Untergang eines Tauchers* sprechen zwei Sprecher, die, wie eingangs erwähnt, kaum von den anderen Figuren zu unterscheiden sind. Sie treten gleich zu Beginn des Hörspiels auf und interagieren mit dem Taucher, der „verzweifelt nach verschiedenen bekannten Figuren“ (UT, 00:00:10-00:00:12) sucht. Sofort markieren sie „das Reich der lachenden Kinderaugen“ als ihr Revier, in dem sie die Bosse sind und keine Eindringlinge dulden:

S1: Ich hab den Kerl noch nie gesehen. Was will der Idiot eigentlich?

S2: Wollen Sie irgendjemanden sprechen? Haben Sie was auszurichten? Sollen Sie mir irgendetwas bestellen? (UT, 00:00:24-00:00:30)

Dann beginnen bereits die Beschimpfungen, Beleidigungen und Gewalttaten, die sie dem Taucher zufügen und die auch während des gesamten Hörspiels nicht nachlassen.

Im Gegensatz zu *Wien West* oder *wenn die sonne sinkt...* treten die Sprecher nicht als übergeordnete Instanz auf, die zwischen Hörenden und Figuren vermittelt, vielmehr interagieren sie hier mit den anderen Figuren inmitten der Collage aus Sprache, Musik und Geräusch und heben sich kaum vom Geschehen ab. Wie die anderen Figuren sind auch sie brutale Kerle, die auf der Seite der Gierigen und Gewalttätigen stehen. An manchen wenigen Stellen jedoch übernehmen sie die üblichen Aufgaben eines Ansagers: „Da macht einer ein Geräusch“, kündigen die beiden vollkommen unvermittelt an, bevor der Taucher bestätigt: „Ich bin Taucher. Ich mache das Geräusch des Zähnezusammenbeissens.“ (UT, 00:11:14-00:11:19)

Später brüllen sie dem Taucher in sein einziges funktionstüchtiges Ohr: „Es folgt die nächste Szene!!!!“ (UT, 00:11:55-00:11:57) Dennoch entsteht nicht der Eindruck, dass diese Ankündigungen dazu dienen, dem Publikum das Verstehen zu erleichtern, im Gegenteil: Sie treten willkürlich und unvermittelt auf und dienen wohl eher den Sprechern selbst, die durch den brüllenden Tonfall erneut den Taucher schikanieren können.

Wie in *Wien West* nehmen die Sprecher an vereinzelt Stellen außerdem die Rolle eines Reporters ein, der live vor Ort über die grausamen Bilder berichtet, die für den/die HörerIn nicht sichtbar sind. Die in Jelineks Text vorgegebenen Stellen wurden in der akustischen Interpretation allerdings nicht immer übernommen: „vom lieben Kindergesicht des Tauchers ist nur eine unförmige Masse zu erkennen in die das Leid seine Furchen gezogen hat. [...] der arme Taucher liegt hilflos am Boden. Porter Ricks der Aufseher im Schnellboot reisst ihm noch rasch die neuen Ringostiefel und den schicken Schiwago Anzug vom Leib.“ (UT-TF, S. 15)

b) Der Sprecher als moralische Instanz

Der Sprecher steht in Jelineks Original-Hörspielen zusätzlich zu seiner Funktion als Erzähler, der aktiv in das Geschehen eingreift und die Handlung unterbricht und steuert, als moralische Instanz über den Figuren und weiß dem Publikum Lehren mit auf den Weg zu geben, die es aus jedem Hörspiel ziehen soll.

Nachdem Jürgens PKW in die Schlucht gesunken ist und alle enttäuscht sind, stellt der Sprecher in *Wien West* mahnd fest: „So geht das nicht. So nicht.“ (WW, 00:17:24-00:17:26) Außerdem kommentiert er die „Scheiße“-Rufe der Figuren, als ihr Plan missglückt ist, mit einem strengen „Na Na Na“ (WW, 00:17:17) oder ermahnt sie, dass „immer einer nach dem anderen“ (WW, 00:04:39) zu sprechen habe.

Auch in *wenn die sonne sinkt...* steht der Sprecher, der seinem Publikum und den Figuren zwar immer freundlich gesinnt ist, auch mit einer belehrenden Haltung gegenüber, denn er weiß, welch ein tragisches Ende eine so glückliche Liebe wie die zwischen Gaby und Markus, nehmen kann. Das Publikum wird vom Sprecher infantilisiert, wenn er, um den pädagogischen Gehalt seiner Botschaft auch deutlich zu machen, die HörerInnen mit „liebe Kinder“ anspricht: „Manchmal glaube ich, dass es Zeiten gibt, die nicht so schnell vergehen wie diese Ferien, liebe Kinder. Zum Beispiel Krankenhausaufenthalte und so.“ (WSS, 00:35:20-00:35:37) Hier weist er außerdem bereits auf die Krankheit von Markus Tessner voraus.

Am Ende, nachdem Gaby von Markus sein ganzes Vermögen geerbt hat, gibt es zum Abschluss noch einige Takte Musik und die HörerInnen werden vom Sprecher dazu aufgefordert, „eine kleine Lehre aus dieser Geschichte [...], die wie ein Märchen begann und

noch nicht zu Ende ist“, (WSS, 00:54:29-00:54:36) zu ziehen. Der Sprecher, der den Hörenden während des ganzen Hörspiels das vor die Füße wirft, was sie sich angeblich wünschen – nämlich eine romantische Liebesgeschichte, deren unspektakuläre oder zu konfliktreiche Momente er mit beliebten Evergreens zu überbrücken versteht – fordert auch hier zynisch zu einer absoluten Anti-Lehre auf, die wir tatsächlich aus dem Hörspiel ziehen können: „wenn wir nur brav und fleißig sind, warten die Prinzen an jeder Straßenecke, auch wenn sie wie Frösche aussehen. Wir sollen ja schließlich brav in unsrem kleinen Teich bleiben.“¹¹⁷

Obwohl die beiden Sprecher in *Untergang eines Tauchers* nicht als allwissende Beobachter über dem Geschehen stehen oder die üblichen Aufgaben eines Erzählers übernehmen, scheinen auch sie als moralische Instanz zu fungieren. Obwohl sie selbst „eindeutig auf der Seite der Mythenvermittler und -produzenten“ stehen und „für einen reibungslosen Ablauf der Gewalttaten“¹¹⁸ sorgen, heben sie den moralischen Zeigefinger, wodurch ihre Gewaltbereitschaft als „Strafe“ getarnt werden kann, denn „Strafe muss sein.“

Oft wechseln Lehren mit Beleidigungen und Gewalt innerhalb eines Satzes:

S1: wenn einer so riecht, dann ist er ein armer Mensch, den man nicht verspotten darf. Trotzdem. Als Taucher muss er sich dran gewöhnen.

[...]

S2: der hat wirklich einen Hieb! Kein Wunder bei dem Gesicht.

T: Mein Gesicht wird davon nicht besser, dass sie es dauernd bearbeiten. Die Figur soll Flipper heißen und der Freund aller sein.

S1+S2: Sie blödes Schwein. Unser Flipper ist nicht der Freund aller. Wo käme er denn da hin. Er ist der Freund aller Kinder. [Schlag]

[...]

S1+S2: Dieser Schlag auf die Finger war dazu da, dass Sie es sich merken, Sie Tauchsieder! (UT, 00:02:57-00:03:36)

Oft lässt Jelinek die beiden Sprecher leere Lehr-Formeln zusammenhangslos aneinanderreihen, die diese im Chor oder nacheinander aussprechen: „Seien Sie nicht so rücksichtslos. Andre sind auch noch da. Sie haben auch mal klein angefangen. Sie sind doch nicht allein auf der Welt!“ (UT, 00:18:23-00:18:27), später fordern sie, nachdem sie Bud eine Ohrfeige „mitten hinein ins liebe Kindergesicht“ gegeben haben, „ein bisschen mehr Güte von Mensch zu Mensch zu Mensch zu Mensch zu Mensch“. (UT, 00:21:31-00:21:37) Durch die kontrastierende Gegenüberstellung von Brutalem und Moralischem entpuppen sich die Lehren ganz offensichtlich als leere Floskeln und wirken im Kontext des blutrünstigen Inhalts absurd.

¹¹⁷ Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zum Hörspiel „wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß“*, S. 3.

¹¹⁸ Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags*, S. 406.

Die Sprecher stehen wie zwei Autoritätsperson über den Figuren und geben ihnen Hinweise für ein richtiges Verhalten, die aber immer nur aus leeren Sprachhülsen bestehen, wie sie aus Fernsehen und Medien bekannt sind. Das wird auch an jener Stelle deutlich, als der Taucher seine „Freunde im In- und Ausland“ herzlich grüßt. Sprecher 2 greift hier sofort ein, da er weiß, dass man vor allem seiner Mutter zu danken habe. Sofort reagiert der Taucher ebenfalls mit nachgeplapperten Floskeln: „Ich möchte meiner Mutter danken. Für alles. Vor allem für ihre Geduld und Liebe.“ (UT, 00:20:34-00:20:51)

Doch die Haltung der beiden Sprecher scheint sich im Laufe des Hörspiels zu ändern. Stehen sie, wie bereits erläutert, zu Beginn mit autoritärer Haltung auf der Seite der MythenvermittlerInnen, sprechen sie gegen Ende des Hörspiels die Sprache derer Opfer, deren Wünsche sich über die von Serien vermittelten Mythen manifestieren.¹¹⁹

Davor fungieren sie als Werbeträger: „Das gibt Spannkraft für einen langen Tag!“, sagen die Sprecher im Chor, bevor aus Sprecher 2, unterlegt von synthetischer Musik, eine Werbung für eine Verlosung spricht: „Wenn ich die restlichen dreißig Treuemarken geklebt habe, kann ich an der großen Schlussverlosung teilnehmen. Dort kann man eine Reise zum wirklichen echten Flipper nach Florida gewinnen. Wäre das eine Freude!“ (UT, 00:26:31-00:26:58)

Und gleich darauf lassen sich beide Sprecher von der wunderbaren Scheinwelt der Serien beeindrucken: „Schau diese schöne Gegend. Die Palmen, das Meer, der Strand, der herzige Flipper und das schicke weiße Haus und das große Motorboot und das Auto. Und sogar die Kinder haben ein eigenes Boot.“ (UT, 00:27:56-00:28:10) Bis zum Ende des Hörspiels werfen die beiden, oft von Geräuschen gestört und begleitet, mit Floskeln des „kleinen Mannes“ um sich: „Die können sich einiges leisten“, „das ist eben das Ausland“, „für die ist auch das ganze Jahr Feiertag“ (UT, 00:29:26-00:30:15) oder „meine Frau hat nie Zeit für die Kinder“ (UT, 00:34:13), so sprechen S1 und S2 die Wünsche aus, die das Leben der SerienheldInnen propagiert.

Selbstverständlich können sie in ihrer Position als Konsumenten auch etwas lernen, was Jelinek die Sprecher mehrmals explizit aussprechen lässt. Ihre Lehren ziehen sie hier aus den Ideologien der Vorabendserien. So bemerkt Sprecher 1, der kaufmännische Angestellte, dass sein Sohn noch nie das Meer gesehen hat, doch durch „Flipper lernt er es kennen“. „Das ist außerdem sehr lehrreich“ weiß Sprecher 2 darauf zu antworten, bevor beide gemeinsam

¹¹⁹ Vgl. Ebda.

feststellen: „Im Fernsehen sehe ich so gerne Leute, die einander gut verstehn.“ (UT, 00:34:03-00:34:12)

Die moralischen Botschaften der Sprecher erinnern an Brechts Lehrsätze und seine Forderung nach einem Radiolehrstück, an dem sich das Publikum schulen solle. In den hier angeführten Beispielen zeigt sich jedoch deutlich, dass Jelineks Lehren im Gegensatz zu denen Brechts Anti-Botschaften sind. So propagieren sie – wie im Kapitel zu Brechts Radiotheorie bereits angedeutet – genau das, was Jelinek in Wirklichkeit kritisiert: Das „Reich der lachenden Kinderaugen“, in dem alle einander gut verstehen, das den Menschen paradoxe, vorgefertigte Wünsche vor die Füße wirft, um sie klein zu halten.

c) Transparentmachen von Fiktion und technischem Apparat

Wie bereits erläutert, hat der Sprecher in *Wien West* die Macht, in die Handlung einzugreifen und sie zu steuern. So entscheidet er, an welcher Stelle die Handlung beginnt („Wie Sie hören, beginnt die Handlung in einem Wiener Vorstadtgasthaus“ WW, 00:02:09-00:02:12) und macht das Geschehen als Fiktion sichtbar, indem er das im Hörspiel Folgende selbst als „Handlung“ bezeichnet: „Tja, meine lieben Hörerinnen und Hörer, was nun folgt, nennt man Handlung. Sie ist dazu da, dass die Zeit vergeht und dabei auch noch was passiert. Das, was passiert, hat meistens einen Sinn.[...] Übrigens, in diesem Fall ist es nicht so wichtig wer gewinnt und wer verliert, weil dieser Fall überhaupt nicht so wichtig ist.“ (WW, 00:07:23-00:08:12) Neben dem Sichtbarmachen der fiktionalen Handlung entscheidet der Sprecher hier zusätzlich, dass diese in Wirklichkeit völlig unwichtig ist und nur dazu da ist, damit die Zeit schneller vergeht, was er im Laufe des Hörspiels noch mehrmals wiederholen wird. Die Fiktion wird immer wieder als solche entlarvt, so auch am Ende der Handlung, als der Sprecher vergisst, „wie der Schluss geht“ und deswegen um eine Musikeinspielung bittet. Erst nach einigen Takten Musik kann er den gefundenen Schluss feierlich ankündigen: „Ja, meine Damen und Herren, hier ist er schon, der Schluss!“ (WW, 00:27:50-00:28:12)

Neben dem Transparentmachen der fiktiven Handlung passiert hier außerdem ein Durchsichtigmachen des technischen Apparats, wenn die Geräusche vom Sprecher explizit als „Zuspielung“ bezeichnet werden: „Einen Augenblick Geduld noch. Wir warten auf die Zuspielung.“ Dann folgen noch einige Sekunden Musik, bis die „Zuspielung“, nämlich eine

Szene zwischen Werner und Jürgen in der Straßenbahn, folgt, die von Straßenbahngeräuschen eingeleitet wird. (WW, 00:27:50-00:28:36)

Ein anderes Mal wird der/die HörerIn vom Sprecher scheinbar in das Geschehen „hineingezogen“. Als Werners Motorrad explodiert, wird man aufgeregt gewarnt: „Und nun in Deckung liebe Hörerinnen und Hörer. [...] Nein, nein, ihrem Lautsprecher ist nichts passiert, aber wenn Sie blöderweise nach rechts in Deckung gegangen sind, dann werden Sie wenigstens was gespürt haben, wenn Sie schon nichts hören und sehen.“ (WW, 00:23:30-23:50) Auch hier wird, obwohl der/die HörerIn vom Sprecher in die Handlung miteinbezogen wird, der Radioapparat sichtbar, wodurch eine Einfühlung des Publikums vermieden wird.

Als der „brave Hansi“ die Sprengung umleitet, informiert der Sprecher: „Es folgen dieselben Laute der Enttäuschung und Wut wie auf Seite 19. [...] Ende der Enttäuschungslaute“ (WW, 00:24:04-00:24:25)

Hier wird die Desillusionierung der Handlung noch auf eine weitere Ebene gehoben: Neben dem Apparat wird nun auch der geschriebene Text, das Typoskript, für das Publikum hörbar. Der Sprecher spricht anstelle echter Geräuscheinblendungen deren Regieanweisung. So wird das Publikum erneut aus der Handlung gehoben und ein komischer Effekt erzielt.

Ein Sichtbarmachen des Radios und eine dadurch entstehende Distanz passiert in *Wien West* außerdem durch den immer wiederkehrenden Hinweis auf das Medium des Hörspiels und das ihm innewohnende Nur-Hörbare. Das geschieht erneut durch den Sprecher, der neben der Reflexion über den technischen Apparat und die Geräuschsimulationen das Publikum an seine machtlose Position als Nichtsehende/r und, in Momenten der Stille, als Nichthörende/r erinnert: „Sie können leider nie sehen, was hier geschieht, liebe Hörer. Sie können es auch nicht hören. Aber trotzdem geschieht es.“ (WW, 00:22:49-00:22:54). Die Konflikte zwischen Jürgen, Werner und Hans kommentiert er mit „das ist schon ein anderer Film“ (WW, 00:32:15), bevor er am Ende der Handlung noch einmal betont, dass sowieso alles umsonst war und den Hörenden rät, das nächste Mal doch lieber wieder den Fernseher zu benutzen: „Nicht mal zum Schluss ein wenig Spannung. Das kann Ihnen wirklich leidtun, liebe Hörer, dass Sie heute nicht ferngesehen haben.“ (WW, 00:30:56-00:31:02)

Auch in *wenn die sonne sinkt...* macht der Sprecher, ähnlich wie in *Wien West*, auf das Nur-Hörbare im Hörspiel aufmerksam, wenn er darauf verweist, was das Publikum sehen könnte, wenn es denn nicht nur hören würde: „Wenn Sie jetzt fernsehen würden, könnten Sie den

romantischen Heimweg durch den englischen Garten verfolgen.“ So kann der allwissende Erzähler in die Gefühle der beiden Hauptfiguren sehen und sie den HörerInnen, die an den Radios zu Hause nur das mitbekommen, was ihnen verbal vermittelt wird, mitteilen: „Zwischen Gaby und Markus ist etwas. Man weiß noch nicht was, aber man ahnt es. Es gibt Dinge, die sich langsam, unendlich langsam entfalten müssen, damit sie nicht kaputtgehen. Diese Dinge beginnen sich jetzt eben zu entfalten, genau in dieser Sekunde.“ (WSS, 00:08:19-00:08:40)

Der Sprecher in *wenn die sonne sinkt...* ist der Sprecher eines Musikmagazins, der in einem Studio sitzt und von dort die Geschichte zwischen Gaby und Markus zu beobachten scheint. Dieser Eindruck wird bei einem Blick in das Typoskript verstärkt. In Jelineks Textvorlage wird dem Publikum das Studio nämlich hörbar gemacht, indem der Sprecher die „studio-combo“ vorstellt, die „heute wieder bei uns zu besuch ist.“ (WSS-TF, S. 9) In der akustischen Realisierung durch Otto Düben allerdings, wurde auf die Erwähnung der „studio-band“ oder „studio-combo“ gänzlich verzichtet, der Sprecher kündigt hier lediglich „Musik“, „Evergreens“ oder Ähnliches an. Trotzdem scheint es so, als würde er immer wieder, um den Hörenden die Zeit „bis zum nächsten Morgen“ zu verkürzen, von der Story zurück in ein Studio schalten. Das wird außerdem deutlich, wenn er nach Einspielung der heiteren Musik mit den Worten: „Auf Wiederhören bis zum nächsten Mal.“ (WSS, 00:14:27-00:14:30) zurück in die Liebesgeschichte schaltet und die Handlung fortsetzen lässt mit: „und auch wir gehen weiter im Programm“ (WSS, 00:18:56-00:18:58) oder die weiterführende Handlung „eine Durchsage“ nennt, für die „unser Musikprogramm“ (WSS, 00:39:27-00:39:29) unterbrochen wird.

Hier wird für den/die HörerIn der Sprecher „sichtbar“, der sich in einem Studio befindet, wodurch man auch hier aus der fiktionalen Story in eine andere Realitätsebene gerissen wird.

Abschließend kann festgehalten werden, dass der Sprecher, wie auch alle Figuren in Elfriede Jelineks Hörspielen, übergroß in Erscheinung tritt. Schaltet sich zum Beispiel der Sprecher in *Wien West* ein, dann unterbricht und stört er auch – und das überdeutlich. Durch sein vergrößertes Auftreten stört er die fiktionale Handlung und lässt den HörerInnen keine Möglichkeit, sich emotional auf das Geschehen einzulassen. Hierdurch entsteht der verfremdende Effekt, durch den auch die Parodie auf die triviale Vorlage des Western passiert. Der Sprecher verkauft das Publikum für dumm und erklärt ihm alles Hörbare oder

Nicht-Hörbare, selbst wenn es längst offensichtlich ist. Er ist nicht nur Sprecher, sondern auch Erzähler, Moderator und Reporter, der immer live im Geschehen ist, er beobachtet nicht nur scharf, sondern kann auch in die Gedanken der Figuren sehen und den Verlauf der Handlung vorhersagen. Mit seiner ständigen Präsenz, mit der er alles kommentiert und beurteilt, nimmt er nicht nur den HörerInnen die Illusion und entlarvt das Spiel als Spiel, sondern markiert auch den Charakter der Figuren als stereotyp und ihre Aussagen als „sinn- und witzlos“, was schließlich dazu führt, dass die Hörspielfiguren den Sprecher aus dem Hörspiel entfernen.

Auch der Sprecher in *wenn die sonne sinkt...* tritt als allwissender Erzähler auf, der Gefühle und Gedanken der Figuren kennt und auch weiß, was sich die Hörenden wünschen: eine rührselige Liebesgeschichte, die er allerdings an „spannenden“ Stellen unterbricht und so mit heiterer Musik aus der Fiktion reißt und ins Studio schaltet. Sie soll die Zeit, in der nichts passiert, oder Situationen, denen der/die HörerIn nicht ausgesetzt werden sollen, weil sie zu intim oder zu tragisch sind, überbrücken, denn ein Publikum will immer unterhalten werden!

Schließlich können die Sprecher in *Wien West, wenn die sonne sinkt...* und *Untergang eines Tauchers* den HörerInnen auch noch immer eine Lehre mit auf den Weg geben, die sie stets aus dem Gehörten ziehen können. Die Lehren sind dabei immer negative und zwingen das Publikum, mit der falschen Seite zu sympathisieren, da der Sprecher den eingeschränkten Interpretationshorizont verinnerlicht hat und so den/die InterpretIn mit falschem Bewusstsein in den Text zurückspiegelt.¹²⁰ Die Sprecher zwingen die HörerInnen durch das kollektive „Wir“ dazu, ihrer Gemeinschaft anzugehören und die vermittelten Ideologien als die richtigen zu werten. Dies passiert in *Wien West*, wenn der Sprecher dem Publikum „unseren Karl“ vorstellt oder die HörerInnen dazu auffordert, dass „wir uns diese Geräusche doch mal alle gemeinsam“ (WW, 00:00:14-00:00:19) anhören. In *wenn die sonne sinkt...* ist, so der Sprecher, „die Rückfahrt vom schönen Chiemsee wunderschön. Wir vertreiben uns inzwischen wieder die Zeit mit Musik“ (WSS, 00:27:44-00:27:50) und in *Untergang eines Tauchers* formulieren die Sprecher die dem Publikum vorgefertigten Wünsche und Illusionen: „für die ist auch das ganze Jahr Feiertag“ (UT, 00:30:12-00:30:15)

Durch das „Wir“, von dem die HörerInnen automatisch Teil sind, macht Elfriede Jelinek das offen, was die Bewusstseinsindustrie verdeckt produziert: Eine Gemeinschaft von FernsehzuschauerInnen. Durch ihre Offenlegung entsteht beim Publikum ein Gefühl der Abneigung zu diesem Kollektiv, da niemand zu dieser Infantilgesellschaft gehören möchte.¹²¹

¹²⁰ Vgl. Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags*, S. 322.

¹²¹ Vgl. Ebda, S. 406-407.

In der akustischen Umsetzung entsteht die Distanz zu den vermittelten Lehren oder zu dem gemeinsamen „Wir“, das das Publikum mit dem Sprecher darstellen soll, durch den Tonfall der Sprecher, den Kontext, in dem sie dargeboten werden und durch ihre Übertreibung. In *Untergang eines Tauchers* passiert das am offensichtlichsten dadurch, dass die Sprecher zwischen ihren grausamen Taten ihre moralischen Lehren emotionslos im Chor vortragen, wodurch sie als leere Floskeln markiert werden. Aber auch in *Wien West* oder *wenn die sonne sinkt...* ist eindeutig: Einer Gemeinschaft, der längst Offensichtliches wieder und wieder erklärt werden muss, will nun wirklich niemand angehören.

Abschließend ist festzuhalten, dass die Funktion des Sprechers dem nahekommt, was Bertolt Brecht in seiner Radiotheorie forderte. Neben den bereits erwähnten (Anti)-Lehren, die den HörerInnen regelrecht aufgedrängt werden, wird das Publikum außerdem zu einem kritischen Zuhören aufgefordert. So unterbricht und stört der Sprecher die Handlung, wodurch ein emotionales Einlassen unterbunden wird. Ferner sei an dieser Stelle auf Walter Benjamin hingewiesen, der in seinem Hörspiel *Radau um Kasperl* das Radio an sich zum Thema machte, indem er die Anlage für den/die HörerIn transparent machte. Eine ähnliche Verfahrensweise ist in *Wien West* zu erkennen, indem Geräusche als „Zuspielung“ deklariert werden oder der Lautsprecher in die Handlung miteinbezogen wird. Ein Transparentmachen des Mediums passiert auch in *wenn die sonne sinkt...*, wenn der Sprecher ironisch auf das Nur-Hörbare im Hörspiel hinweist.

3.2.2 Die Stimmen

Im traditionellen Hörspiel hatten Stimmen die Funktion, individuelle Figuren darzustellen, die in Monolog und Dialog über ihr Innenleben – ihre Gefühle und Erfahrungen – berichteten, um so nur durch das gesprochene Wort eine fiktionale Handlung aufzubauen. Es ging um keine Eigenwelt der Stimmen oder um farbige Sprechspektren, sondern vielmehr um die unsichtbaren Sprechenden und deren Seelenvorgänge. Das innere und äußere Bild einer Person sollte durch die Stimme und die Sprache bei der/dem HörerIn erweckt werden.¹²²

Da im Neuen Hörspiel, besonders in den Werken Elfriede Jelineks, nun nicht mehr der Inhalt und die Gefühle, die die Sprechenden Personen mit ihren Worten transportieren, im Mittelpunkt stehen, sondern die Sprache selbst, ist auch ein anderer Einsatz der Sprechenden

¹²² Vgl. Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, S. 36.

Stimmen notwendig. Um bestehende Sprachschemata aufzuzeigen, wird in vielen Neuen Hörspielen auf individuelle Figuren vollkommen verzichtet. So haben in Mayröckers und Jandls *Fünf Mann Menschen* die sprechenden Personen keine Namen, sondern werden durch „Stimmen 1-5 (jeweils differenziert, doch nicht charakterisiert)/als 5 Männer/als 5 Knaben/als 5 junge Männer“, „5 schreiende Säuglinge“, „Chor der 5 Schwestern“, „Vater“, „Mutter“ etc.¹²³ gekennzeichnet. Auch Franz Mon stellt die Stimmen in *das gras wies wächst* als „männliche Stimme“, „sonore männliche Stimme“, „weibliche Stimme“, „Altstimme“ und „Kinderstimme“¹²⁴ vor, was bereits darauf hinweist, dass es sich hier um keine psychologischen Figuren handeln kann.

Wirft man einen Blick auf die Figuren in Elfriede Jelineks Original-Hörspielen, ist festzustellen, dass sich die Personenbezeichnungen hier ähnlich verhalten. In *wenn die sonne sinkt...* stehen Gaby und Markus im Mittelpunkt. Die Autorin hat hier zwei stereotype Namen für ein „Durchschnittsmädchen“ und einen „eleganten Herrn um die vierzig“ gewählt. „Namen sagen bei Elfriede Jelinek alles. Die mittelmäßigen Frauen haben Allerweltsnamen wie Karin Frenzel oder Gudrun Bichler (*Die Kinder der Toten*), die ganz verlorenen sind auch ihres Nachnamens verlustig gegangen [...]“¹²⁵ Die übrigen Figuren in *wenn die sonne sinkt...* sind überhaupt namenlos und werden als „die freundin“ oder „viele stimmen“ (WSS-TF, S. 0) eingeführt.

Ähnlich wenig bezeichnende Namen sind in *für den funk dramatisierte ballade...* zu finden, in der die „Männerstimme“, der „Dirigent“ oder die „Ballettänzerin“ vorgestellt werden. Namen erhalten hier „Charles Lindbergh“, „Tarzan“ und „Jane“ (B-TF, S. 0). Wie in *Untergang eines Tauchers*, wo Figuren wie „Lassie“, „Flipper“ oder „Porter Ricks“ auftreten, kann es sich aber auch hierbei um keine individuellen Personen handeln, da ihre Namen aus Geschichte oder den Medien bekannt sind und mit bestimmten Assoziationen besetzt sind. Vielmehr sind sie Prototypen, die für etwas Bestimmtes stehen; für das archetypisch „Männliche“, das „Weibliche“ oder „den Freund aller Kinder“, deren erwarteter Charakter aufgezeigt wird, um wieder gebrochen zu werden.

Elfriede Jelinek selbst betont immer wieder, dass ihre Figuren keine individuellen Personen sind, sondern lediglich vorgeben, welche zu sein. Sie bestehen nur aus Sprache und solange sie sprechen, existieren sie auch. Doch was aus ihnen spricht, ist nicht ihr eigenes Sprechen,

¹²³ Jandl, Ernst, Mayröcker Friederike: *Fünf Mann Menschen*, S. 24.

¹²⁴ Mon, Franz: *das gras wies wächst*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte Partituren*, S. 197.

¹²⁵ Mayer, Verena, Koberg Roland: *Elfriede Jelinek. Ein Portrait*, S. 171.

sind nicht ihre eigenen Bedürfnisse oder Wünsche, sondern das, was ihnen Medien und Gesellschaft in den Mund gelegt haben.

Um nun das Typische in den Figuren und ihrer Rede deutlich zu machen, aufzuzeigen und zu parodieren, bedarf es auch einer anderen Sprechweise der SchauspielerInnen als im traditionellen Hörspiel. Die SprecherInnen sollen nicht die Figuren „sein“ oder ihre Gefühle haben, nichts darf selbstverständlich sein, alles „Natürliche“ muss auffällig gemacht werden, um einen Verfremdungseffekt zu erzielen¹²⁶ und damit ein kritisches Zuhören des Publikums zu erreichen.

In ihrem Essay *Ich möchte seicht sein* legt Elfriede Jelinek „in komprimierter Form ihre Theaterästhetik dar“¹²⁷, deren wesentliche Züge aber auch für ihre Hörspiele gelten.

Sie stellt klar, dass sie keine Personen vor dem Publikum zum Leben erwecken möchte, niemand soll auf der Bühne so tun, als ob er/sie lebte. Vielmehr sollte man die Arbeit der SchauspielerInnen sehen, die hinter ihrem Text zurücktreten und deren Sprache in den Mittelpunkt gerückt wird.¹²⁸

Der Brechtsche V-Effekt, der eingesetzt wird, um ein kollektives Schicksal darzustellen und das Publikum zur aktiven Mitarbeit aufzufordern, wird im Einsatz der Stimmen besonders deutlich. Welche Mittel in Jelineks Original-Hörspielen eingesetzt werden, um ein kritisches Zuhören des/der HörerIn zu gewährleisten, soll in den folgenden Unterkapiteln näher erläutert werden.

a) Sprachduktus: Vortrag und Zitat

Da in Elfriede Jelineks erstem Hörspiel *Wien West* das Hauptinteresse der Autorin im Einsatz der Geräusche und der Stereophonie liegt, beziehen sich die zahlreichen Regieanweisungen vor allem auf deren Einsatz. Für den Einsatz der Stimmen hingegen sind, abgesehen von vereinzelten Hinweisen zu emotionalen Lauten, nur wenige explizite Vorgaben vorhanden.

Eine der wenigen Regieanweisung zum Stimmeinsatz ist gleich am Beginn des Hörspiels angegeben: Karl, der Jüngste, soll bereits bei seiner Vorstellung auf sein Alter und seine gesellschaftliche Position hinweisen und laut Regieanweisung in einem „DISC-JOCKEY TONFALL“ (WW-TF, S. 1) sprechen. In der akustischen Umsetzung aus dem Jahr 1971,

¹²⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957, S. 63.

¹²⁷ Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags*, S. 371.

¹²⁸ Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. <http://www.elfriedejelinek.com> (4.8.2011).

realisiert durch Otto Düben, äußert sich das durch eine atemlose Sprechweise Karls, die für die Situation etwas zu laut und aufgebracht zu sein scheint. Er ist überhaupt nicht besonders eloquent, darauf weist auch der Sprecher hin und lässt ihn deswegen lieber nicht zu Wort kommen: „Die Schilderung Karls können wir uns schenken. Wir waren ja dabei. Außerdem kann Karl, der Lehrling, sich nicht gut ausdrücken.“ (WW, 00:27:17-00:27:22) Karl ist der Schwächste unter den Männern, nicht zuletzt wegen seines Alters. Als ihm die anderen Männer sein Moped stehlen, werden seine Worte, die ohnehin schon denen eines Kleinkinds gleichen: „I spui nimma mit eich! Was soll i jetzt meiner Mutti sogn? Mutti! Mutti! Fräulein Erni!“ (WW, 00:26:22-00:26:32), durch seine weinerliche Stimme, die sich auch noch überschlägt und seine schnellen Atemzüge zusätzlich überspitzt.

Der Wortschatz des Wirts beschränkt sich auf einige wenige Ausrufe wie „Monopol! Monopol!“ (WW, 00:04:08-00:04:10) oder „Nieda mit der Konkurrenz!“ (WW, 00:03:44) Diese aggressiv anmutenden Standardsätze brüllt er in einem zusätzlich aggressiven Tonfall, wodurch sein Charakter eindeutig und stereotyp bleibt.

Neben der Übertreibung vermeidet außerdem ein zitierender, vortragender Sprachduktus der SprecherInnen die Einfühlung in die Figuren, was gleich zu Beginn des Hörspiels festzustellen ist, als Karl, Werner, Jürgen und Hans sich vorstellen. Hier sprechen sie direkt die HörerInnen an und sagen brav und routiniert ihren Text auf, als würden sie nie etwas anderes tun. Alle bedienen sich derselben Intonation, sie sprechen jeden Satz auf Punkt und machen danach eine kurze Pause, um den folgenden Satz wie einen neuen Text zu beginnen. Durch die zitierende und mitunter auch laienhaft anmutende Sprechweise kann für den/die HörerIn beim Zuhören ein Gefühl der Anstrengung entstehen, wodurch jegliche Identifikation mit den Figuren oder ein einfaches Einlassen auf die Handlung vermieden wird. Das passiert zum Beispiel, wenn der Sprecher der Figur Werner Atemergänzungen zu oft oder an unorganischen Stellen setzt: „Und mei Maschin mocht vom Stand weg mehr als, wie a Porsche im 5. auf da Autobahn.“ (00:06:35-00:06:39) Hier setzt er die Atemergänzung zwischen den Wörtern „als“ und „wie“, was einen seltsamen Eindruck entstehen lässt, da es so klingen könnte, als ob der Sprecher nicht genug Luft für einen Satz hätte.

Ein vortragender Tonfall ist in der Folge vor allem bei den Figuren Hans und Erni zu erkennen. Hans, der Student, gibt gleich zu Beginn dem Publikum den Slogan „Wenn du für Recht und Ordnung bist, dann komm und werde Polizist“ (WW, 00:01:58-00:02:02) mit auf den Weg, den er im Laufe der Handlung noch mehrmals vollkommen kontextlos aufsagt.

Dem Publikum zugewandt, klärt Hans gerne über die Wahrheit auf, dass er in Wirklichkeit kein Polizist ist oder nimmt vorweg, was am Ende passieren wird. Informiert Hans direkt die HörerInnen, wechselt seine Sprache zumeist vom Dialekt in die Standardsprache. Doch erzählt hier nicht die Figur Hans, vielmehr macht es den Eindruck, als würde er seinen Text brav vom Blatt ablesen. Als Hans am Ende der Handlung „etwas richtigstelln“ (00:31:09) muss, was zumindest die HörerInnen schon längst wissen, nämlich dass er kein Polizist ist, sondern Student der Bodenkultur und Forstwirtschaft, verlangt die Autorin explizit den deklamierenden Tonfall. (vgl. WW-TF, S. 36) Diesen behält Hans im ganzen Gespräch mit Werner und Jürgen bei, die nun auch ihren Text ohne dialektale Färbung vortragen. Verstärkt wird der verfremdende Effekt dadurch, dass Werner und Jürgen im Chor sprechen. Als die beiden feststellen, „Der hat ja studiert, das Schwein!“ (WW, 00:31:39-00:31:43) und der Nagl-Wirt nach einer Pause Freibier für alle bereitstellt, finden die Figuren wieder zu ihrer ursprünglichen Sprechweise zurück.

Erni, die Tochter des Wirts, weist mehrmals darauf hin, dass sie „jetzt die Maturaschul“ (WW, 00:07:10-00:07:12) besuchen wird. Vom Ersatzsprecher erfährt das Publikum, dass sie nach ihrer ausgezeichnet bestandenen Externistenmatura gemeinsam mit Hans Bodenkultur studieren wird. (vgl. WW, 00:33:19-00:33:28) Wie ihr zukünftiger Studienkollege trägt auch sie vereinzelte Sätze wie eine brave Schülerin vor. So lässt die Autorin sie deklamieren: „Wieso kam der Wagen eine halbe Stunde früher und von der falschen Seite?“ (WW-TF, S. 20) Ernies generelles Idiom ist das Wienerische, so unterscheidet sich diese eine Frage stark von ihrem übrigen Text und klingt unbeholfen und vorgelesen. Ihre Mühe „schön“ zu sprechen, da sie bald ihre Matura machen wird und studieren möchte, ist offensichtlich, so stellt auch Hans lobend fest: „Das hast du schön gesagt, liebe Erni. Lern nur fleißig weiter.“ (WW, 00:18:34-00:18:37)

In den deklamierenden Tonfall fällt Erni außerdem, wenn sie Sätze mit großer Bedeutung spricht: „Beamta allein genügt auch nicht. Da muß auch mei Herz mitsprechn.“ (WW, 00:05:46-00:05:50)

In *wenn die sonne sinkt...* imitiert Elfriede Jelinek das triviale Gattungsmuster des Illustriertenromans. Im Mittelpunkt der Story stehen zwei Kunstfiguren, der Kaufhauskönig und das Mädchen, das als Verkäuferin in seinem Kaufhaus arbeitet, bevor die Liebe zwischen

ihnen ausbricht.¹²⁹ Die Handlung folgt also dem charakteristischen Schema des Illustriertenromans. Die Parodie darauf wird, wie bereits in *Wien West*, vor allem durch die eindeutige und demonstrativ übertriebene Nachahmung deutlich.

Wesentlichen dazu trägt vor allem der Einsatz der Stimmen bei. In ihrer Anweisung fordert die Autorin explizit den Einsatz von LaiensprecherInnen: „die personen gaby und markus (junges mädchen, älterer mann) müssen von laien gesprochen werde [sic!].“ (WSS-TF, S. 0) In der akustischen Realisierung durch Otto Düben allerdings wurden auch für ein nicht geschultes Ohr eindeutig hörbar, zwei ProfisprecherInnen eingesetzt. Martin Benrath, der Sprecher der Figur Markus, war Bayerischer Staatsschauspieler und hat auch in den 1960er- und 1970er-Jahren in zahlreichen Fernsehproduktionen mitgewirkt. Auch Helga Anders, die Sprecherin von Gaby, war Theater- und Filmschauspielerin und wirkte in vielen Film- und Fernsehproduktionen mit. Sie galt als „Lolita“ des deutschsprachigen Films und war in Produktionen wie *Mädchen – Mädchen* oder *Bel ami 2000 – oder Wie verführt man einen Playboy* an der Seite von Peter Alexander zu sehen. Anders dürfte zur Entstehung des Hörspiels bereits einem breiteren, auch jungen Publikum bekannt gewesen sein. So wurde sie 1967, 1968 und 1969 mit dem „Bravo-Otto“ ausgezeichnet.¹³⁰

In *wenn die sonne sinkt...* fällt bei beiden SprecherInnen der sehr professionelle Stimmeinsatz auf, der die stereotype Rollenverteilung, die dem Illustriertenroman innewohnt und die Jelinek nachahmt und parodiert, kunstvoll unterstützt und damit entlarvt. Benrath, der Sprecher der Figur Markus, spricht mit einer selbstbewussten, schmeichelnden Stimme, die seine Position als beschützender, geheimnisvoller Mann, der aktiv die Entscheidungen trifft, auch akustisch deutlich macht. Markus Tessner behauptet das auch von sich selbst, als er sich zu Beginn vorstellt: „Diese volle wohltuende Stimme, die einen streichelt wenn man sie hört, gehört mir.“ (WSS, 00:01:38-00:01:42) Markus wechselt zwischen sachlicher und schmeichelnder Rede, die oft innerhalb eines Satzes wechselt. Als Gaby ihn nach seinem Beruf fragt, antwortet er zunächst in einem harten, professionellen Tonfall: „[...] ich habe nie etwas anderes gekannt als meine Arbeit.“ Als er allerdings weiterspricht: „jetzt erst sehe ich, dass es auch etwas andres gibt“ (WSS, 00:15:36-00:15:42), fällt er wieder zurück in seinen schmachtenden, hauchenden Tonfall. Spricht Markus also vom Ernst des Lebens, von der Arbeit, von Geld, aber auch von Vertrauen und Sicherheit, tut er dies in einem

¹²⁹ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zu zum Hörspiel „wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß“*, S. 2.

¹³⁰ Vgl. Huber, Hermann J.: *Langen Müller's Schauspielerlexikon der Gegenwart*. Deutschland Österreich Schweiz. München, Wien: Langen Müller 1986 S. 18.

professionellen, ernsten Ton. Geht es allerdings um „die Liebe, die ganz große Liebe“ (WSS, 00:40:15-00:40:18), wird seine Stimme wieder zu der eines romantischen Verführers.

Helga Anders wiederum, die Sprecherin Gabys, fällt durch einen stark zitierenden Tonfall auf, der die Figur nicht lebendig erscheinen lässt. Ihre Stimmlage ist hoch und es macht den Eindruck, als würde sie ihren Text vorlesen. Das verstärkt sich vor allem bei ihren Selbstbeschreibungen, die sich im Laufe des Hörspiels immer wieder wiederholen. Je öfter Gaby ihren „schlanken fast knabenhaften Körper“, der „vielleicht etwas zu schlank und knabenhaft“ ist und ihre „schönen fast schwarzen Augen“ (WSS, 00:00:15-00:00:36) beschreibt, desto maschineller trägt sie ihn vor.

Als sie am Beginn des Hörspiels ihre Wohnung beschreibt, verspricht sich Gaby bereits zum ersten Mal. Für den/die HörerIn entsteht so der Eindruck, als wäre der einfache Text zu schwierig oder als würde sie das Sprechen zum Publikum so nervös machen, dass ihr deswegen Versprecher passieren. Gaby verspricht sich auch am Ende, als sie den Brief von Markus liest. Bei dem Wort „fortgestohlen“ (WSS, 00:53:10-00:53:18) stockt sie und muss den ganzen Satz noch einmal lesen, damit sie den Zusammenhang versteht, was den Eindruck erweckt, dass die naive Gaby gewöhnliche Begriffe wie „sich fortstehlen“ nicht kennt.

Gabys Emotionen sind nie echt und lassen die Figur „Gaby“ nie zum Leben erwachen. Das passiert einerseits auf der Textebene, auf der sie starke Gefühle immer mitspricht: „Es folgt eine unruhige Nacht [...], ich werde immer unruhiger. Jetzt bin ich schon sehr unruhig. [...] Fieberhaft notiere ich die Adresse. Fieberhaft haste ich zur Fähre. Fieberhaft stehe ich nach einer endlosen Zeit vor der Adresse.“ (WSS, 00:45:54-00:46:35) Neben der Wiederholung ist es Gabys Tonfall, der die Künstlichkeit der Situation aufrechterhält. Je „unruhiger“ und „fieberhafter“ sie nämlich wird und je öfter sie das betont, desto verkrampfter und drückender klingt ihre Stimme. Hier wird die Emotion bereits im Text ausgesprochen und zusätzlich in die Stimme gelegt. Durch diese doppelte Information wirken die Gefühle künstlich und lassen für den/die HörerIn nicht mitfühlende, sondern vielmehr komische Momente entstehen. Selbst in Gabys Weinen, als sie Markus' Abschiedsbrief liest, ist das Zitat mitzuhören. Ihre Stimme wird, je größer ihre Trauer, immer höher und gleicht durch ihr überdeutliches Stocken und Schlucken der eines kleinen Mädchens.

Durch den vortragenden Sprachduktus und das dadurch hörbare Zitat, wird die Parodie auf die eindeutigen Rollenverteilungen in der trivialen Vorlage deutlich.

Die Stimmlage und die Versprecher oder ihr Verhaspeln an unpassenden oder besonders emotionalen Stellen verstärken Gabys naiven, kindlichen Charakter, der ganz im Kontrast zur selbstbewussten, überlegenen Stimme des „eleganten Herrn um die vierzig“ steht.

Das wird auch auf der Textebene deutlich, wenn Gaby in ihrem „Champagnerschwips“ meint: „Ich falle gleich um. Halt mich fest Markus.“ (WSS, 00:10:36-00:10:40) oder berichtet, dass sie noch etwas „nachtragen“ (WSS, 00:19:07) muss. Zusätzlich wird Gaby nicht nur von Markus, sondern auch von der unbekanntem Frau immer wieder „kleines Mädchen“, „Kleines“ oder „Kindchen“ genannt. (WSS, 00:14:45, 00:52:07-00:52:21)

Besonders auffällig sind die konträren Positionen der beiden Liebenden im Dialog oder beim Nacheinander-Sprechen. Nachdem Gaby und Markus die erste Nacht miteinander verbracht haben und die beiden nacheinander berichten, dass sie „so etwas noch niemals vorher erlebt“ (WSS, 00:14:35-00:14:44) haben, spricht sie in einem noch höheren und kindlicheren Ton als sonst, während er einen atemlosen, erregten Eindruck macht.

Sprechen Gaby und Markus zum Publikum, sind ihre Stimmlagen zumeist neutral und sachlich, reden sie allerdings miteinander, gerät Gaby in ihren hohen und Markus in seinen schmachttenden Tonfall. So antwortet Markus, nachdem Gaby ihn gefragt hat, ob er sie wegen einer anderen Frau belügt: „beinahe erleichtert antworte ich: Nein, es ist keine andere Frau [...]“ (WSS, 00:24:18-00:24:22) Hier spricht er die Erklärung in sachlichem Ton zum Publikum, die Antwort „nein“ gilt allerdings wieder Gaby, was ihn dazu veranlasst, abrupt die Intonation zu wechseln. Nach demselben Schema geht Gaby vor, als sie auf Markus' Frage, ob sie traurig über seine Abreise sei, mit einem stimmlich hohen „nein“ antwortet. Den vorangestellten Bericht an das Publikum „tapfer antworte ich [...]“, (WSS, 00:16:53-00:16:56) spricht sie wiederum in einigermaßen neutraler Haltung.

Hier steigen die Figuren aus der Handlung aus, um sich direkt an das Publikum zu wenden. Durch die Intonation ihres Textes ist der Ausstieg auch ein hörbarer. Dieser verfremdende Effekt wird außerdem dadurch verstärkt, dass auch die Geräusche aussetzen, wenn die Figuren aus der Handlung steigen, worauf im Kapitel *Das Geräusch* genau eingegangen wird.

Ähnlich wie *wenn die sonne sinkt...* beschäftigt sich auch *Untergang eines Tauchers* „mit der Realität, wie sie sich in den Produktionen der Trivialmythologie widerspiegelt: Mit Heftchen-

und Illustriertenromanen“¹³¹. Allerdings soll hier keine Story im Mittelpunkt stehen, die die triviale Gattung imitiert und parodiert. Vielmehr taucht der Taucher in die Welt der verschiedenen Fernsehserien und begegnet Helden aus dem „Reich der lachenden Kinderaugen“ wie Flipper oder Lassie. Auch sie sind – wie alle Figuren in Jelineks Hörspielen – „Schablonen, die vorgeben, eine äußere menschliche Form zu haben“¹³², die sich aber in Wirklichkeit aus Sprachfiguren zusammensetzen. Elfriede Jelinek beschreibt ihre frühe Arbeit im Vorspruch zu *Untergang eines Tauchers* folgendermaßen:

Lassie und Flipper sind Abbilder unserer verwalteten und von geheimen, doch von den Medien ständig angeheizten Karrierewünschen dominierten Existenz. Und in meinem Hörspiel wandeln sie sich von den besten Freunden des Menschen zu mordgierigen Bestien, die sich gegen ihre Besitzer und Dompteure wenden, sie anfallen und töten. Und sie sprechen das alles auch noch ständig aus! Die Betulichkeit dieser Serien wird zu blanker Mordlust, wandelt sich in die Gewalt, die der Gesellschaft latent innewohnt [...].¹³³

Die Helden der Kinderserien werden in Jelineks Arbeit also zu mordenden Bestien. In der akustischen Realisierung durch Otto Düben entsteht die Grausamkeit vor allem durch den konträren Einsatz von Stimme und Textinhalt.

Elfriede Jelinek legt in ihren Anweisungen genau Stimmlage und Stimmlage fest. So soll Flipper von einer jüngeren Männerstimme gesprochen werden, Lassie von einer kühlen, professionellen Frauenstimme, Bud von einer sehr hohen Kinderstimme und Mummy von einer „Mutterstimme“. (vgl. UT-TF, S. 0) Die Stimmen der menschlichen Figuren entsprechen demnach Geschlecht und Alter der Vorlage. Auch ihr Tonfall erinnert an den von Serienfiguren. So bestechen sie nicht durch einen vortragenden, zitierenden Duktus wie die Personen in *Wien West* und *wenn die sonne sinkt...*, sondern fallen vielmehr durch eine emotionale und sehr professionelle Intonation auf, wie sie von deutschen Synchronstimmen fremdsprachiger Serien bekannt ist. Die Verfremdung bzw. die Distanz der Figuren zu sich selbst passiert hier durch den Kontrast zwischen Tonfall und Textinhalt, durch den, wie oben bereits erwähnt, auch die Brutalität des Gesagten vergrößert wird.

Auf der Textebene distanzieren sich die Figuren, indem sie sich oft selbst „Figur“ nennen, „sie sprechen von sich selbst, als wären sie nicht sie“.¹³⁴ Mummy sagt, „ich bin eine Mutterfigur“ (UT, 00:01:35-00:01:37) und der Taucher sucht „nach verschiedenen bekannten Figuren“. (UT, 00:00:10-00:00:12) Zur Verfremdung trägt außerdem bei, dass die Autorin an

¹³¹ Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zum Hörspiel „Untergang eines Tauchers“*, S. 1.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 1-2.

¹³⁴ Ebd., S. 1.

einigen Stellen verlangt, dass die Figuren, bevor sie ihren Text sprechen, „im Vorstellungston ihren Namen sagen z. B. J - „Jeff. Du bist nicht mein Vati.““ (UT-TF, S. 0)

Während die Serienfiguren ihren Text zumeist emotional realistisch intonieren, sind die Emotionen des Tauchers keine echten, da er diese vorträgt, anstatt sie auszudrücken. Als ihn ein Haken von Porter Ricks trifft, reagiert er mit einem lapidaren: „Au weh, au weh. Sie haben meine Zähne getroffen.“ (UT, 00:02:39-00:02:42) Er wechselt zwischen einem braven, vortragenden und einem freundlichen, naiven Tonfall, der oft innerhalb einer Textpassage abrupt wechselt. So trägt er die immer wiederkehrenden Informationen über seine Person und seinen Beruf dem Publikum wie ein Schüler vor: „Ich bin Taucher. Mein Beruf macht mir viel Freude. Er macht aber auch viel Arbeit“, bevor er, wenn er mit den Figuren in Interaktion tritt, zu einem demonstrativ freundlichen und kindlichen Tonfall wechselt: „Magst du ein Stück von meinem Apfel, kleiner Mann?“ (UT, 00:02:18-00:02:21) Auch mit Clarence will er Freundschaft schließen und spricht ihn unterwürfig an: „Wir wollen gute Freunde sein, nicht wahr Clarence, du beliebte Figur?“ (UT, 00:04:11-00:04:15) Selbst als er angespuckt wird, behält der Taucher seinen lieblichen Ton bei und fragt höflich: „Warum spucken Sie mich an?“ (UT, 00:05:31)

Im scharfen Kontrast zur Naivität des Tauchers stehen die brutalen Antworten, die er durchgehend auf seine Annäherungsversuche erhält. Die Serienfiguren mutieren in der akustischen Umsetzung vor allem dadurch zu Monstern, indem sie ihren grausamen Text völlig beiläufig oder sehr freundlich intonieren. Judy, die sich selbst „die fröhliche Schimpansin“ nennt, berichtet völlig entspannt: „Ich bereite dem Taucher Schmerzen. [...] Aufhören damit! Sonst schlägt dir Judy, die Figur, auch noch die andren Zähne ein.“ (UT, 00:04:26-00:04:35) Dieses Schema ist bei allen auftretenden Serienfiguren präsent. Besonders irritierend wirkt es allerdings bei den Figuren Bud und Sandy, deren Kinderstimmen mit positiven Assoziationen verknüpft sind und sympathische Züge vermuten lassen. So befremdet es vor allem, wenn Bud seinem Vater bei der Vergewaltigung von Miss Norstrand hilft und mit kindlichem Enthusiasmus sagt: „Ich halte ihr rechtes Bein und den rechten Arm fest. [...] Schau nur, wie Miss Norstrand mit dem Kopf ruckt. Jetzt bist du dran Vati!“ (UT, 00:08:59-00:09:09) Doch auch die Gewalt, die Bud selbst zugefügt wird, passiert für ihn ganz selbstverständlich. Freundlich meldet er seinem Vater, als dieser ihn bestrafen will, weil er den Text des *Flipper*-Titelsongs nicht korrekt aufsagt: „Natürlich Vati. Ich hole den Stock.“ (UT, S. 25)

Werte wie Freundschaft, die in Vorabendserien zelebriert werden, werden in *Untergang eines Tauchers* ausgesprochen und demonstrativ betont, doch hier wird die Gewalt im aggressiven und zynischen Tonfall ausgedrückt: „Ich bin Vati. Der Vorgesetzte. Euer bester Freund. Auch Flipper ist unser bester Freund, Bud ist der Bruder und der beste Freund Sandys, der Taucher ist mit jedem gleich gut Freund, wir sind alle die besten Freunde.“ (UT, 00:16:15-00:16:31)

b) Sprechen im Chor

Jelinek lässt ihre Hörspielfiguren immer wieder im Chor sprechen. Oft handelt es sich hier um einzelne Textpassagen einer Figur, dann wieder um Slogans oder Sprichwörter, die die Personen gemeinsam sprechen. Durch den Einsatz des Chors wird das Gesagte exemplarisch und stellt kein individuelles Schicksal oder persönliche Gefühle dar. Hier sei noch einmal auf Bertolt Brechts *Lindberghflug* verwiesen, dessen letzte Version, der *Ozeanflug*, von einem Kinderchor gesprochen wurde, womit erneut eine rationale und kritische Haltung des Publikums erzielt werden sollte.

Neben dem bereits erwähnten Gespräch zwischen Hans, Werner und Jürgen, dessen Künstlichkeit durch das chorische Sprechen von Werner und Jürgen verstärkt wird, werden in *Wien West* vor allem Sätze von den um Erni buhlenden Männern im Kollektiv gesprochen. „Wir holen selbst die Sterne / für die Fräulein Erne.“ (WW, 00:24:29-00:24:33) verlaublichsten sie zum ersten Mal, als Karls Moped kaputt ist und ein zweites Mal, als auch Werners Motorrad zerstört wurde.

Vor allem am Ende der Handlung häufen sich Sätze, die laut Regieanweisung von „Alle[n] Zusammen“ (WW-TF, S. 35) gesprochen werden sollen. In den meisten Fällen handelt es sich um seltsame Reime wie „Und zum guten Schluss / für Fräulein Erni einen Kuss“ (WW, 00:30:08-00:30:12), „Selbst goldene Orangenkerne / kriegt man leichter als das Fräulein Erne.“ (WW, 00:30:28-00:30:33) oder „Es musste sich alles zum Besten wenden / mit unsren beiden klugen Studenten.“ (WW, 00:33:29-00:33:35), die das Happy End des spannenden Western zu zelebrieren scheinen. Die an den Haaren herbeigezogenen kindlichen Zweizeiler markieren das Sprechen der Figuren erneut als reine Klischees. Dadurch, dass die Reime von Ernits Verehrern auch noch im Chor gesprochen werden, werden die Figuren aus der Handlung gehoben und die Nichtigkeit des Gesagten wird überdeutlich. Daraus entsteht die Ironie, die komische Momente erzeugt.

Gaby und Markus in *wenn die sonne sinkt...* wiederholen oder vervollständigen von dem Moment ihres Kennenlernens die Sätze des/der anderen, bevor sie ab einem gewissen Zeitpunkt überhaupt im Chor sprechen.

So können sie bereits bei ihrer ersten Begegnung die Gedanken der anderen Person lesen. Als Markus ihr sagt, dass er nicht verheiratet ist, fragt sich Gaby in einem inneren Monolog: „Warum berührt es mich so merkwürdig, dass er unverheiratet ist?“, bevor Markus sofort dem Publikum referiert, was er Gaby anscheinend einfach ansehen kann: „Es scheint sie berührt zu haben, dass ich nicht verheiratet bin, obwohl sie mich gar nicht kennt.“ (WSS, 00:02:11-00:02:24)

Bei einem ihrer ersten Treffen sind sie sich bereits so vertraut, dass sie die Sätze des jeweils anderen vervollständigen können:

Gaby: Heute gehen wir zu mir in meine kleine Wohnung. Ich koche uns Schweinebraten mit Knödel. Dazu trinken wir billigen roten Landwein.

Markus: In deinen hübschen rustikalen Gläsern.

Gaby: Stimmungsvoll. Aber modern. Wie in einem modernen Film, ha? (WSS, 00:12:13-00:12:29)

Als Gaby und Markus vierzehn gemeinsame Tage in Italien verbracht haben, sind sie einander bereits so nah, dass sie ihre Gedanken nicht mehr nacheinander, sondern miteinander im Chor dem Publikum referieren.

Der Chor hat hier eine andere Funktion als in *Wien West*. Einerseits entlarvt er zwar die Kommunikation des Paares als Sprachmuster, „die – von den diversen Medien am Fließband produziert – teils unbewußt, teils ohne Gegenwehr übernommen werden.“¹³⁵ Andererseits folgt Elfriede Jelinek hier dem Schema der Illustriertenromane, in denen Menschen, die die einzig „wahre“ Liebe gefunden haben, nicht kommunizieren müssen, sondern einander ohne Worte verstehen. In *wenn die sonne sinkt...* wird dieses Schema durch das gemeinsame Sprechen vergrößert und übertrieben, sodass deutlich wird, wie beide Figuren ihre Individualität verlieren und zu einer Hülse verschmelzen, die nun wie aus einem Mund nur mehr romantische Klischees von sich gibt.

In *Untergang eines Tauchers* sprechen, wie bereits angedeutet, die beiden Sprecher im Chor, an anderen Stellen Bud und Sandy und gegen Ende des Hörspiels auch Lassie und Flipper. Einmal tritt ein Chor auf, der als „Mehrere“ (UT-TF, S. 6) angeführt ist: „Fassungslos stehen wir neben der Leiche unsres Kollegen. Vier Stunden lang haben wir versucht, den

¹³⁵ Hischenhuber, Heinz: *Gesellschaftsbilder im deutschsprachigen Hörspiel seit 1968*. Wien: VWGÖ 1985, S. 57.

Werkstaucher aus zwölf Meter Tiefe zu retten. Bis zum letzten Augenblick standen wir mit unsrem Kameraden in Sprechverbindung.“ (UT, 00:06:18-00:06:44) Ausgangspunkt für das Hörspiel war, so Jelinek, ein Zeitungsbericht über das Ertrinken eines Werkstauchers, der seinen eigenen Tod bis zuletzt über eine Leitung seinen Kollegen dokumentieren konnte.¹³⁶ Die nicht näher definierten Stimmen im Hörspiel stellen wahrscheinlich den hörbaren Bezug zum realen Vorfall dar.

Die Kinderstimmen schreien aggressiv mit schriller Stimme meist Sätze, die dem Taucher gelten: „Sie bleiben draußen aus unsrem Reich der lachenden Kinderaugen.“ (UT, 00:05:19-00:05:21) Durch den Chor wird ihre Aggressivität noch einmal untermauert.

Flipper und Lassie wiederum, die TitelheldInnen der Vorabendserien, wissen, ähnlich wie die beiden Sprecher, mit Floskeln, die aus ihrer jeweiligen Serie stammen könnten, im Chor zu belehren: „Bedingungslose Ehrlichkeit. Das ist das Wichtigste“, „Leben und leben lassen. Das ist das Geheimnis“ (UT, 00:35:30-00:35:33) oder „aller Anfang ist schwer“ (UT, 00:33:43).

Doch ebenfalls wie die beiden Sprecher wechseln auch sie die Seite von den ProduzentInnen zu den KonsumentInnen und stehen nun für das Kollektiv auf der anderen Seite, wenn sie vom Taucher nicht beim Fernsehen gestört werden wollen und drohen: „- Ihrem Sohn wird etwas Schlimmes passieren, wie im Film, wenn sie uns gerade bei Flipper stören.“ (UT, 00:34:15-00:35:06)

c) Verfremdung des Dialekts

Wirft man einen Blick in das Typoskript von *Wien West*, wird deutlich, dass die sprachlichen Besonderheiten hier vordergründig im dialektalen Ausdruck liegen. Jelinek lässt alle Figuren in einem wienerischen Idiom sprechen, abgesehen vom Sprecher, dem Ersatzsprecher und Jürgen. Jürgen, der Unterweltler, ist, wie er zu Beginn des Hörspiels selbst bemerkt, Deutscher. Das Publikum könne das, wie er meint, daran erkennen kann, dass er deutsch spricht. (vgl. WW, 00:01:35-00:01:38) Er ist der Älteste und grenzt sich sprachlich am stärksten von den anderen ab. Hans, 25, der falsche Polizist, der in Wirklichkeit Bodenkultur studiert, spricht, verglichen mit Werner, dem 23-jährigen Automechaniker und Karl, dem 16-jährigen Lehrling, einen weniger ausgeprägten Dialekt. Je jünger die Figuren und je geringer ihr sozialer Status, desto stärker also ihr Idiom. Hier wird deutlich, dass die Figuren in *Wien*

¹³⁶ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zum Hörspiel „Untergang eines Tauchers“*, S. 3.

West Stereotype darstellen, was auch hier durch die Namen der Figuren (Werner, Jürgen, Karl, Hans, Erni, Wirt) und vor allem in deren Stimmen überdeutlich gemacht wird.

Jürgen, der „Unterweltler“ aus Deutschland, hat im Gegensatz zu seinen Konkurrenten nicht besonders viel zu sagen. Allerdings fällt auf, dass er seinen Text am wenigsten zitiert, sondern vielmehr „Jürgen, der Unterweltler“ ist. Hier könnte der Eindruck entstehen, dass sich nur die österreichischen Figuren, der Lehrling, der Mechaniker und der Streber, durch Übertreibung des emotionalen Ausdrucks und die Art des Vortrags von sich selbst distanzieren sollen. Dies passiert in der akustischen Realisierung von Otto Düben außerdem durch eine artifizielle Intonation des Dialekts, was den Figuren zusätzlich eine geringere Authentizität verleiht. Handelt es sich bei den Sprechern der Figuren Werner, Jürgen, Hans und Karl zwar um Profisprecher, mutet ihre Sprechweise dennoch laienhaft an, was nicht zuletzt damit zu tun hat, dass das eingesetzte wienerische Idiom oft wenig authentisch klingt. Werner, dessen Sprecher Karl Renar laut *Schauspielerlexikon* zwar gebürtiger Wiener war¹³⁷, fällt oftmals durch falsche Betonungen auf. So spricht er den dialektalen Ausdruck des Wortes „Kontrolleur“ („Kontrullur“, vgl. WW-TF, S. 33) mit Betonung auf der zweiten Silbe aus, was in der akustischen Umsetzung klingt, als spreche er anstelle eines Straßenbahnkontrolleurs von einer Kontrolluhr. (WW, 00:28:39) Hier kann für den/die HörerIn durch die Aussprache zusätzlich Verwirrung entstehen.

Am sprachlich auffälligsten verhält sich aber die Figur Karl. Bei einem Blick ins *Schauspielerlexikon* lässt sich zwar feststellen, dass es sich bei Michael Habeck, dem Sprecher Karls, wie auch bei den Sprechern der anderen Hauptfiguren um einen Profischauspieler und -sprecher handelt, doch ist dieser gebürtiger Bayer und war hauptsächlich in Deutschland als Schauspieler und Sprecher tätig.¹³⁸

Karl fällt laut Typoskript eine recht starke Verwendung des Wienerischen zu, die in der akustischen Umsetzung aber nicht konsequent umgesetzt ist. Vereinzelte Textpassagen wie vor allem: „Geh schleich di mit Dein Bezinross. Du Angeba. Wann i ausgelernt hab, kauf i maran Porsche. Des verdien i leicht im Pfus.“ (WW-TF, S. 9) wirken in der akustischen Realisierung, als versuche er, das Wienerische mit dem bekannten „Meidlinger L“ nachzuahmen, klingen aber nicht authentisch. (vgl. WW, 00:06:17-00:06:24) Eine markante Stelle ist auch die bereits zitierte Szene, in der Karl nach seiner Mutter schreit. Den Satz „I

¹³⁷ Vgl. Huber, Hermann J.: *Langen Müller's Schauspielerlexikon der Gegenwart*, S. 818.

¹³⁸ Vgl. Ebda, S. 340

spül nimma mit Euch!“ (WW-TF, S. 30) wimmert der Sprecher Karls im eindeutig bayrischen Idiom: „I spui nimma mit euch!“ (WW, 00:26:22-00:26:23)

Elfriede Jelineks Sprache ist als Kunstsprache zu verstehen. So gibt die Autorin am Beginn ihres dramatischen Werks *Burgtheater* an, dass der Wiener Dialekt so gesprochen werden solle, wie er in ihrer Textvorlage geschrieben ist. „Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht.“¹³⁹ Eine derartige Anweisung ist dem Typoskript von *Wien West* nicht zu entnehmen, dennoch scheint in der akustischen Realisierung ebendieser Forderung nachgekommen zu werden. Da *Wien West* eine Produktion des NDR ist, ist es aber auch möglich, dass bei der Wahl der SprecherInnen nicht genau darauf Wert gelegt wurde, ob sie das Wienerische beherrschen, sondern lediglich darauf, dass eine süddeutsche Varietät gesprochen werden kann.

Ob beabsichtigt oder nicht – für das österreichische Ohr entstehen durch den Einsatz des deutschen Sprechers zusätzlich irritierende Momente, wodurch eine Auffassung des Hörspiels lediglich als „Western plus rührselige Vorstadtgeschichte“¹⁴⁰ kaum möglich ist.

d) Stimmertausch

In *Für den Funk dramatisierte Ballade...* sind die Geschlechterrollen wie in *wenn die sonne sinkt...* gemäß dem guten alten Klischee verteilt. Die Figuren simulieren, wie auch die in Jelineks anderen Hörspielen, Gefühle und kommunizieren auf der Klischeeebene. „Die Männer sind kühne Eroberer, geniale Künstler oder animalische Naturburschen. Der Personenkreis um sie herum besteht aus Frauen, und die sind entweder sinnlich, häuslich oder sonst auch nicht viel.“¹⁴¹, so Jelinek im Vorspruch zu *Für den Funk dramatisierte Ballade...* Die drei wichtigen Männer setzen sich aus Charles Lindbergh, Tarzan und dem berühmten Dirigenten zusammen, während „der Personenkreis um sie herum“ deren Frauen sind, „das schmückende Beiwerk [...], das Kleeblatt, das dem geschlachteten Schwein ins Maul gesteckt wird.“¹⁴² Die eindeutige Rollenaufteilung wird durch den stereotypen Stimmeinsatz überdeutlich gemacht, außerdem haben die Figuren „die Instanz der Selbstbeobachtung und Selbstinterpretation internalisiert“¹⁴³ und sprechen sie ganz selbstverständlich aus, ohne dass

¹³⁹ Jelinek, Elfriede: *Burgtheater. Posse mit Gesang*. <http://www.elfriedejelinek.com> (16.1.2012).

¹⁴⁰ N.N. Ö1: *Hörspielsuche. Wien West*. <http://radiokulturhaus.orf.at/hoerspiel/suche/12340.html> (11.8.2011).

¹⁴¹ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 141.

¹⁴² Ebda.

¹⁴³ Wendt, Gunna: *Wer nicht fühlen will, muss hören. Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*.

es den anderen Figuren aufzufallen scheint. So äußert sich die Heldenhaftigkeit Charles Lindberghs nicht nur durch seine selbstbewusste Stimme, seinen Drang nach Weltruhm, der ihm, dem Mann wie selbstverständlich innewohnt, verbalisiert er auch ständig: „Ich muss es tun. Es ist ein Drang in mir, mich zu bewähren und zu bestätigen. Ich kann dir nicht sagen, wie stark dieser Drang jetzt in diesem Augenblick ist.“ (B, 00:00:37-00:00:46) Die Figur Charles macht, wie auch der Sprecher in *Wien West* oder *wenn die sonne sinkt...*, das Hörspiel als Hörspiel und damit als Fiktion sichtbar, als er zu seiner Frau sagt: „Gegen Ende dieses Hörspiels wirst du erfahren, dass keiner einen Menschen zurückhalten kann, der so fest entschlossen ist wie ich.“ (B, 00:01:11-00:01:19) Anna, die Frau Lindberghs, entspricht wiederum dem Bild der häuslichen, besorgten Mutter und Ehefrau, die ihren Mann anfleht, sie und ihr Kind nicht zu verlassen. Der Text wird durch den Stimmeinsatz gedoppelt, indem Anna durchgehend mit einem weinerlichen, kindlichen, flehenden und hohen Ton spricht. Ihr stereotyper Status wird so überzeichnet, wodurch das Klischee markiert und somit als solches entlarvt wird.

Der berühmte Dirigent entspricht dem Mythos des genialen Künstlers, dem Genie, das innerlich nie ruht. So stellt er sich selbst als „berühmter Dirigent“ vor: „Mein Name ist berühmter Dirigent. Ich dirigiere nur in den berühmtesten Opernhäusern und die größten Orchester dieser Erde. Auch reise ich oft und viel. Das muss man bei diesem aufreibenden Beruf.“ (B, 00:01:36-00:01:49) Der Dirigent erinnert stark an die Figur „Markus“ in *wenn die sonne sinkt...*, dem seine Arbeit über alles geht, ihn aber nicht glücklich macht, der ruhelos ist, „nirgends richtig zu Hause, immer auf der Suche“. (WSS, 00:06:37-00:06:39) So sagt auch der Dirigent über sich: „Überall bin ich zu Hause, ständig lebe ich aus dem Koffer, was anstrengend und aufreibend ist. Der Ruhm kostet mich viel, fast zu viel.“ (B, 00:02:31-00:02:40) Er bezeichnet selbst seine Musik als „so modern, dass ihr nicht viele folgen können. Auf keinen Fall kann man sie mit Mittelmaß bezeichnen.“ (B, 00:03:17-00:03:23) Der Dirigent spricht stets in einem ruhigen, überlegenen und salbungsvollen Ton, dem hie und da, wenn er von seinen großen Erfolgen spricht, ein selbstzufriedenes Lachen entwischt. Im Kontrast zu ihm steht die Ballerina, deren Charakter und Selbstbeschreibungen an die Figur „Gaby“ aus *wenn die sonne sinkt...* erinnern. Wie Gaby lebt die Balletttänzerin in einer „kleine[n], mit Stilmöbeln eingerichtete[n] Garconniere.“ (B, 00:11:28-00:11:32) Wie Gaby beschreibt auch sie sich als Durchschnittsmädchen: „Ich bin nur eine kleine Balletttänzerin. Ich stehe erst am Anfang. Ein steiler Weg liegt vor mir, der auch dornig ist. Meine Eltern

waren russische Großfürsten, sie haben mir den russischen Vornamen Natascha gegeben, dies wertet mich ein wenig auf.“ (B, 00:01:50-00:02:09) Später stellt sie fest: „Ich glaube, ich werde Mittelmaß bleiben wie Millionen andere.“ (B, 00:03:23-00:03:28) Die Stimmlage der Balletttänzerin steht ganz im Kontrast zu der des selbstverliebten Genies: Sie ist weinerlich, hoch und kindlich, mitunter auch zittrig und unterwürfig. Der russische Akzent ist ebenfalls stereotyp und entspricht dessen Wahrnehmung von Menschen mit deutscher Muttersprache. So spricht die Ballerina zum Beispiel das Wort „Gefühl“ überdeutlich mit slawischem Akzent aus („Gefiehl“).

Tarzan, der dritte wichtige Mann, ist der Naturbursche, der sich auch selbst ständig als solcher beschreibt. So sagt er zu Jane: „Vielleicht kann ich, der athletisch gebaute Mann, dir mit meiner Mischung aus Mut, Kraft, Energie, Umsicht und Erfahrung helfen.“ (B, 00:05:04-00:05:11) Seine Stimme ist tief und sonor, was seine Stärke und männliche Überlegenheit betont.

Für Jane, seine Frau, stehen ihre Hausfrau-, Ehefrau-, und Mutterpflichten im Mittelpunkt und ihr größter Wunsch ist ein neues Spülmittel: „Ich will nicht nur eine gute Hausfrau und Mutter sein, ich will auch eine gute Gattin sein. Trotzdem ist etwas Unbefriedigendes in mir und bohrt.“ Jane entspricht ganz dem Frauenbild, das in Werbungen und Medien gefeiert wird. So lässt Jelinek Jane und Tarzan auch nebenbei Slogans und auch Problemlösungen aus Werbungen zitieren:

J: Weißt Du, Schatz, dieses neue Zitronenspülmittel mit dem Duft reifer Limonen...

[...]

T: Gut, ich, der athletisch gebaute Mann, kaufe es. Und somit gibt es keine Spannungen mehr zwischen uns, Jane? Keine?

J: Nein, Tarzan. Nein! Die Atmosphäre ist nun wieder entspannt. In jeder Ehe kommen schließlich Perioden, wo Spannungen auftreten, aber die kluge und umsichtige Frau kann mit ein bisschen Diplomatie ihren Herrn und Meister sicherlich umstimmen. (B, 00:05:47-00:06:33)

Die Zitate werden hier neben der sprachlichen Imitation durch die Stimme als solches markiert. Jane, die Frau des Dschungels, der Natur, die stets in einem erotischen, verführerischen Ton spricht, aber trotzdem häuslich ist, wechselt, als sie das „neue Zitronenspülmittel mit dem Duft reifer Limonen“ anpreist, abrupt in einen seriösen, vortragenden Tonfall.

Wie die drei wichtigen Männer wie selbstverständlich ständig ihre „Männlichkeit“ aussprechen und durch ihre Stimme betonen und übertreiben, machen die weiblichen Figuren dasselbe mit ihrer „Weiblichkeit“. Die Positionen sind also für den/die HörerIn nicht nur von Anfang an klar, sondern werden durchgehend durch ihre Eindeutigkeit überdeutlich gemacht.

Elfriede Jelinek belässt aber ihre Figuren nicht in ihrer „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“, sondern fordert: „Wenn im Text die Anmerkung: STIMMENTAUSCH steht, dann müssen die jeweils handelnden Personen ihre Stimme vertauschen, so daß also eine Frauenrolle von einem Mann gesprochen wird und umgekehrt bis auf Widerruf.“ (B-TF, S. 0) Jelinek untersucht also, was geschieht, „wenn die männlichen und weiblichen Schauspieler ihre Texte tauschen, und schließlich, in letzter Konsequenz, wenn sie ihre Rollen tauschen, wobei ganz klar ist, daß Rolle und Text nicht eins sind, nicht identisch miteinander sind, nicht zusammenfallen.“¹⁴⁴

Als erstes Paar tauschen der berühmte Dirigent und die Balletttänzerin ihre Stimmen. Dies passiert gleich, nachdem die Tänzerin, die sich selbst ständig als Mittelmaß beschreibt und das auch lieber bleibt, anstatt wie der Dirigent an die Spitze zu kommen, dafür aber niemals Kinder zu haben, zum ersten Mal an ihrer Rolle zweifelt: „In mir wird die Frau in mir die Oberhand behalten. Nein, halt! Vielleicht behält doch die Tänzerin in mir die Oberhand!“ (B, 00:14:31-00:14:37) Gleich darauf stellt sie fest: „Ich glaube, ich fühle, dass ich immer noch schön bin, nur bin ich keine Frau mehr, keine richtige echte.“ (B, 00:14:46-00:14:52)

Nach dieser Feststellung wechseln die Stimmen des Paares.

Zunächst werden nur die Stimmen vertauscht, Haltung und Sprachduktus bleiben gleich. Das heißt, die männliche Stimme spricht nun mit russischem Akzent und unsicherer Stimme, die weibliche Stimme spricht bestimmt und selbstbewusst. Doch im Laufe des Gesprächs mit vertauschten Stimmen beginnen sich auch die festgelegten Rollen zu ändern, so spürt die Balletttänzerin immer mehr „diesen harten männlichen Zug“ (B, 00:16:53) um ihre Mundwinkel und beginnt auch, Kritik am berühmten Dirigenten zu üben und seine Fähigkeiten als genialer Künstler in Frage zu stellen: „Ist Schwanensee nicht zu groß für dich? Wirst du nicht scheitern?“ (B, 00:17:15-00:17:19) Trotzdem zweifelt die Tänzerin noch immer stärker an sich selbst, während die weibliche Stimme das Selbstbewusstsein des Dirigenten noch nicht verringern konnte: „Ich dagegen zweifle keineswegs mehr an mir.“ (B, 00:18:02-00:18:04)

Auch als Tarzan und Jane ihre Stimmen tauschen, befinden sie sich wie der Dirigent und die Tänzerin gerade in einer Diskussion über den Verlust der Weiblichkeit. So weiß Tarzan, der den Verlust der „Weiblichkeit“ bereits zu fürchten scheint: „Du bist eine Frau, du solltest nur geben, nie nehmen wollen.“ Bevor er Jane droht: „Willst du vorzeitig alt und verbraucht sein?

¹⁴⁴ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 141.

Mir, dem athletisch gebauten Mann, nicht mehr gefallen? Deine Weiblichkeit verlieren?“ (B, S. 00:19:48-00:20:00) Nach diesem Satz tauschen die Stimmen und Jane stellt mit besorgter männlicher Stimme fest: „Tarzan, ich glaube, soeben ging meine Weiblichkeit verloren.“ (B, 00:20:03-00:20:06) Auch bei ihnen scheinen die Rollenverteilungen zunächst trotz Stimmentausch gleich zu bleiben, trotzdem geraten die vorgefertigten Muster ins Wanken. So ist Jane zunächst erschrocken über ihre männlichen Züge: „Nein! Hart und unmelodisch kommt dieser Schrei. Um Gotteswillen, nein!“, während Tarzan beginnt, sich mit dem Wäschewaschen, der Tätigkeit, die bis zum Tausch Aufgabe seiner Frau war, zu beschäftigen: „Ein Käppchen Weichspüler ins letzte Schwemmwasser.“ (B, 00:21:08-00:21:16)

Anders vollzieht sich der Stimmentausch beim Paar Anna und Charles Lindbergh. Während Anna kurz vor dem Tausch noch mit „schwachen Kräften“ (B, 00:21:41-00:21:45) darum kämpft, ihren Mann bei sich zu behalten, ist sie unmittelbar danach voll Entschlossenheit und sagt mit männlicher Stimme, aber noch mit derselben weinerlichen und verzweifelten Intonation der Frauenstimme: „Ich habe die Schraube in den Müll geworfen, Charles, aus Hass auf das Flugzeug.“ (B, 00:22:11-00:22:15) Charles Lindbergh behält trotz weiblicher Stimme seinen selbstbewussten, kühnen Tonfall und bemängelt die schwindende Weiblichkeit seiner Frau: „Männliche Härte und Entschlossenheit zeichnet dein Gesicht, wo ist die Weichheit, die ich immer so an dir geliebt habe?“ (B, 00:22:24-00:22:32) Trotzdem scheint ihn neben der Veränderung seiner Frau auch seine neue Stimme zu irritieren, wenn ihm, der vorher so bestimmt war, trotz selbstbewussten Tonfalls, ein Stottern dazu veranlasst, seinen ersten Satz nach dem Stimmentausch zu unterbrechen und neu zu beginnen.

Die Dissonanz zwischen Stimme, Tonfall und Text wird nun vor allem in der Figur Anna deutlich und sorgt bei dem/der HörerIn für Verwirrung, als sie erwidert: „Im Augenblick bin ich nur Härte. Ich will, dass du bleibst Charles, bei mir und unserem Sohn.“ (B, 00:22:32-00:22:38) In dieser Passage prallen mehrere Ebenen aufeinander: Während Anna mit männlicher Stimme von ihrer „Härte“ spricht und nun mit einem „ich will“ befiehlt, anstatt zu flehen, entsprechen Textinhalt (sie will ihn zurückhalten) und der flehende, weinerliche Tonfall noch dem „weiblichen“ Charakter. Doch Jelinek lässt gleich, nachdem das Kind nun den „männlichen“ Status für sich beansprucht, da dieser seinem Vater abhanden gekommen ist, einen Sinneswandel bei dem Paar geschehen, der den Mann „das Glück der Welt doch in einem harmonischen Familienleben“ (B, 00:22:42-00:22:45) finden lässt.

Während sich im ersten Teil des Hörspiels die männlichen Figuren in ihrer Position als selbstverständlich wahrnahmen und es ihnen oblag, die weiblichen Figuren auf ihre Funktion als Frau und ihre „Weiblichkeit“ hinzuweisen, beginnen sich nun auch diese Verhältnisse umzukehren. Anna Lindbergh wirft ihrem Mann vor, als dieser lieber bei seiner Familie bleiben möchte: „Charles, du machst zu wenig aus dir.“ (B, 00:22:57-00:23:00) und erinnert ihn daran, wozu ein Mann geboren wurde: „Aber ein Mann kann unmöglich in seiner Familie daheim das ganze Glück suchen und finden, Charles.“ (B, 00:23:12-00:23:17) Die Schraube aus seinem Flugzeug habe sie nur entfernt, um ihn zu prüfen. Der sanfte Tonfall der Frauenstimme, gepaart mit „männlicher“ Sprechweise, transportiert für den/die HörerIn nun nicht mehr mütterliche Fürsorge, sondern souveräne Überlegenheit.

Charles Lindbergh nennt seine Frau „unerbittlich“ und schreibt ihr damit jenes Attribut zu, das im ersten Teil seine Männlichkeit ausmachte. Seine weibliche Stimme, deren Intonation nun streng und hart ist, erscheint nicht mehr selbstbewusst und kühn, sondern lässt ihn vielmehr hektisch und hilflos erscheinen.

Korrelierte der Einwurf der Kinderstimme: „Ich bin jetzt ein Mann, Mutter. Hab keine Angst, ich beschütze dich!“ (B, 00:24:21-00:24:25) vorher noch mit den dargestellten Rollenbildern und wirkte bei reflektiertem Zuhören zumindest belustigend, so erscheint er nun verwirrend, da Stimme und Text nun nicht mit dem Bild der Frau, die Schutzes bedarf, übereinstimmen.

Auch beim berühmten Dirigenten und der Balletttänzerin haben sich in der zweiten Szene mit vertauschten Stimmen auch die umgekehrten Rollen verfestigt. „Manchmal glaube ich, Schwanensee ist weder kühn noch modern“, zweifelt die Tänzerin am Künstler, während der Dirigent nun von der Meinung der Tänzerin völlig abhängig ist und fleht: „Bitte, sage, dass Schwanensee kühn und modern ist! Bitte! Nimm mir nicht jede Schaffensfreude! (B, 00:26:06-00:26:19)

Tarzan erscheint in der zweiten Szene nicht nur mit Attributen, die im ersten Teil des Hörspiels Janes „Weiblichkeit“ markierten, sondern auch mit infantilen Charakterzügen. So ist Jane genervt von Tarzans Ungeschicklichkeit, während Tarzan versucht, mit dem besten Waschmittel das Tischtuch sauber zu waschen und dabei schluchzt: „Du hast mich, den herkulisch gebauten Mann, nicht mehr lieb!“ (B, 00:27:02-00:27:04) Durch das Aufeinanderprallen von infantilem Weinen, der Selbstbeschreibung als herkulisch gebauter

Mann und der weiblichen Stimme wirkt diese Szene nicht nur verwirrend, sondern geradezu grotesk.

Der zweite Teil des Stimmentausches erfordert von den HörerInnen ein besonders hohes Maß an Aufmerksamkeit. Während zu Beginn des Wechsels zwar die Stimmen vertauscht waren, das Verhalten der Figuren aber noch dasselbe blieb, beginnt sich im zweiten Teil der Habitus immer mehr an die Stimme anzupassen. Dies entspricht nun aber nicht mehr dem ursprünglichen Charakter der Figuren. Der/die HörerIn wird zu kritischem Zuhören aufgefordert und ist dazu gezwungen, bestehende Rollenklischees zu erkennen, sie zu hinterfragen und sich mindestens für die Dauer des Stimmentausches von ihnen zu distanzieren, um dem Hörspiel folgen zu können. Mögen bei nicht konzentriertem Hinhören die Worte der weiblichen Stimme: „Schon wieder Kaffeeflecken auf dem blütenweißen Tischtuch!“, in das Rollenklischee passen, so irritiert bereits der nächste Satz: „Jetzt muss ich, der athletisch gebaute Mann, nochmal waschen gehen.“ (B, 00:27:58-00:28.04) und erinnert den/die HörerIn daran, dass hier nicht Jane, sondern der athletische Tarzan mit weiblicher Stimme spricht.

Eine andere Falle wird gestellt, wenn die Balletttänzerin mit männlicher Stimme spricht: „Soeben nähe ich dir einen losen Knopf an deinen Frack, der Knopf ist vom anstrengenden Dirigieren lose geworden. Manchmal fordert die Frau in mir ihr Recht, trotz Verborgenheit.“ (B, 00:25:26-00:25:37) Obwohl im zweiten Satz ein direkter Hinweis dazu gegeben ist, dass die Tänzerin spricht, kann bei nicht aufmerksamem Zuhören ein anderes Klischee in den Text interpretiert werden: das des verweichlichten Mannes, einer Beziehung, in der die Rollen „verkehrt“ sind, in der der Mann „Frauentätigkeiten“ verrichtet und nichts zu sagen hat und die Frau delegiert. Doch die Autorin lässt den/die HörerIn keinen Moment in bequemen Rollenbildern ausruhen, da die Haltungen der Figuren trotz bestehenden Stimmentausches immer wieder kaum bemerkbar wechseln, wodurch dem Hörspielpublikum jegliche Möglichkeit, sich zu gewöhnen, genommen wird.

Am Ende des Hörspiels findet im Stimmentausch ein dritter Wandel statt: Die Stimmen finden wieder zu ihren ursprünglichen Figuren zurück. Das heißt, die männlichen Figuren werden wieder von Männerstimmen gesprochen und die weiblichen Figuren wieder von Frauenstimmen. Während allerdings die Stimmen wieder zurück gewechselt haben, sind Text

und Tonfall, die sich mit dem ersten Stimmentausch ebenfalls ins Umgekehrte gewandelt haben, gleich geblieben.

So fordert Jane, die am Anfang des Hörspiels es kaum wagte, ihren „Herrn und Meister“ um ein neues Spülmittel zu fragen, mit bestimmter Stimme ihre sexuellen Wünsche ein: „Du kommst mit, Tarzan! Du erfüllst mir augenblicklich meine sexuellen Forderungen!“, während Tarzan über Kopfschmerzen klagt und Freude daran findet, „viele hübsche Dinge“ zu basteln wie einen „Sinnspruch in Brandmalerei“. (B, 00:31:33-00:31:43)

Auch die Balletttänzerin zweifelt nun nicht nur mehr an der Arbeit des Dirigenten, sondern spricht dem Künstler überhaupt seine Schaffenskraft ab: „Weißt du eigentlich, dass es dieses Schwanensee möglicherweise schon gibt, du Idiot?“ (B, 00:33:06-00:33:11) und beschreibt seine Arbeit in hartem Tonfall als „Schwachsinn“.

Die auffälligste Wandlung hat sich allerdings im Verhältnis zwischen Anna und Charles vollzogen. War Charles noch zu Beginn des Hörspiels davon überzeugt, aufzusteigen und Weltruhm zu erlangen, gleicht sein Verhalten am Ende dem eines kleinen Knaben, der einen bösen Streich gespielt hat und nun die Konsequenzen seiner Autoritätspersonen fürchtet. Auch spricht er über sich selbst in der dritten Person, was seinen infantilen Charakter zusätzlich überzeichnet:

L [hektisch, ängstlich]: Nein, Anna, bitte nicht böse werden mit Charles, nein bitte, ich habs ja nicht so gemeint, Anna, schau mal, soeben schraube ich dies an seinen Bestimmungsort. Bist du nun noch immer böse, Anna?

F: Ich bin noch immer sehr ungehalten, Charles. Was wirst du morgen zeitig in der Frühe tun?

L: [Weinend] Aufsteigen, Anna.

F: Wie heißt das, Charles?

L: Morgen muss ich aufsteigen. [...] sei doch nicht mehr böse, bitte, bitte, Anna! Ich werds ja auch nicht mehr wieder tun, das verspreche ich.

F: Ich bin noch immer sehr ungehalten, Charles. Doch kannst Du deinen heutigen Fehler durch erhöhten Fleiß morgen beim Start gutmachen. (B, 00:34:30-00:35:04)

Nannte Charles am Beginn des Hörspiels seine Frau noch „du Kind!“ und sprach damit wie selbstverständlich die Rollenverhältnisse aus, wurden diese nun ins Umgekehrte gewandt. Seine Ankündigung, „am Ende dieses Hörspiels wirst du erfahren, dass keiner einen Menschen zurückhalten kann, der so fest entschlossen ist wie ich.“, kann er nicht mehr erfüllen.

Der Stimmentausch hat also auch einen Rollentausch mit sich gebracht. Doch der Text, der vorher von Männern und nun von Frauen gesprochen wird, hat sich grundlegend verändert. „Was beim Mann Durchsetzungsvermögen ist, ist bei der Frau schrille Hysterie. Erhebt die

Frau ihre Stimme, um gehört zu werden, muß sie hinaufschrauben, man nennt das dann Gekeife¹⁴⁵, bemerkt Jelinek in ihrem Vorspruch zu *Für den Funk dramatisierte Ballade...* Sie setzt sich in ihrem Hörspiel ironisch mit irrationalen und festgefahrenen Rollenklischees auseinander, indem sie zwei aus dem Alltag bekannte Bilder in vergrößerter Form gegenüberstellt. Am Beginn des Hörspiels wollte Lindbergh gehen, das machte ihn zum Helden. Am Ende fordert seine Frau ihn auf zu gehen, das macht sie hart. Hatte sie am Anfang Angst um ihn, war das „normal“ und nicht weiter auffällig. Hat er Angst um sich, macht ihn das zur Memme.¹⁴⁶

Die Wirkung der Stimmumkehrung, durch die die Figuren in *Für den Funk dramatisierte Ballade...* hörbar ihre Identitäten verlieren, ist durch das Medium Hörspiel eine besonders große und wäre auf der Bühne in derselben Weise wohl kaum – in rein schriftlicher Form schon gar nicht – möglich. Im akustischen Medium, in dem das Bild fehlt, ist der/die HörerIn nur auf Sprache und Stimme zurückgeworfen und „kann den doch sehr viel stärkeren Gesichtssinn nicht zu Hilfe nehmen“.¹⁴⁷ Bei einmaligem Anhören und ohne Blick in das Typoskript mag der Ablauf des Hörspiels schwer nachvollziehbar sein, wodurch die ständige Wachsamkeit des Publikums gefordert ist. Als HörerIn ist man den Stimmenwechseln schutzlos ausgeliefert und ertappt sich selbst ständig dabei, nach Orientierungshilfen zu suchen, die durch die Abwesenheit des Sehsinns in der Stimme und im Text und damit einhergehend, in Rollenklischees, gefunden werden wollen. Doch glaubt der/die HörerIn eine Ordnung gefunden zu haben, wird schnell klar, dass die Grenzen zwischen „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ verschwimmen und man wird erneut dazu aufgefordert, sich von scheinbar klaren Rollenverhältnissen zu distanzieren und diese zu hinterfragen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass vor allem durch den Einsatz der Stimmen in den in dieser Arbeit behandelten Hörspielen der V-Effekt erzielt wird. Das chorische Sprechen, das einst Brecht empfahl, um ein exemplarisches Schicksal darzustellen, aber auch der verfremdete Einsatz des Dialekts, das zitierende Sprechen und der Stimmentausch können die HörerInnen verwirren und fordern so zu einer aufmerksamen Haltung des Publikums auf. Andererseits erzeugt ebendieser verfremdete Einsatz die Komik, indem so unter anderem Sprach- und Denkschemata deutlich gemacht werden. So werden im Einsatz der Stimmen

¹⁴⁵ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 141.

¹⁴⁶ Vgl. Spiess, Christine: *Eine Kunst, nur aus Sprache gemacht. Die Hörspiele der Elfriede Jelinek*. In: *Text+Kritik* 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 111.

¹⁴⁷ Wendt, Gunna: *Wer nicht fühlen will, muss hören. Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*.

ebenso wie in Walter Benjamins Rundfunkarbeit Vergnügen und Nutzen gekonnt verbunden. Das Vergnügen besteht in der Komik, die durch den ungewöhnlichen Stimmeinsatz entsteht. Andererseits wird durch die Verfremdung Kritik an bestehenden Rollen- und Denkklišees geübt und fordert zur Reflexion auf, worin wiederum der Nutzen besteht.

3.2.3 Geräusch

Einen besonderen Stellenwert nimmt das Geräusch und neben ihm auch die Technik der Stereophonie, wie in dieser Arbeit bereits angedeutet, in Elfriede Jelineks erstem Hörspiel *Wien West* ein. *Wien West* ist Anfang der 1970er-Jahre entstanden, in einer Zeit, in der das Neue Hörspiel mit seinen technischen Besonderheiten gerade populär geworden war und viele AutorInnen mit der neuen Form experimentierten, die Stereophonie für sich nutzten und Geräuschexperimente verwirklichten. *Wien West* ist das einzige in dieser Arbeit behandelte Hörspiel, in dem „die Geräusche eine essentielle Wichtigkeit erhalten haben“¹⁴⁸. Die Autorin gibt in keiner ihrer Textvorlagen derartig viele und explizite Anweisungen zum Einsatz von Stereophonie, Geräusch, Stille und Musik wie in *Wien West*. Das Geräusch, die Stereoanlage, wird zum eigentlichen Thema, die Handlung basiert auf „den Geräuschen bzw. Nichtgeräuschen“¹⁴⁹. Darauf weist gleich zu Beginn des Hörspiels der Sprecher hin und macht den/die HörerIn auf den eigentlichen „Schmäh“ des Spiels aufmerksam:

Liebe Hörerinnen und Hörer! Der Schmäh bei dem Ganzen ist der Unterschied zwischen dem Geräusch, das ein fahrendes Moped macht, zum Geräusch, das ein fahrendes Motorrad macht, zum Geräusch, das ein fahrendes Auto macht, zum Geräusch, das ein fahrendes Fahrrad macht. Hören wir uns diese Geräusche doch mal alle gemeinsam an! Damit wir sie dann unterscheiden können, wenns drauf ankommt. (WW, 00:00:01-00:00:19)

Danach folgen die Geräuschbeispiele der verschiedenen Fortbewegungsmittel und werden den vier männlichen Hauptakteuren zugeordnet, deren Charakter sich vor allem über ihr jeweiliges Gefährt und dessen Lautstärke definiert. Auch in der weiteren Handlung wird vom Sprecher explizit auf das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Geräusche hingewiesen und lenkt so die Aufmerksamkeit des/der HörerIn von der darunterliegenden Handlung auf die akustischen Reize und fordert zur aktiven Mitarbeit auf:

In der nun folgenden kurzen Pause stellen Sie sich bitte alle Geräusche der Wut, Verbitterung und Enttäuschung vor, die Sie sich nur denken können. Diese Geräusche werden in diesem Moment von allen am Geschehen beteiligten Verlierern produziert. Und von Hans, dem Gewinner, er darf nicht auffallen! Also

¹⁴⁸ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 133.

¹⁴⁹ Ebd., S. 134.

Hans: Nur nicht auffallen, hm? Während diese Geräusche von Ihnen, liebe Hörer, still gedacht werden, machen wir ein paar Takte Musik! (WW, 00:17:29-00:17:54)

Die Geräusche in *Wien West* werden als kein angenehmes akustisches Erlebnis wahrgenommen, vielmehr hat ihr penetranter Einsatz eine – von der Autorin durchaus intendierte – störende Wirkung. So verlangt die Regieanweisung „DAUERNDEN NERVENZERMÜRBENDES ANLASSEN EINES MOPEDS“ (WW-TF, S. 2), was zur Folge hat, dass der Sprecher die Worte der Figuren nicht nur wegen ihres Dialekts, sondern auch wegen des lauten Motorlärms immer wieder dem Publikum übersetzen muss. Er macht an einer anderen Stelle auch explizit auf die störenden Geräusche aufmerksam, verantwortlich dafür werden allerdings die ZuhörerInnen gemacht: „Tja, liebe Hörer, wenn Sie weiterhin so viel Krach machen, kann ich nichts verstehen. Bitte einen Moment Ruhe, ja?!“ (WW, 00:20:31-00:20:36)

Die Autorin setzt Geräusche als Mittel ein, um Spannung zu erzeugen und das Publikum in die Irre zu führen und sich über den/die unwissende/n HörerIn, der/die von dem Geschehen nichts sehen kann, lustig zu machen. So lockt die Geräuscheinpielung „DAUERENDES NERVENZERMÜRBENDES ANLASSEN EINES MOPEDS“ das Publikum zu Beginn der Handlung auf eine falsche Fährte, wenn Schauplatz nicht, wie man als HörerIn sofort assoziieren würde, eine Straße, eine Garage, eine Tankstelle oder ähnliches, sondern, wie der Sprecher wie selbstverständlich kommentiert, ein Wiener Vorstadtgasthaus ist. (vgl. WW, S. 3) An anderen Stellen wird vorausgesetzt, dass das Publikum über akustische Ereignisse, die weder stattgefunden haben noch erklärt wurden, Bescheid weiß. So meldet der Sprecher, nachdem lediglich unverständliches Stimmengewirr zu hören war: „Wie Sie eben erfahren, liebe Hörer, wird der Lastwagenfahrer in den Plan eingeweiht. [...] Ihnen muss man aber auch alles erklären, wie einem Idioten, liebe Hörer.“ (WW, 00:15:00-00:15:26)

Auf der anderen Seite wiederum wird der/die ZuhörerIn doppelt informiert, indem Geräusche zu hören sind, die der Sprecher zusätzlich verbalisiert.

Die in *Wien West* angestrebte „Parodie auf das Geräusch als Radiokunst“¹⁵⁰ gelingt durch die Omnipräsenz der Geräusche, die vorgeben, naturalistische zu sein und wie im traditionellen Hörspiel die Handlung zu untermalen. Handlungsträger sind in Wirklichkeit aber Geräusch und Nicht-Geräusch. Durch ihren übertriebenen Einsatz und durch den ständigen Hinweis auf ihre enorme Wichtigkeit, ist von konventioneller Funktion der Geräusche keine Spur und es

¹⁵⁰ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 134.

wird genau das realisiert, was Schwitzke kritisiert, wenn er formuliert: „wird, was der Hörer wahrnehmen soll, schon in der Sprache, im Wort hinreichend anschaulich, dann darf es ihm nicht auch noch realiter aufgedrängt, darf bestenfalls angedeutet werden.“¹⁵¹ Geräusche werden in *Wien West* dem/der HörerIn penetrant aufgedrängt und zusätzlich noch verbalisiert, wodurch sie überdeutlich gemacht werden. Gleichzeitig stehen die Geräusche aber nicht für sich, wie in vielen Hörexperimenten des Neuen Hörspiels, die darauf abzielen, die Hörenden zu belehren und dem Publikum die Wichtigkeit des Geräuschs bewusst zu machen, wie Wolf Wondratscheks *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels*¹⁵² oder Peter Handkes *Hörspiel*¹⁵³, und existieren unabhängig vom Wort. Vielmehr werden in *Wien West* die Geräusche, obwohl überdeutlich und kommentiert, dramaturgisch mit der Handlung verwoben. Durch den plakativen Einsatz und die Kommentierung der akustischen Elemente wird das Geräusch als Radiokunst und der Enthusiasmus, mit dem AutorInnen in den 1960er- und 1970er Jahren damit arbeiteten, parodiert.

Wirft man einen Blick in das Typoskript von *Für den Funk dramatisierte Ballade...*, ist festzustellen, dass die Autorin in ihrem vierten Hörspiel weitaus weniger Regieanweisungen für den Einsatz von Geräuschen angibt als in *Wien West*. Im Gegensatz zu jenem, in dem jeder Geräuscheinsatz von Jelinek genau vorgeschrieben ist, beschränkt sie sich, abgesehen von einigen wenigen Angaben zu emotionalen Lauten wie „Weint“ (B-TF, S. 11) oder „Kicher“ (B-TF, S. 9) in *Für den Funk dramatisierte Ballade...* auf eine Anweisung am Beginn des Skripts: „Die Geräusche müssen scharf gegeneinander abgesetzt werden, z.B. Geschirrklopfen bei Tarzan/Jane, Propellerlärm bei den Lindberghs und Schwanenseemusik beim Dirigenten. Sie können aber beliebig abgewandelt werden.“ (B-TF, S. 0)

In der akustischen Realisierung durch Heinz Hostnig werden die Geräusche gemäß dieser Anweisung eingesetzt. Jedem Paar ist seine eigene, dem Charakter entsprechende akustische Untermalung zugeordnet, die in jeder Szene entweder zu Beginn oder durchgehend eingespielt wird. Als HörerIn findet man sich bei den raschen Schauplatzwechseln durch die stereotyp eingesetzten Geräuscheinpielungen schnell in jeder neuen Szene zurecht. So untermalen beim Paar Tarzan und Jane „Dschungelklänge“ wie Elefantenschreie oder

¹⁵¹ Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/schwitzke_hoerspiel/schwitzke_hoerspiel.pdf (11.07.2011), S. 170-171.

¹⁵² Wondratschek, Wolf: *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels*, WDR, BR, HR, SR 1969. Regie: Heinz Hostnig, Erstsending: 6.11.1969, WDR.

¹⁵³ Handke, Peter: *Hörspiel (Nr.1)*, WDR 1968. Regie: Heinz von Cramer, Erstsending: 23.10.1968, WDR.

Vogelgesang, aber auch Geräusche des Geschirrwashens wie Scheuern oder laufendes Wasser, jede ihrer Szenen.

Das Hörspiel beginnt mit lautem Propellerlärm, der plötzlich stoppt, als Charles Lindbergh zu sprechen beginnt. Dieser Geräuscheinsatz wiederholt sich in jeder Szene zwischen dem Ehepaar Lindbergh. Der Übergang zum zweiten Paar passiert durch laute Orchestermusik, die einerseits die Dramatik der Situation zwischen Charles und seiner Frau überzeichnet und andererseits einen Hinweis auf das nächste Paar, den Dirigenten und die Tänzerin darstellt. Von Geräuschen kann in den Szenen zwischen den beiden nur teilweise die Rede sein, da diese sich auf den einmaligen Einsatz von Applausklängen beschränken, die dominantere akustische Untermalung ist die Musik. Da die Autorin aber in ihren Regieanweisungen die Musik mit den Geräuschen gleichsetzt und sie im Hörspiel tatsächlich dieselbe Funktion wie die Geräuscheinpielungen hat, soll der Einsatz der Musik ausnahmsweise in diesem Kapitel behandelt werden.

Zusätzlich zur von der Autorin geforderten Schwanenseemusik wird das Finale der Feuervogelsuite von Igor Strawinsky eingesetzt, auf das tosender Applaus folgt. Der Applaus hält noch an, wenn der Dirigent zu sprechen beginnt: „Eben habe ich die berühmte Feuervogelsuite vom Komponisten Strawinsky zu Ende dirigiert. Ich bin völlig erschöpft und ausgepumpt und ausgelaugt, aber der Applaus tobt.“ Der Applaus hält noch weiter an als die Tänzerin berichtet: „Eben habe ich in der berühmten Feuervogelsuite vom Komponisten Strawinsky meinen Solopart zu Ende getanzt. Der große Dirigent war ein künstlerisches Ereignis. Mir war, als ob er jeden meiner Schritte mit dieser Musik von Weltruf unterstützt hätte.“ (B, 00:08:20-00:10:03) Durch das Pathos der Musik und den lang anhaltenden Geräuscheinsatz, der zusätzlich verbal wiederholt wird, wird die Größe des Inhalts umgekehrt, wodurch das Gesprochene und damit auch der Mythos des künstlerischen (männlichen) Genies ironisiert wird.

Die Schwanenseemusik setzt Hostnig ein, als der Dirigent nach einem Titel für seine neue Komposition sucht und schließlich die Idee „Leidenschaft im Teich“ hat. Sie läuft leise unter dem Text weiter und wird ausgeblendet, als der Dirigent mit Frauenstimme von sich behauptet, bereits vollendet zu sein. (B, 00:16:10-00:16:40) Die Musik erklingt erneut, nachdem der Dirigent weiß: „Gleich werden die Melodien aus mir hervorströmen.“ An dieser Stelle wird der Einsatz der Musik von *Schwanensee* explizit von der Autorin gefordert. Allerdings bleibt die Melodie nun stecken und klingt verzerrt. Gepaart mit dem darüber

laufenden Dialog zwischen dem Dirigenten und der Tänzerin, der nur aus leeren Gesprächshülsen, die sich aber als bedeutungsvolle Worte tarnen, besteht („Oft trennt das erbarmungsvolle Berufsleben Mann und Frau“, „Nie zurückblicken, immer vorwärts!“), wird das Zuhören fast unerträglich. Erst am Schluss der Szene, nachdem der Dialog zu Ende ist, kann die Musik wieder ungehindert weiterlaufen. (B, 00:17:09-00:18:31)

Die Figuren in *Für den Funk dramatisierte Ballade...* sind stereotype, ihre Geschlechterrollen entsprechen denen des alten Klischees. Die Geräusche, ebenso typisch wie ihre Figuren, unterstreichen die festgelegten Rollen, die das „Männliche“ und das „Weibliche“ angeblich sind.

Wie hier das Hauptinteresse der Autorin darin liegt, festgelegte Rollenbilder aufzuzeigen, zu überzeichnen und schließlich aufzubrechen, steht in *wenn die sonne sinkt...* „die Kitschproduktion der Illustriertengeschichten“ im Mittelpunkt, die Wünsche und Sehnsüchte, die den „kleinen Leuten“ täglich in den Mund gelegt werden. Diesmal geben die Figuren vor, geschlossene Individualitäten zu sein, doch in Wirklichkeit ist Elfriede Jelineks zweites Hörspiel wieder eine Parodie. Wie *Wien West* die Form des Neuen Hörspiels selbst ironisierte, ist *wenn die sonne sinkt...* eine Parodie auf die Illustriertenromane und Daily Soaps, die uns unsere Wünsche vorkauen und deren Figuren über keine individuelle Sprache verfügen.¹⁵⁴ *wenn die sonne sinkt...* erzählt eine Geschichte mit klarem Anfang und einem Happy End, wie es auch die Fernsehserien und Kitschromane tun. Hauptaugenmerk liegt auf der Handlung, in den Dialogen. Die Geräuschkulisse hat diesmal die Aufgabe, die Story zu untermalen und zu unterstützen und soll laut Regieanweisung „sehr realistisch“ (WSS-TF, S. 0) eingesetzt werden.

Das Hörspiel beginnt mit einer Vorstellung Gabys, in der sie ihr Äußeres beschreibt und erzählt, dass sie in der „Teenagerabteilung eines großen Kaufhauses“ arbeitet. Nachdem sie mit den Worten „eben bin ich in der Teenagerabteilung des großen Kaufhauses“ in das Geschehen überleitet, setzen auch dezent und realistisch im Hintergrund die Kaufhausgeräusche ein. Abrupt setzen sie wieder aus, als Markus zum Publikum spricht: „Ich fühle mich, als ob der Blitz in mich eingeschlagen hätte.“, um wieder zu beginnen, als er zu Gaby sagt: „Entschuldigen Sie, Fräulein. Ich suche ein Kleid für ein junges Mädchen.“ (WSS, 00:00:50-00:01:22) Diese akustische Struktur durchzieht die ganze Liebesgeschichte

¹⁵⁴ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zu zum Hörspiel „wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß“*, S. 2-3.

zwischen Gaby und Markus. Die Handlung wird immer wieder unterbrochen von den Figuren, die aus dem Geschehen her austreten und ihr Aussehen, ihre Empfindungen oder – in den meisten Fällen – Gesten und Vorgänge, die im Fernsehen zu sehen wären, im Hörspiel aber nicht hörbar sind, dem Publikum zu beschreiben:

Markus: Die eben gehörte Pause dauerte fünf Wochen. In diesen fünf Wochen kein Brief von mir, kein Wort von mir. Nichts.

[Türklingel, Schritte, Türöffnen]

Gaby: Du? Du bist es! Und mit einem herrlichen Strauß langstieliger roter Rosen im Arm. Wortlos bitte ich dich herein. Wortlos zeige ich auf einen Sessel. Mein Gesicht ist unbewegt wie eine schöne aber tote Maske.

Markus: Ich konnte nicht früher, Gaby, glaub mir, es ging nicht, bitte hab doch Vertrauen! (WSS, 00:23:07-00:23:51)

Hier treten die Figuren aus der Handlung aus, um über die Geschehnisse zu reflektieren, was ganz im Sinne der Brechtschen Verfremdung passiert. Brecht fasst diese Form der Verfremdung unter dem Begriff des Referierens zusammen. Die Handlung wird durch seine epische Funktion unterbrochen und es wird das „zitiert“, was bis jetzt gezeigt wurde – das Publikum wird so aus dem Geschehen herausgehoben und kann einen reflektierenden Blickwinkel einnehmen.¹⁵⁵ In *wenn die sonne sinkt...* passiert das in ähnlicher Form: hier referieren die Figuren darüber, was das Publikum sehen würde, wenn es nicht nur hören könnte oder aber über Gefühle, die für niemanden sichtbar wären, würden sie nicht verbalisiert werden. Elfriede Jelinek geht aber noch einen Schritt weiter und lässt die Personen Gefühlszustände aussprechen, von denen sie selbst gar nichts wissen können, da sie sich zu diesem Zeitpunkt nicht darüber bewusst sind: „Markus ist vielleicht stiller geworden, jedoch bin ich viel zu verliebt, um eine Veränderung zu bemerken.“ (WSS, 00:27:08-00:27:13)

Die Struktur des Geräuscheinsatzes, die den verfremdenden Effekt geschickt unterstützt, ist wohl das Werk Otto Dübens, der in der Erstproduktion des BR2 aus dem Jahr 1972 Regie geführt hat. In Dübens akustischer Umsetzung stoppen die Geräusche jedes Mal in dem Moment, als die Figuren anfangen zu referieren und setzen sofort wieder ein, wenn die Handlung fortgesetzt wird. Dadurch wird der Ausstieg der Personen aus der Story deutlicher gemacht und der Brechtsche V-Effekt verstärkt.

Jelineks Regieanweisungen zum Einsatz der akustischen Untermalung beschränken sich auf einige wenige, die sich vor allem auf die realistische Raumcharakterisierung konzentrieren wie „kaufhausgeräusche“ (WSS-TF, S. 4), „motorlärm“ (WSS-TF, S. 12) oder „auto stoppt. quietschen. tür auf. schritte, etc.“ (WSS-TF, S. 13) Doch sind die Geräusche nicht einfach als

¹⁵⁵ Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater*. Stuttgart: Metzler 1980, S. 388.

realistische zu deuten, vielmehr wollen sie den Realismus trivialer Gattungen nachahmen und parodieren.¹⁵⁶ So ertönt „automotor“ (WSS-TF, S. 16), als Gaby und Markus gemeinsam „an einen schönen See, den Chiemsee“ fahren. Zusätzlich zum Geräusch des Autosurrens fragt Markus: „Hörst du wie der Jaguar surrt, Gaby? Der Traumwagen surrt nur für dich!“ (WSS, 00:27:13-27:30) Wie auch in *Wien West* oder in *Für den Funk dramatisierte Ballade...* ist hier ein Geräusch zu hören, das anschließend verbal beschrieben wird. In der akustischen Realisierung durch Otto Düben werden Anlehnungen an triviale Gattungen durch den Einsatz von Geräuschen häufiger bzw. an anderen Stellen eingesetzt, als die Autorin in ihren Anweisungen fordert. Als Markus Gaby fragt, ob sie mit ihm ans Meer fährt, setzen Meeresrauschen und italienischer Gesang bereits bei seinen Worten ein, noch ohne dass die beiden tatsächlich in Italien sind. (WSS, 00:29:43-00:29:51) Hier werden erneut romantische und verkitschte Bilder, wie wir sie aus Fernsehen und Liebesromanen kennen, durch die Konkretisierung des Gesagten im Geräusch ironisiert.

Andere Geräuscheinspielungen, die Elfriede Jelinek in Regieanweisungen angibt, wurden in der Fassung von Otto Düben nicht realisiert: Etwa das Geräusch des reißenden Briefumschlags, bevor Gaby berichtet: „ich reisse den umschlag auf und lese tränenerstickt“ (WSS-TF, S. 31) oder aber Störgeräusche, abruptes Abbrechen oder zu schnelles Ablaufen der letzten beiden Interviews. (vgl. WSS-TF, S. 26)

In der akustischen Umsetzung von *Untergang eines Tauchers*, die in ihrer Erstproduktion wie *Wien West* und *wenn die sonne sinkt...* von Otto Düben stammt, erscheinen die Geräusche ebenso brutal wie die Worte und Taten der Sprachfiguren. Zwar dominieren hier Klänge, die wohl eher mit positiven Gefühlen wie Abenteuer, Urlaub und Natur assoziiert werden (Wassgeräusche, Löwengebrüll, Delfinschnattern, Vogelgezwitscher etc.), doch sind sie überpräsent und ständig anwesend, was bei dem/der HörerIn ein Gefühl der Reizüberflutung auslösen kann, wodurch sie in erster Linie stören und verstören. Die Brutalität entsteht vor allem dann, wenn die Geräusche kontrastierend zum Text eingesetzt werden. So antwortet Bud auf die Frage des Tauchers, „Magst du ein Stück von meinem Apfel, kleiner Mann?“, mit den Worten: „Nein. Ich werfe den Apfel gleich ins Wasser, Sie Taucherschwein. Bei Ihnen weiß man ja nicht, wohin man schauen soll!“ (UT, 00:02:19-00:02:27) Unterlegt wird der Dialog mit romantischem Wassergeplätscher, Kuckucksrufen und Grillenzirpen.

¹⁵⁶ Vgl. Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags*, S. 385.

Geräusche werden eindeutig und stereotyp den verschiedenen Figuren und Schauplätzen zugeordnet, treten aber auch assoziativ zu einzelnen Sätzen auf oder stehen nur für sich. So ertönt Motorlärm, gerade als der Taucher sagt, dass er auf der Durchreise ist. (UT, 00:01:05-00:01:09) Als Lassie verlautbart: „Hier spricht Lassie. Ich bin der Anwalt der Verfolgten“ werden ihre Worte von Applaus und Jubelrufen untermalt. (UT, 00:13:22-00:13:32) Diese illustrieren hier keinen bestimmten Raum, sondern feiern Lassie demonstrativ als Heldin, die auf der Seite der Benachteiligten steht.

Obwohl das ganze Hörspiel von einer fast ständigen Geräusch- und Musikkulisse untermalt wird, werden auf der anderen Seite Geräusche, die verbalisiert und angekündigt werden, erinnernd an *Wien West*, ausgespart. Sprecher 1 und 2 stellen einmal fest: „Da macht einer ein Geräusch.“ Woraufhin der Taucher berichtet: „Ich bin Taucher. Ich mache das Geräusch des Zähnezusammenbeißen.“ (UT, 00:11:14-00:11:19) Es folgt aber kein Geräusch, sondern weiterführender Text, auch bleibt für das Publikum keine Zeit zu reflektieren oder das Angekündigte zu imaginieren, da ohne jegliche Pause das Geschehen weitergeführt wird. Auch nach dem Tod des Tauchers melden sich die beiden Sprecher erneut völlig unvermittelt: „Da macht wieder einer ein Geräusch.“ (UT, 00:25:49-00:25:51) Wieder folgt nur Text.

Auch die Warnschüsse von Buds Vater werden vom Taucher zwar mit einem „Au. Auweh.“ (UT, 00:19:57-00:20:00) kommentiert, für den/die HörerIn sind sie aber nicht zu hören.

Die Autorin lässt in *Untergang eines Tauchers* der Regie viele Freiheiten: „Die Pausen sind beliebig zu setzen. Die Laufgeschwindigkeit des Bandes sowie Störgeräusche sollen beliebig verändert werden.“ (UT-TF, S. 0)

Störgeräusche setzt der Regisseur durch hohe Pfeiftöne und vor allem durch Rauschen und Unterbrechung der Stimmen ein, wie man es kennt, wenn die Radioverbindung gestört ist. Diese Störungen treten an manchen Stellen auf, um dann wieder abrupt zu verschwinden. In der akustischen Umsetzung wird das zusätzlich von einer weiblichen Sprechstimme kommentiert: „Meine Damen und Herren, wir bitten den Bild- und Tonausfall im Bereich des Senders Mühlacker zu entschuldigen.“ (UT, 00:04:52-00:04:57)

Durch die vielfältige, ständig anwesende Geräuschkulisse und die an einigen Stellen zusätzlich auftretenden Störgeräusche ist ein Einlassen auf die Handlung und ihr einfaches Nachvollziehen beinahe unmöglich und erfordert eine hohe Konzentration des/der HörerIn.

3.2.4 Stille

Direkt mit dem Geräusch verbunden ist der Einsatz der Stille.

Auch sie fungiert als wesentliches dramaturgisches Instrument und trägt zu Spannung und Komik in *Wien West* bei.

Im Gegensatz zu den anderen drei männlichen Hauptfiguren, die über ein Motorrad, ein Moped und ein Auto verfügen, ist Hans' Fahrrad lautlos und deswegen in einem Hörspiel nicht oder nur durch seine Fahrradklingel zu hören. Hans, „der stille Melder“, ist die Personifizierung der Stille. Um ihn zu vernehmen, muss man genau hinhören, auch darauf weist der Sprecher oftmals hin und appelliert an die Aufmerksamkeit des Publikums: „Und nicht vergessen, meine lieben Freunde! Immer schön aufpassen! Wenn Sie gar nichts hören, dann schlägt das Fahrrad von Hans zu!“ (WW, 00:10:59-00:11:09)

Dem Fehlen der Geräusche wird wie deren Existenz eine übertriebene Wichtigkeit zugesprochen, indem auch darauf ständig aufmerksam gemacht und dessen Bedeutung hinterfragt wird:

Das Motorrad von Werner konnten Sie deshalb ausnahmsweise nicht hören, weil er es nämlich schiebt. Er schiebt es, damit der Nagl-Wirt ihn nicht hören kann, Sie, liebe Hörer, sind Werner völlig wurscht. [...] Auch das Moped vom Karl können Sie heute nicht vernehmen, auch es wird heute geschoben. [...] Das Fahrrad von Hans können Sie sowieso nie hören. Frage: Ist Hans überhaupt hier? Keine Angst, er ist hier! (WW, 00:21:52-22:20)

Hier wird deutlich, dass die Autorin neben dem bewussten Einsatz von Geräuschen auch die Stille und ihre Versprachlichung nutzt, um Spannung zu schaffen und zu verwirren und schließlich Komik zu erzeugen. Im Zusammenhang mit Hans und seinem lautlosen Fortbewegungsmittel werden immer wieder derartig mehrdeutige Situationen konstruiert: „[Stille] Diese Stille kann nur eins bedeuteten: Hans. Richtig, da ist er schon! [Fahradklingel] Diese Stille kann aber auch bedeuten, dass Hans schon dort ist, wenn die anderen ankommen. Diese Stille kann aber auch bedeuten, dass Hans zu Fuß unterwegs ist. Lautlos wie immer.“ (WW, 00:28:50-00:29:12)

In *Für den Funk dramatisierte Ballade...* wird von Elfriede Jelinek ein rasches Tempo gefordert, (vgl. B-TF, S. 0) was zur Folge hat, dass Pausen sehr sparsam eingesetzt werden. Der Übergang zwischen den verschiedenen Paaren wird entweder gar nicht, meistens aber durch die ihnen zugeordneten Geräusche abgeteilt. Die beiden Kinder- und Männerstimmen sind jeweils durch schnelle Schnitte von den anderen Szenen getrennt.

Die erste Pause verlangt die Autorin erst am Ende des Hörspiels, als Charles Lindberghs schluchzende Worte „Liebe kleine Schaffnerin, hallo, du süße Klingelfee...“ langsam ausgeblendet werden sollen. (vgl. B-TF, S. 53) Danach folgt eine lange Pause. (B, 00:35:13-00:35:18)

Durch das Ausblenden wirkt die Geschichte zwischen Anna und Charles unabgeschlossen und lässt den/die HörerIn vermuten, dass selbst nach dem Ende des Hörspiels der Ehestreit und Machtkampf noch lange fortgesetzt wird. Die lange Pause danach gibt dem Publikum Zeit, das Gehörte zu reflektieren und lässt außerdem glauben, dass das Hörspiel nun zu Ende ist. Doch dann setzen wieder die beiden Männerstimmen ein, die abschließende Worte an die Hörenden richten, die sich wiederholen, bis sie schließlich langsam ausgeblendet werden. So hat das Hörspiel kein Ende: Was „männlich“ oder „weiblich“ ist, hat die Gesellschaft bestimmt, der Kampf dagegen ist ein endloser.

Von Pausen ist in *wenn die sonne sinkt...* sehr oft die Rede, tatsächlich stille Momente hingegen gibt es nur sehr wenige. Wie im Kapitel *Der Sprecher* bereits genau erklärt, weiß dieser, dass ein Publikum immer unterhalten werden will und verkürzt ihm die Zeit, in der sich die Dinge zwischen Gaby und Markus „langsam, unendlich langsam“ zu entfalten beginnen, sie ihre erste Nacht miteinander verbringen, einander Lebewohl sagen müssen oder spazieren gehen, immer mit ein paar Takten Musik. Und so werden die HörerInnen zwar vorsichtshalber dazu aufgefordert sich vorzustellen, „wie Gaby und Markus gehen und gehen“ (WWS, 00:24:32), allerdings bleibt kein Raum zu reflektieren oder die eigene Fantasie zu entfalten, da sofort aus den Lautsprechern die Interviews, untermalt mit Unterhaltungsmusik, tönen. Und dann ist die Pause auch schon wieder vorbei, Gaby und Markus haben wieder zueinandergefunden, haben ihren Ausflug zum Chiemsee beendet oder es sind überhaupt gleich zwei Monate vergangen. Konfliktsituationen wird das Publikum nicht ausgesetzt, die Handlung setzt erst wieder ein, wenn Probleme gelöst zu sein scheinen. Auch als Gaby von Markus' Tod erfährt und für sie eine Ewigkeit vergeht, hört das Publikum wieder ein paar Takte Musik, bis auch diese Ewigkeit vorbei ist (WSS, 00:48:20-00:50:44) und das Happy End verraten wird, nämlich, dass Gaby die Alleinerbin von Markus ist.

Elfriede Jelinek fordert in ihren Regieanweisungen auf, die Pausen in *Untergang eines Tauchers* beliebig zu setzen. Zwar sollen diese laut Typoskript an bestimmten Stellen

auftreten, allerdings wurde in der Realisierung durch Otto Düben auf längere, bedeutungsvolle Pausen zur Gänze verzichtet. Selbst als in einer Regieanweisung von der Autorin eine Pause verlangt wird (UT-TF, S. 23), bevor der Taucher wieder zu Wort kommt („nach einer kurzen Pause melde ich mich nochmals“, UT, 00:23:44-00:23:58), wird auch diese Stille mit klassischer Musik überbrückt.

Das ganze Hörspiel besteht aus einer einzigen Collage von Geräuschen, Musik und Sprache, sodass man meinen möchte, das Publikum soll wie im täglichen Fernsehprogramm gar keine Gelegenheit bekommen, auch nur einen Moment das Gehörte nachwirken oder eigene Bilder entstehen zu lassen.

3.2.5 Musik

Mit der Funktion der Musik im Hörspiel verhält es sich ähnlich wie mit der des Geräuschs. Im traditionellen Hörspiel ist sie dem Wort untergeordnet und nimmt eine untermalende oder gliedernde Funktion ein. Bereits im frühen Hörspiel diente die Musik in Anlehnung an das Theater als Einleitung und „Vorhang“ zwischen den Akten.¹⁵⁷

Im Neuen Hörspiel können die Musik wie auch das Geräusch weiterhin ihre traditionelle Funktion beibehalten. In den meisten Neuen Hörspielen aber spielt die Musik nun eine eigenständige Rolle. Die Grenze zwischen Musik und Sprache verschwimmt, Musik wird als Hörspiel geschrieben und viele SchriftstellerInnen komponieren ihre Texte nach musikalischen Gesichtspunkten. So nähert sich die Sprache an die Musik, indem das reine Lautmaterial betont wird und die Sprache als Klang ohne Bedeutung als Ton übernommen werden kann. Das Hörspiel in seiner traditionellen Form als „Wortkunstwerk“ wird von der Definition des Hörspiels als „akustisches Kunstwerk“ abgelöst.¹⁵⁸

In Elfriede Jelineks erstem Hörspiel *Wien West* hat die Musik einerseits eine traditionelle Funktion inne – sie dient in erster Linie als Übergang zwischen den Szenen und gliedert die Handlung. Die erste Musikeinspielung fordert die Autorin, nachdem die Figuren vorgestellt und ihre Absichten etabliert wurden. (WW-TF, S. 11) Die Musik setzt ein, bevor der Sprecher mit den Worten „Was folgt, nennt man Handlung.“ einführt und endet plötzlich, nachdem er die HörerInnen auffordert: „Also. Alles mal herhören!“

¹⁵⁷ Vgl. Hörburger, Christian: *Das Neue Hörspiel*. <http://mediaculture-online.de/?id=314> (12.10.2011).

¹⁵⁸ Vgl. Lermen, Birgit H.: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 156-159.

In der akustischen Realisierung durch Otto Düben schafft der damals aktuelle Schlager *Chippy Cheep* den musikalischen Hintergrund. (WW, 00:07:12-00:08:04)

Die Regieanweisung „HEINTJE SINGT“ (WW-TF, S. 12) wird gegeben, als als Geräuschkulisse „Wirtshausgeräusche“ wie Gläserklirren und Gemurmel zu hören sind. Hier könnte die Musik als *Teil der Handlung*¹⁵⁹ eingesetzt werden, indem sie die Musik aus der Musikbox im Gasthaus darstellt, die, während die Intrigen gesponnen werden, im Hintergrund läuft und damit das Milieu charakterisiert. Doch die Einspielung von *Eine kleine Abschiedsträne* von Heintje geht über einen realistischen Einsatz hinaus und verselbstständigt sich, als der Schlager einfach weiterläuft, als wieder der Sprecher einsetzt. „HEINTJE SINGT NOCH IMMER“ (WW-TF, S. 13) fordert die Autorin, als Hans zum Publikum spricht. Erst als die Wirtshausgeräusche ein zweites Mal einsetzen, endet die Musikeinspielung. (00:09:27-00:11:34)

Nach dem Scheitern der ersten Intrige fordert der Sprecher die HörerInnen auf, sich still „alle Geräusche der Wut, Verbitterung und Enttäuschung“ vorzustellen und kündigt an: „Während diese Geräusche von Ihnen, liebe Hörer, still gedacht werden, machen wir [...] ein paar Takte Musik!“ Es folgt ein 45-sekündiger Ausschnitt des Schlagers *In the summertime*. (WW, 00:17:48-00:18:28) Einerseits macht es die Musik dem/der HörerIn unmöglich, sich wie aufgefordert emotionale Laute vorzustellen, andererseits hat die Musik hier keinen inhaltlichen Bezug zum Wort. Vielmehr steht der muntere Schlager ganz im Kontrast zur Situation der Handlung, in der Enttäuschung und Wut herrschen, nachdem der PKW in die Schlucht gestürzt ist. Die Musik wird gegen das Gesprochene gestellt, wodurch die Situation ironisiert wird.

Spielt die Autorin in *Wien West* mit Geräuschen und Stereophonie und strebt damit eine Parodie auf das Geräusch als Radiokunst an, so könnte hier auch der Einsatz der Musik als Parodie auf ihre traditionelle Verbindungsfunktion verstanden werden. Wie auch Geräusche und der Einsatz der Stereophonie werden die „paar Takte Musik“, die hier eigenständig für sich stehen, explizit und überdeutlich durch den Sprecher angekündigt. Dieser summt außerdem die Melodie von *In the summertime* mit. Dadurch und durch die Ankündigung macht der Sprecher die Musik als Einspielung und dadurch als von der Handlung isolierten Teil deutlich. Später wiederholen sich die „Laute der Enttäuschung und Wut wie auf Seite 19.“ Wieder sollen diese von den HörerInnen still gedacht werden, während ein instrumentaler

¹⁵⁹ Fischer, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart: Alfred Kröner 1964, S. 133.

Ausschnitt des Schlagers *Ich bin verliebt in die Liebe* eingespielt wird. Die Musik endet abrupt, als der Sprecher feststellt: „Ende der Enttäuschungslaute.“ (WW, 00:24:05-00:24:24) Auch hier hat die Musik denselben Effekt wie oben: Sie steht für sich und macht es den HörerInnen unmöglich, sich irgendetwas vorzustellen.

An einer anderen Stelle sollen „bis Hans, der Drahtzieher im Hintergrund, auftaucht, ein paar Takte Musik“ eingespielt werden. Hier wird dem Publikum das Format einer Live-Sendung vorgegaukelt, in der die Musik die Zeit bis zum Eintreffen des Protagonisten überbrücken soll. Jelinek fordert in ihrer Regieanweisung „GANZ LAUTE MARSCHMUSIK!“ (WW-TF, S. 22) Es folgt die laute Marschmusik, die gleichzeitig als Teil der Handlung eingesetzt wird, indem die Wirtin ihren Mann auffordert: „Drahs lauter.“ Die Musik wird laut fortgesetzt, damit das Publikum die geheimen Pläne des Paares nicht hört. Obwohl außer lauter Marschklänge für den/die HörerIn nichts zu hören ist, weiß der Sprecher das Publikum in die Irre zu führen: „Das haben Sie eben gehört, das Wesentlichste.“ (WW, 00:19:44-00:20:31)

Musik dient auch als Überleitung zwischen den Worten des Sprechers, als dieser vergessen hat, „wie der Schluss geht.“ Wieder werden Schlagerklänge eingespielt, bis der Sprecher den Schluss wieder weiß und „die Zuspiegelung“, die die Geräuschkulisse in einer Straßenbahn darstellt, einspielen kann. (WW, 00:27:50-00:28:35)

Das Hörspiel endet auch mit Musik, da „bis zum Beginn der nächsten Sendung noch etwas Zeit bleibt.“ (WW, 00:33:39-00:33:59) Wie auch in ihrem zweiten Hörspiel, *wenn die sonne sinkt...*, spielt Jelinek in *Wien West* mit der Form des Hörspiels und lässt hier dem Publikum vorgaukeln, dass die Handlung Teil einer Radiosendung ist. Der komische und irritierende Effekt ist wohl allerdings um einiges stärker, wenn das Hörspiel tatsächlich live im Radio gesendet wird.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Musik in *Wien West* meist eigenständig auftritt, indem sie kontrastierend zum Geschehen eingesetzt wird. So und durch ihre Thematisierung durch den Sprecher ironisiert sie die Handlung und ihre traditionelle Funktion im Hörspiel. Dennoch hat die Musik hier nicht nur ironisierende und irritierende Funktion, sie trägt – wie das Idiom der SprecherInnen – auch zur Milieucharakterisierung bei. Marschmusik sowie in den 1970er-Jahren aktuelle Schlager, die damals aus jeder Jukebox in Wiener Gasthäusern klingen konnten, unterstreichen den Charakter des Ortes und des Geschehens.

In *wenn die sonne sinkt...* soll die Musik, wie der Sprecher vor jeder Einspielung ankündigt, die Zeit zwischen Büroschluss und nächstem Tag, die Zeit, in der Gaby und Markus spazieren gehen oder die Zeit, in der auch sonst nichts passiert, verkürzen. Die Musikeinspielungen werden vom Sprecher stets angekündigt und untermalen die Interviewsequenzen, die eine gegensätzliche Ebene zur Liebesgeschichte zwischen Gaby und Markus darstellen. Hier könnte sogar von einem Hörspiel im Hörspiel gesprochen werden, wenn beachtet wird, dass der Sprecher die Funktion eines Radiomoderators einnimmt. Er meldet sich wie ein „Radiosprecher eines Musikmagazins“¹⁶⁰ zu Wort, der das Publikum mit Schlagern zu unterhalten weiß und kann nach seinem Belieben zurück in die Handlung (das Hörspiel im Hörspiel) schalten. Es handelt sich also um zwei Realitätsebenen in einem Hörspiel, die Musik dient hier als verbindendes Element. Untermalt sie zwar scheinbar die Interviewsequenzen, besteht aber kein inhaltlicher Bezug zu den Fragen der Interviewerin und den Antworten der Befragten, sondern vielmehr zur anderen Ebene – zu der der Liebesgeschichte.

Die Autorin gibt in ihren Regieanweisungen keine expliziten Angaben zu bestimmten Musikstücken, sie fordert lediglich „leise musik“ (WSS-TF, S. 9), „musik“ (WSS-TF, S. 11), „heisse musik“ (WSS-TF, S. 15) oder „leise tanzmusik“ (WSS-TF, S. 3). In der akustischen Realisierung durch Otto Düben werden Instrumentalversionen von Schlagern und Evergreens verwendet, die zumeist die Stimmung der Liebesgeschichte untermalen: Zu Beginn der Beziehung zwischen Gaby und Markus, nach ihrem ersten zufälligen Treffen im Kaufhaus und bei ihrem ersten Rendezvous, als sich die Dinge zwischen den Liebenden „langsam unendlich langsam“ zu entfalten beginnen, werden die Interviews von heiterer Tanzmusik untermalt. Als nach dem ersten Kuss auch „sofort das erste Mal Nacht für Gaby und Markus Tessner“ folgt, hört das Publikum „leise Musik“. Passend zur Romantik des Moments, wurde hier *Moonriver* von Mancini ausgewählt, was wiederum im Kontrast zu den desillusionierenden Antworten der Interviewten steht, die von der leisen Musik untermalt werden. (WSS, 00:13:00-00:14:30)

Als Markus und Gaby sich voneinander verabschieden müssen, da Markus, wie er sagt, nach Rom reisen muss, hört das Publikum eine Instrumentalversion von *Bei dir war es immer so schön*. Der Evergreen, „heute beliebt, gestern beliebt, morgen beliebt“, überzeichnet den dramatischen Moment des Abschieds. (00:17:27-00:18:59)

¹⁶⁰ Olbert, Frank: *Mitten aus dem illustrierten Leben. Zur Hörspiel-Retrospektive (1989)*. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl 1991. (= Dossier 2), S. 226.

Gaby findet heraus, dass Markus sie belogen hat und auch die fünf Wochen, in denen Gaby nichts von ihm hört, werden den HörerInnen mit Musik verkürzt. Doch auch bei ihrem gemeinsamen langen Spaziergang, nachdem Markus wieder aufgetaucht ist und während dem das Publikum wieder einmal mit Musik unterhalten wird, hat Gaby Zweifel an Markus' Ehrlichkeit. Auch der/die HörerIn kann nun bereits erahnen, dass die Beziehung kein gutes Ende nehmen wird. Dennoch sind die Musikeinspielungen an diesen Stellen wieder frohe Melodien, die die ständige Leichtigkeit des trivialen Genres, die trotz jeglicher Dramatik ständig anwesend ist, unterstreichen. Durch die flotten Schlager, die stets gute Stimmung vermitteln, braucht das Publikum die Gründe für Markus' Lügen nicht weiter zu hinterfragen und weiß, dass das Liebespaar in wenigen Augenblicken ohnehin wieder ohne viele Worte zueinanderfinden wird.

Langsamere und schwermütige Melodien wie *Love is a many splendored thing* werden eingesetzt, als das Ende der glücklichen Beziehung naht. Als Gaby schließlich von Markus' Tod erfährt und für sie „eine Ewigkeit zu vergehen scheint“, hören die HörerInnen über zwei Minuten *Greensleeves*, während „viele stimmen“ weiter brav auf die Fragen der Interviewerin antworten. Während auf der Ebene der Liebesgeschichte die Dramatik der Situation durch Text, Stimmeinsatz und Musik mehrfach betont wird, wodurch eher Komik als Gefühl erzeugt wird, steht die Musik kontrastierend zu den Antworten der Interviewten, die außerdem gegensätzlich zur romantischen Handlung stehen. Die letzten Takte der Volksweise *Greensleeves* klingen noch aus, nachdem die letzten Fragen gestellt und die letzten Antworten gegeben wurden: „Wofür machen Sie Ihre Arbeit, für den? - Wochenlohn. - Was ist keine dabei? - Freude. - Was wäre Ihnen am liebsten, wenn Sie in der Früh nicht mehr was müssten? - Aufwachen.“ (WSS, 00:48:20-00:50:44) Hier wird den HörerInnen Raum gegeben, das Gehörte zu reflektieren. So zeigt sich, dass die eigentliche Dramatik im Hörspiel nicht im traurigen Ende der Liebesgeschichte liegt, sondern in den Antworten der vielen Stimmen, die wiederum unseren Alltag darstellen. Das ist einer der wenigen Momente, in denen der/die HörerIn die Möglichkeit bekommt, eine mitfühlende Haltung einzunehmen. Gleichzeitig entsteht so eine noch größere Distanz zur Ebene der Liebesgeschichte; dieser Kontrast lässt die Story noch einmal banaler erscheinen und zeigt das Triviale auf, das ihr zugrunde liegt.

Die Musik nimmt aber in *wenn die sonne sinkt...* nicht nur eine untermalende, kontrastierende und gliedernde Funktion ein, sie tritt auch als Hintergrundmusik in der Liebesgeschichte auf. Hier verhält sich die Musik gleich wie das Geräusch: Sie klingt leise und realistisch im Hintergrund und verdeutlicht die Stimmung der Situation. So ertönt leise Musik im Hintergrund, als das Paar am Anfang ihrer Beziehung bei Gaby zu Hause ein romantisches Dinner hat. (WSS, 00:12:29-00:12:52) Musik setzt außerdem ein, als Markus Gaby bittet, mit ihm nach Italien zu fahren. Hier überzeichnet der Musikeinsatz die romantische Stimmung: Der leidenschaftliche italienische Gesang ist sofort zu hören, nachdem Markus das Wort „Italien“ nur ausgesprochen hat. (WSS, 00:29:47-00:29:51) Wie die Struktur des Geräuscheinsatzes ist auch die der Musik: Sobald die Figuren aus der Handlung aussteigen um zum Publikum zu sprechen, setzt die Musik aus, um in der Handlung wieder einzusetzen.

Romantik und gute Laune werden dem Publikum in *wenn die sonne sinkt...* durchgehend aufgedrängt. Wenn nicht gerade Markus und Gaby einander mit kitschigen Phrasen anschmachten, sollen die HörerInnen zumindest mit Musik bei Laune gehalten werden. Dass Jelinek hier die Machart der Kitschproduktion von Illustriertengeschichten und Fernsehserien imitiert, ist evident.

Die Auswahl der Musik ist ebenso seicht und kitschig wie Inhalt und Thema der trivialen Vorlage. Ständig anwesend unter den den Medien nachplappernden Stimmen, unterstreicht sie die Banalität der Worte. Schließlich trägt sie wesentlich dazu bei, dass das Hörspiel, obwohl es – wie die Vorlage vorgibt – ein Happy End hat, beim Publikum einen bitteren Nachgeschmack hinterlässt.

In *Untergang eines Tauchers* wird von der Autorin mit Angaben zum Einsatz der Musik sehr sparsam umgegangen und lässt somit der Regie viele Freiheiten. In der akustischen Umsetzung werden wie in *Wien West* und *wenn die sonne sinkt...* bekannte Melodien verwendet, die hier vor allem aus damals aktuellen Filmen und Serien stammen. Die Musik bildet einen Klangteppich im Hintergrund, der, abwechselnd mit dem Geräusch, beinahe durchgehend zu hören ist. Wie das Geräusch wird die Musik oft kontrapunktisch zu Text und Geschehen eingesetzt, wodurch die aus den Serien bekannten liebevollen Figuren, die im Hörspiel zu mordenden Bestien mutiert sind, noch monströser und brutaler erscheinen.

Das Thema des Films *Love Story* tritt oft unvermittelt in *Untergang eines Tauchers* auf, so hört der/die HörerIn auch die romantische Melodie, als Porter Ricks Miss Norstrand Gewalt zufügt. (UT, 00:17:44-00:18:23) Eine kuriose Stimmung entsteht außerdem, wenn mehrere Stimmen, die im Chor vom Tod des Werkstauchers berichten, von Drehorgelklängen untermalt werden. (UT, 00:06:18- 00:06:46)

Die Serien-Themen von *Daktari*, *Flipper* oder *Lassie* werden meist eingespielt, wenn die dazugehörigen Figuren auftreten. Als der Taucher zu Beginn berichtet, dass er nach verschiedenen bekannten Figuren sucht, ist bei seinen Worten „da ist ja schon eine von ihnen namens Flipper“ (UT, 00:00:18-00:00:21) kurz das *Flipper*-Thema zu hören, das dann aber plötzlich abgebrochen und von Störgeräuschen übertönt wird. Als die Figur Flipper zum ersten Mal auftritt und sich vorstellt, wird davor der Teil des Titelsongs mit dem Text: „Man ruft nur Flipper, Flipper, gleich wird er kommen / jeder kennt ihn – den klugen Delfin“ (UT, 00:05:56-00:06:04) eingespielt. Auch hier wird die Melodie von Geräuschen wie Delfin-Schnattern und Wasserspritzen gestört. Dann meldet sich Flipper, der mit den Worten: „Ich bin Flipper. Ich beiße Ihnen zwei Finger ab und werfe sie in den Abfalleimer.“ (UT, 00:06:05-00:06:08), sofort mit der Assoziation des zahmen Flipper, dem „Freund aller Kinder“, bricht. Die einzige Stelle, an der laut Typoskript tatsächlich der *Flipper*-Song gefordert wird, ist, bevor Bud und Sandy von dem Delfin verfolgt und verstümmelt werden. (vgl. UT-TF, S. 7) Den schaurigen Kontrast zur blutrünstigen Handlung bildet nicht nur die Melodie, sondern auch der Text: „Wir lieben Flipper, Flipper, den Freund aller Kinder, / Große nicht minder, lieben auch ihn.“ (UT, S. 00:07:00-00:07:12) Das Ende der Liedstelle wird verfremdet, indem die Musik „hängenbleibt“, sich ständig wiederholt und schließlich ausgeblendet und von Wassergeräuschen abgelöst wird.

Im Hörspiel sind also nicht nur die Serienfiguren verändert und zu Bösewichten mutiert, auch der dazu passende Soundtrack ist durch den Einsatz von Störgeräuschen verfremdet und wirkt dadurch verzerrt.

Das Thema von *Daktari* wird eingespielt, als die Figur Marshall Thompson sich zum ersten Mal mit den Worten „ich schalte mich ein“ zu Wort meldet. (UT, 00:05:04-00:05:14)

Der Taucher, ein kaufmännischer Angestellter, berichtet über sein Darben im Luftschaft, in dem er neben Koffern, Säcken und seinem Atemgerät auch seine „Lieblingsplatten mit klassischer Musik“ hat. Sofort hört das Publikum Mozart-Klänge, die abrupt enden, als S1

sich meldet: „könnten Sie bitte kurz Ihr Konzert unterbrechen? Hier wäre einer, der dringend einen Bajonettstich in den Unterleib benötigt.“ (UT, 00:24:13-00:24:17) Nachdem der Taucher die HörerInnen über seine Leidenschaft für Mozart und Beethoven aufgeklärt hat, werden die Beschimpfungen und Beleidigungen immer wieder von Musik von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven untermalt. Hier hat der Einsatz der Musik einen ironischen Effekt, wenn sie im Zusammenhang mit dem Taucher, der den Inbegriff des Kleinbürgers darstellt, auftritt. So spielt sie wohl auf die Vorliebe für klassische Musik des/der Durchschnittsbürgers/-bürgerin als Statussymbol an.

Das Sterben des Tauchers wird mit Musik von Ennio Morricone begleitet. *Spiel mir das Lied vom Tod* setzt ein, als der Taucher bemerkt: „Au. Es ist schwer zu sterben, wenn alles ringsum blüht und wird.“ und klingt noch einige Momente nach, wobei es hier noch von Sprichwörtern wie „aller Anfang ist schwer“ oder „kein Meister ist noch vom Himmel gefallen“ begleitet wird. (UT, 00:33:24-00:33:52)

Mit der gleichen Melodie endet auch das Hörspiel. Jelinek parodiert hier das obligatorische Happy-End in Vorabendserien und Trivialliteratur, indem sie die Figuren wahllos freundliche und tief sinnige Floskeln aussprechen lässt. *Spiel mir das Lied vom Tod* wird eingeblendet, nachdem das gelähmte Mädchen sich noch einmal mit „einem Nachsatz“ meldet und bemerkt: „Ich bin mir über meine Gefühle nicht im Klaren.“ und untermalt den Text der anderen Figuren: „Es gibt keine Sieger und Besiegte. Es gibt nur noch Menschen“, „Natürlich dürfen Sie. Bitte gern.“, bis alle Figuren im Chor sprechen: „Vielen, vielen Dank“. Die Musik läuft noch einige Sekunden weiter, bis sie schließlich ausgeblendet wird und so das Hörspiel beendet. (UT, 00:38:14-00:38:47)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Musik in den behandelten Hörspielen einerseits traditionelle Aufgaben übernimmt, wenn sie als verbindendes Element zwischen den Szenen oder zweier Ebenen fungiert, als untermalende Hintergrundmusik oder aber als Teil der Handlung auftritt. Sowohl in *Wien West, wenn die sonne sinkt...* als auch in *Untergang eines Tauchers* werden Melodien verwendet, die einem größeren Publikum bekannt sind und vor allem zur Zeit der Entstehung sehr populär waren. So ist die verwendete Musik mit bestimmten Assoziationen verknüpft und kann dazu eingesetzt werden, ein bestimmtes Milieu oder die Stimmung einer bestimmten Situation zu charakterisieren.

Auf der anderen Seite steht die Musik oft für sich, indem sie keinen expliziten Bezug zur Handlung oder zum Wort herstellt, sondern vielmehr einen Kontrast dazu bildet. Dadurch wird das Geschehen ironisiert oder es entsteht – wie im Falle von *Wien West* – überhaupt eine Parodie auf die Wichtigkeit der Funktion der Musik im Hörspiel.

3.3 TECHNISCHE GESTALTUNGSMITTEL

3.3.1 Stereophonie

In *Wien West* wird der Stereophonie ein ebenso großen Stellenwert wie den Geräuschen zugeschrieben. Die neue Aufnahmetechnik nutzt Elfriede Jelinek in all ihren Hörspielen, in *Wien West* spielt sie am intensivsten mit den technischen Möglichkeiten, probiert sie aus und macht sich über sie lustig. So stellt die Autorin in ihrem 1989 erschienenen Vorspruch zu ihrem ersten Hörspiel ironisch fest: „Zum Glück gibt es die Stereoanlage, und man kann den Kopf von links nach rechts wenden, damit die handelnden Personen rasend schnell durchs Wohnzimmer zischen können.“¹⁶¹

Im Hörspieltyposkript sind die Positionen Links-Mitte-Rechts klar festgelegt, der Sprecher ist bei seinen einleitenden Worten dazu aufgefordert, zwischen den Positionen auf und ab zu gehen. (vgl. WW-TF, S. 1)

Die Stereophonie machte es im Gegensatz zur Monophonie möglich, Räume von allen Seiten und in der Tiefe hörbar zu machen. Die meisten AutorInnen des Neuen Hörspiels nutzten die stereofone Aufnahmetechnik aber, um autonome Schallräume herzustellen und mit ihnen zu experimentieren. Elfriede Jelinek verwendet die Stereophonie in *Wien West* vor allem, um die verschiedenen Verkehrsmittel in ihrer Schnelligkeit und Langsamkeit und in ihrer Bewegung hörbar zu machen und lässt so einen überdeutlichen Realismus des Raumes entstehen. Sie lässt die Geräusche von Moped, Motorrad, Auto und Fahrradklingel von L nach R, von R nach L, leiser und lauter werdend zischen, was anfangs noch wie selbstverständlich für den/die HörerIn passiert. Ab dem aktionsreichen Mittelteil kommentiert der Sprecher, oft aufgeregt wie ein Reporter mitten im Geschehen, an wesentlichen Stellen, wohin sich „vor Ort“ die Fahrzeuge bewegen, was dem Publikum das Nachvollziehen der Handlung nicht

¹⁶¹ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 133.

leichter macht, vielmehr stiften die Beschreibungen Verwirrung und fordern den/die HörerIn zum genauen Zuhören und Mitdenken auf:

Wo sich, liebe Hörer, daheim Ihr linker Lautsprecher befindet, steht auch ganz zufällig das Nagelsche Gasthaus. Von rechts über eine kleine Schotterstraße kommt der Biertransport immer um die gleiche Zeit um sechs Uhr früh. In der Mitte wollen die Verbrecher ihre Sperre errichten. [...] Liebe Hörer, bitte entschuldigen Sie, ich,...ich...äh...habe mich geirrt, das Gasthaus steht natürlich rechts und der Bierwagen...äh...kommt von links. [Einspielung: „Umgekehrt!“] Ach so, entschuldigen Sie nochmals eine Durchsage. Es stimmt schon: links das Gasthaus, rechts der Biertransport, mitte: Straßensperre. Ich wünsche gute Unterhaltung! (WW, 00:13:16-00:14:27)

Wie die Verwendung der Geräusche wird auch jene der Stereophonie überdeutlich gemacht. Der Sprecher berichtet über die verschiedenen Positionen auch dann, wenn diese längst klar sind oder nichts zur Sache tun: „Haben Sie das erlebt, liebe Hörer? Links das Haus, in der Mitte die Mitte und rechts das Motorrad!“ (WW, 00:23:35-00:23:43) So ironisiert die Autorin die Technik der Stereophonie wie sie sie gleichzeitig auch nutzt. Doris Koller spricht hier von „einer metapoetologischen Reflexion zu technischen Neuerungen in der Literatur für das Radio“¹⁶², da diese zur Entstehungszeit von *Wien West* für das Publikum, aber auch für die HörspielmacherInnen noch Neuland und noch nicht ganz vertraut waren. Es entsteht durch den plakativen Einsatz der Stereophonie neben dem Spiel mit ihr auch eine Parodie auf die Technikbegeisterung dieser Zeit. Durch das wiederholte Aufmerksammachen des Sprechers auf die technischen Besonderheiten wird ironisch auf die Wichtigkeit einer Stereoanlage hingewiesen, ohne die ein Neues Hörspiel nicht in all seinen Facetten genossen werden könnte: „Wenn Sie allerdings nur einen einzigen Lautsprecher zur Verfügung haben sollten, dann können Sie sich gleich aufhängen. Oder Ihren Apparat abschalten, solange es noch möglich ist“ (WW, 00:13:34-00:13:42) So reißt der Sprecher das Publikum aus der Handlung und das Geschehen wird als Fiktion enthüllt. Hier wird erneut der Radioapparat als solcher transparent gemacht, indem er selbst zum Thema wird, wie es einst Walter Benjamin in seinem Hörspiel *Radau um Kasperl* tat.

In *Für den Funk dramatisierte Ballade...* stellt die Stereophonie ebenso ein wichtiges Instrument dar. Elfriede Jelinek lässt die drei im Hörspiel agierenden Paare, bestehend aus Charles Lindbergh und seiner Frau, Tarzan und Jane und dem Dirigenten und der Tänzerin ab einem gewissen Zeitpunkt die Stimmen tauschen, sodass „eine Frauenrolle von einem Mann gesprochen wird und umgekehrt bis zum Widerruf“. (B-TF, S. 0)

¹⁶² Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags*, S. 368.

Im Gegensatz zu *Wien West*, in dessen Typoskript die SprecherInnenpositionen klar festgelegt sind, sind in dem zu *Für den Funk dramatisierte Ballade...* keine expliziten Hinweise der Autorin zur Verwendung der Stereophonie angeführt, sie fordert lediglich: „In der stereophonischen Anordnung vertauschen die männliche und weibliche Stimme ihre Position.“ (B-TF, S. 0) In der akustischen Realisierung sind den Figuren folgende Lautsprecherpositionen zugeordnet: Charles Lindbergh rechts, Anna Lindbergh links, Dirigent rechts, Tänzerin links, Tarzan links, Jane rechts. Diese Positionen werden bis zum Stimmentausch genau eingehalten.

In dem Moment, als die Paare ihre Stimmen tauschen, wechseln sie auch die Lautsprecherposition. Das bedeutet, Charles Lindberghs Stimme tönt nun aus dem linken Lautsprecher, die seiner Frau aus dem rechten. Nun nimmt die männliche Stimme die weibliche (Lautsprecher)-Position ein und entspricht nun auch ihren Rollenstereotypen und umgekehrt. So wird auch mit den anderen Paaren verfahren.

Durch die Konsequenz des Tausches, die sich auch in der technischen Umsetzung widerspiegelt, wird für den/die HörerIn das Verständnis des Stimmentausches, das ein genaues und aufmerksames Zuhören erfordert, erleichtert. In dem Augenblick, in dem die weiblichen Figuren wieder von Frauen gesprochen werden und die männlichen von Männerstimmen, wechseln auch wieder die Lautsprecherpositionen.

Eine Ausnahme bilden die Liedzitate, die sich die Figuren immer wieder, scheinbar nebenbei, zuwerfen: „Oft trennt das erbarmungslose Berufsleben Mann und Frau. Der Alltag tut sein Übriges. Ich küsse Ihre Hand, Madame.“ (B, 00:17:47-00:17:54)

Hier rückt, ebenso wie bei den sich immer wiederholenden gesprochenen Zitaten von „Liebe kleine Schaffnerin“ und „Hallo, du süße Klingelfee“ die Stimme des/der jeweils Sprechenden näher nach rechts oder links zum/zur angesprochenen PartnerIn. So hebt sich der Liedtext vom Rest des Dialogs ab und wird explizit als für sich stehendes Zitat deutlich.

Die beiden Männer- und Kinderstimmen, die am Rollentausch nicht beteiligt sind, behalten im gesamten Hörspiel eine mittlere Lautsprecherposition .

In *wenn die Sonne sinkt...* nimmt die Stereophonie eine weniger dominante Stellung ein, dennoch wird sie an einzelnen Stellen bewusst und wirkungsvoll eingesetzt. So werden dem Sprecher und der Interviewsituation eine andere (akustische) Position zugeschrieben, als der Liebesgeschichte zwischen Gaby und Markus. Sie stehen außerhalb der fiktionalen Handlung,

wobei der Sprecher das Bindeglied zwischen der Story und dem den Medien nachplappernden Kollektiv darstellt.

Besonders in den Interviews, die collagenhaft zusammengefügt sind, kommt die Stereophonie zum Einsatz: Die Fragen der Reporterin sowie die Antworten der Interviewten klingen abwechselnd aus den verschiedenen Lautsprecherpositionen, wodurch sie manchmal näher, manchmal ferner klingen, einmal von links, dann von rechts tönen. So kann eine realistische Zufälligkeit von spontan interviewten PassantInnen an verschiedenen Orten simuliert werden. Im Haupthandlungsstrang – der Liebesgeschichte zwischen Gaby und Markus – werden mit der Technik der Stereophonie verfremdende und komische Effekte erzielt. So kann ab einem gewissen Zeitpunkt nicht nur der/die HörerIn Gabys Gedanken hören, sondern auch Markus:

Gaby: Ich denke nach. Fragen gehen durch meinen Kopf. [...] Warum hängt er sich denn an ein Durchschnittsmädchen wie mich? Ich kann ihm doch nichts geben, als ein klein wenig Fröhlichkeit und meinen schlanken, knabenhaften Körper, der auch etwas zu schlank und knabenhaft ist. Auf keine dieser Fragen finde ich eine Antwort. Aber eines weiß ich sicher: Ich liebe ihn! (WSS, 00:32:45-00:33:23)

Doch Markus weiß die Antwort auf Gabys Fragen und spricht aus der Ferne zu ihr: „Du bist durchaus kein Durchschnittsmädchen, Gaby! Dein Körper ist schlanker und knabenhafter als die meisten und deine Augen sind größer und dunkler als die meisten.“ (WSS, 00:33:23-00:33:38) Diesem Satz ist von der Autorin die Anweisung „aus der ferne“ (WSS-TF, S. 20) beigefügt, was auch in der akustischen Umsetzung, mit Hall unterlegt, realisiert wird und noch dazu von Meeresrauschen begleitet wird. Durch den Hall wirken Markus' Sätze unwirklich, als könnte er Gabys Gedanken wie selbstverständlich hören und auch in Gedanken zu ihr sprechen. Das ist einer der vielen Momente in *wenn die sonne sinkt...*, in denen die Autorin die Klischees der Groschenromane und Daily Soaps parodiert: Das Liebespaar versteht sich blind, sie brauchen nicht zu kommunizieren, denn wahre Liebende verstehen sich auch ohne Worte und es bedarf lediglich vielsagender Blicke.¹⁶³ Jelinek geht hier aber noch einen Schritt weiter, indem sie Markus direkt in Gabys Gedanken einsteigen lässt. Durch das Meeresrauschen im Hintergrund, einem „Bild aus romantischen Fremdenverkehrsprospekten und Kitschromanen“¹⁶⁴, wird die Situation noch weiter ad absurdum geführt.

Auch die Stimme von Markus' Ärztin klingt, als sie Gaby die Wahrheit über seine Krankheit erzählt, „von weit her“ (WSS-TF, S. 30), was auch hier durch den Einsatz von Hall verstärkt wird. Gaby verbalisiert ihren Eindruck, der durch ihre tiefe Trauer entsteht, anschließend noch

¹⁶³ Vgl. Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags*, S. 127.

¹⁶⁴ Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zu zum Hörspiel „wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß“*, S. 1.

zusätzlich: „Ihre Stimme klingt von weit her. Von sehr weit“. (WSS, 00:51:18-00:51:44)

Durch diese doppelte Information werden Gabys Worte ironisiert.

Die Stereophonie trägt in *wenn die sonne sinkt...* außerdem zur von der Autorin geforderten realistischen Geräuschkulisse bei. So hört man den Jaguar, mit dem das Paar an den Chiemsee fährt, zuerst von rechts nach links fahren, um ihn gleich wieder von links nach rechts zurückfahren zu hören, bevor der Sprecher bemerkt: „Wie Sie hören, liebe Hörer, ist auch die Rückfahrt vom schönen Chiemsee wunderschön.“ (WSS, 00:27:31-00:27:47)

Untergang eines Tauchers enthält keine expliziten Angaben zum Einsatz der Stereophonie wie es bei *Wien West* der Fall ist und sie trägt auch nicht im gleichen Maße zum Hörererlebnis bei wie in Jelineks erstem Hörspiel oder in *Für den Funk dramatisierte Ballade...*

Dennoch wird die damals neue Technik bewusst eingesetzt, um Bewegungsabläufe übergenau zu illustrieren. Nachdem Porter Ricks dem Taucher ankündigt: „dann können Sie ja auch meinen rechten Haken kommen hören!“ (UT, 00:02:36-00:02:38) ist für den/die HörerIn ein Faustschlag zu hören, der sich vom rechten in den linken Lautsprecher bewegt. Stimmen klingen in dem Kaleidoskop aus Sprache, Musik und Geräuschen einmal aus der Nähe, dann wieder aus der Ferne. Dennoch werden akustische Besonderheiten in *Untergang eines Tauchers* (vom SDR explizit als Stereo-Hörspiel deklariert) weniger durch den stereofonen Einsatz erzielt, sondern vielmehr durch die technischen Gestaltungsmittel des Halls und des Verzerrers. Die Stimme des Tauchers ist mit Hall unterlegt, als er seine letzten Worte vor seinem Tod spricht.

Bei der Technik des Verzerrers wird die Stimme durch den Frequenzfilter verzerrt, sodass nur gewisse Anteile eines Klanges durchgelassen werden oder die Klangfarbe modifiziert wird.¹⁶⁵

In *Untergang eines Tauchers* gehen die verzerrten Stimmen oft mit den Störgeräuschen einher. So werden sie dumpf, blechern oder klingen, als würden sie aus einem Funkgerät tönen und werden dabei mit einem Rauschen unterlegt und unterbrochen. Die akustischen Besonderheiten scheinen keinen bestimmten Gesetzmäßigkeiten zu unterliegen, sie sind keinen Figuren oder Situationen zugeordnet, ihr Auftreten erscheint willkürlich. Durch diese scheinbare Zufälligkeit der beinahe ständig auftretenden technischen Besonderheiten und der Geräusche ist ein genaues Zuhören vonseiten des Publikums erforderlich, da einzelne Worte und Satzteile akustisch nicht immer sofort verständlich sind.

¹⁶⁵ Vgl. Lermen, Birgit H: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 43.

3.3.2 Collage- und Montagetechnik

Das komplexeste und experimentellste der in dieser Arbeit behandelten Original-Hörspiele ist mit Sicherheit *Untergang eines Tauchers*. Jelineks drittes Hörspiel weist eine hohe Dichte an unterschiedlichen inhaltlichen sowie formalen Aspekten auf, deren Material collagenhaft montiert ist.

Die Vorstellung der Literatur war zu keiner Zeit so offen und eine probierende und experimentelle Haltung beim Schreiben war kaum so häufig wie in den 1960er-Jahren. Besonders im Hörspiel entwickelten sich Herstellungspraktiken, die sich von den traditionellen unterschieden.¹⁶⁶ Die Collage- und Montagetechnik bietet nun die größten Möglichkeiten, die Form zu öffnen. In der Hörspieltheorie versteht man unter Collage jene Verfahrensweisen, die Geräusch-, Musik- und Sprachteile so unvermittelt aneinanderreihen, dass jegliche zeitliche und räumliche Distanz aufgehoben wird. Formelhafte Sprachelemente werden aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und in einen neuen Zusammenhang eingebaut.¹⁶⁷ Viele AutorInnen des Neuen Hörspiels montierten nun dokumentarisches Tonmaterial, um etwas darin sichtbar zu machen, das zuvor nicht erkannt worden war, wie Ludwig Harig in seinem Hörspiel *Staatsbegräbnis*.¹⁶⁸ Andere wiederum kombinierten Materialien unterschiedlicher Herstellungs- und Aufnahmeverfahren. So verwendete Wolf Wondratschek in *Paul – oder die Zerstörung eines Hörbeispiels* Zitate (LeserInnenbriefe, Zigarettenwerbungen, StudentInnen- und ArbeiterInnenberichte), O-Ton-Aufnahmen (PolitikerInnenreden, einen Film- oder Fernseh-Western und einen Beatles-Song) und selbst geschriebenes Material. Hier sind auch Ansatzpunkte einer „Story“ zu finden, in der Paul mit dem LKW von München nach Hamburg fährt.¹⁶⁹

Mit einer ebensolchen „Mischform“, die heterogenes Material unterschiedlicher Herstellungs- und Aufnahmeverfahren montiert, sieht man sich in *Untergang eines Tauchers* konfrontiert. Hier beinhaltet die von der Autorin vorgegebene Textvorlage ebenfalls zumindest den Ansatz einer kohärenten Handlung: Ein Taucher taucht auf in der Welt der Serien und sucht dort nach verschiedenen bekannten Figuren, doch er stößt nur auf Ablehnung und Brutalität. Kohärent ziehen sich nun durch das Hörspiel Sequenzen, in denen der Taucher von seinem eigenen

¹⁶⁶ Vgl. Vormweg, Heinrich: *Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, S. 153.

¹⁶⁷ Vgl. Lermen, Birgit H.: *Das Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 175.

¹⁶⁸ Vgl. Vormweg, Heinrich: *Dokumente und Collagen*, S. 154.

¹⁶⁹ Vgl. Vorwinckel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 146), S. 262.

Untergang berichtet. Der Taucher ist nur „der Taucher“, wie auch die anderen Figuren nur „verschiedene bekannte Figuren“ sind. So ist er – bezeichnend für Jelineks Figuren und überhaupt jene im Neuen Hörspiel – kein Individuum mit individuellem Schicksal, vielmehr steht er für etwas.

„Der Taucher ist eine Metapher.“, konstatiert Elfriede Jelinek im Vorspruch zu ihrem Hörspiel. „Für den nach Aufstieg hungernden und vor Abstieg zitternden Kleinbürger. [...] Die Taucher sind wir. Wir sind alle Taucher, die endlich hinauf wollen. Aber man läßt uns nicht, man schneidet uns die Luft ab.“¹⁷⁰ Die Figur des Tauchers ist also der Inbegriff der Kleinkariertheit, in seiner Figur collagiert die Autorin vorgefertigte Sätze, Phrasen und Wünsche des in der Gesellschaft aufsteigen-wollenden Kleinbürgers. So taucht er zu Beginn in der Welt der Serien auf und stellt sich als „schwer kriegsbeschädigt“ und „mitleiderregend“ (UT 00:00:04-00:00:08) vor und versucht kleinlaut, sich unter die „verschiedenen bekannten Figuren“ zu mischen. Der Taucher ist „kaufmännischer Angestellter“ (UT, 00:16:45-00:16:46) und will im Reich der lachenden Kinderaugen „keinen Anstoß erregen“ (UT, 00:01:14-00:01:15). Sein Beruf macht ihm „viel Freude. Er macht aber auch viel Arbeit“ (UT, 00:02:10-00:02:14). Der Durchschnittsbürger mit Frau und zwei Kindern stellt einmal fest: „Ja, wir Taucher habens schwer“, (UT, 00:01:33-00:01:35) „Mir hilft keiner. Ich muss mich allein hinaufarbeiten und ich habe es nicht immer leicht“. (UT, 00:13:04-00:13:09) Seinen Aufstieg aber hat er „aus eigener Kraft geschafft.“ (UT, 00:24:17-00:24:24) und in seiner Freizeit hört er „am liebsten Mozart und Beethoven“. (UT, 00:24:03-00:24:05) Jelinek hebt existierende Sprachfertigteile in das Medium des Hörspiels an, reiht sie unkommentiert aneinander und stellt sie wieder anderen, konträren aber ebenso leeren Sprachformeln der Serienfiguren gegenüber. Das Resultat ist „vor allem die Karikatur des Kleinbürgers – das ist der Hörspielhörer – in seiner Jämmerlichkeit, in seinen unzähligen Abhängigkeitsverhältnissen, seinem Marionettendasein und seinem Zwang, sich permanent dem Herrschenden anzubiedern, ist das Bild einer Konsumgesellschaft, die der (Finanz-)Stärkere regiert, in der jede(r) verzweifelt versucht, zu den Machern zu gehören.“¹⁷¹

Ausgangspunkt für das Hörspiel war, wie in dieser Arbeit bereits erwähnt, ein Zeitungsbericht über das Ertrinken eines Werkstauchers, der über eine Leitung seinen eigenen Tod bis zuletzt seinen Kollegen an der Oberfläche dokumentieren konnte.

¹⁷⁰ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, S. 139.

¹⁷¹ Machreich, Christine: *Elfriede Jelinek: Die frühen Hörspiele*, S. 59.

So bildet einen roten Faden durch das Hörspiel der Bericht des Tauchers über seinen eigenen Untergang, nachdem er in das „Reich der lachenden Kinderaugen“ nicht hineingelassen wurde.

Jelinek kombiniert im Bericht des Tauchers Elemente zweier Vorlagen: Einerseits lässt sie den Taucher seinen eigenen Untergang in Ichform dokumentieren, wie es der real verunglückte Werkstaucher ebenfalls tat. Andererseits geschieht das in der Sprache des Mediums, durch das das tatsächliche Ereignis der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde:

Im Schleusenraum wurde mir ein Routineauftrag zum Verhängnis. Ich sollte den Boden der riesigen Schleusenkammer nach Schwemmgut absuchen wie ich es seit zehn Jahren immer wieder tue. Doch der Luftschlauch blieb hängen und hielt mich in der Tiefe fest. Ich hätte gerettet werden können, doch im letzten Augenblick riss der Schlauch. Ich erlebe das alte Taucherschicksal. (UT, 00:08:16-00:08:42)

Elfriede Jelinek verwendete als Vorlage für das Hörspiel einen Zeitungsbericht. In genau diesem Stil, in dem eines nach großen Emotionen heischenden Zeitungsartikels, berichtet in *Untergang eines Tauchers* die Figur nun über den eigenen Untergang. Jelinek treibt die Kombination von Zeitungsbericht und Dokumentation des eigenen Todes so weit, dass der Taucher sogar in der Lage ist, selbst darüber zu berichten, was ihm wegen seines Sterbens nicht mehr möglich war: „Ich kriege keine Luft mehr. Es ist aus. Grüßt mir meine Frau und... Der Tod lässt mir keine Zeit auch noch die Kinder zu grüßen.“ (UT, 00:25:34-00:25:45)

An sich schon absurd, fügt die Autorin noch zusätzlich an einzelnen Stellen andere Sprachelemente der Massenmedien sowie völlig überflüssige und groteske Details in den Bericht des Tauchers ein: „Einen Rucksack auf dem Rücken, in den Händen Taschen, Koffer, Säcke um den Hals, das schwere Atemgerät unter dem Arm, Lieblingsplatten mit klassischer Musik, kaum kann ich aufrecht stehen.“ (UT, 00:23:34-00:23:46) Der Taucher lässt vor seinem Tod außerdem noch seine ihn liebende Mutter grüßen und spricht ihr seinen Dank aus, wie es das Publikum aus rührseligen Dankesreden von Film- und Fernsehstars kennt.

Bereits in der Figur des Tauchers montiert Elfriede Jelinek also Sprachmaterial unterschiedlichster Bereiche: Aus der Taucherfigur spricht einerseits eine Floskel des durchschnittlichen Kleinbürgers nach der anderen, mit denen aber wiederum Formeln aus Massen- und Lokalmedien kollidieren.

Elfriede Jelinek stellt dem Taucher nun die verschiedenen Serienfiguren gegenüber, in deren Welt dieser „aufsteigen“ möchte. Auch die Serienfiguren bedienen sich beinahe ausschließlich vorgefertigten Sprachmaterials unterschiedlicher Herkunft. So wechseln die Figuren, die aus den damals aktuellen Fernsehserien *Flipper*, *Lassie* und *Daktari* stammen, zwischen

liebvoller, betulicher und brutaler, mordlustiger Rede. Ihr Sprachmaterial stammt außerdem aus Werbung, Nachrichten und Alltagssprache des „kleinen Mannes“, aus ihnen sprechen PolitikerInnenreden, Kalendersprüche, Sprichwörter, Belehrungen etc..

So bedient sich die „Mutterfigur“ Mummy typischer und idealisierter Redeweisen von Müttern, wie sie in Vorabendserien transportiert werden: „Ich bin eine Mutterfigur. Vater, willst du bitte Jeff bei der Hand nehmen und mit ihm auf die andere Straßenseite gehen. Der junge Mann muss nicht alle Scheußlichkeiten mit ansehen.“ (UT, 00:01:35-00:01:45). Fürsorgliche oder liebevoll tadelnde Worte der Mutter werden in *Untergang eines Tauchers* allerdings in neue Kontexte gestellt, wenn ihnen brutale Redeweisen und Taten gegenübergestellt werden: „Jeff, sei bitte etwas höflicher. Sonst sticht dir der Herr die Kinderaugen mit deiner hübschen Essgabel mit den Märchenfiguren aus.“ (UT, 00:29:01-00:29:08) Später tadelt Mummy in liebevollem Tonfall Jeff erneut: „Hier Jeff, nimm mein Taschentuch. Kräftig schnauben! Über ein paar eingeschlagene Vorderzähne braucht so ein großer Bursche doch nicht zu weinen, nicht?! Hör doch auf! Das gelähmte Mädchen wird dich auslachen!“ (UT, 00:30:26-00:30:43)

Das Entstehen von Gefühlen und Bildern, die die eine heile Welt vorgaukelnden Serien und Werbungen in einem entstehen lassen wollen, werden durch die Collagenhaftigkeit durchgehend unterbunden, indem unerwartete und konträre Sprachelemente in einen Kontext gestellt werden.

T: Au weh! Bringt mich dieses Fährboot an mein Urlaubsziel?

S 2: Jawohl, direkt zu Flipper und Lassie ins Märchenland der tausend Träume, Sie Stinker.

T: Komm, Vati trägt dich jetzt ein bisschen. Mutti ist schon müde.

J: Du bist nicht mein Vati! Ich bin die Figur Jeff. Ich dreh dir den Kopf auf den Rücken, du Ersatzvati. (UT, 00:03:43-00:04:00)

Jelinek spielt durch das ganze Hörspiel mit den extremen Gegensätzen von nach außen transportierter Freundschaft und Höflichkeit und der darunterliegenden Gewalt. So lässt sie die Serienfiguren, die im Hörspiel einander Harpunen in den Rücken jagen, sich mit Holzbrettern verprügeln, einander Gliedmaßen ausreißen und abbeißen, moralische Gesetze aussprechen, die für sie besonders in der Welt der Serien zu finden sind:

P: Ja, Kriege wären überflüssig mit ein bisschen mehr Verstehen.

F: Hier spricht Flipper! Seid gut zueinander!

P: Ich glaube Kinder, auch Gesetze wären überflüssig, wenn wir einander so gut verstehen würden wie die Leute vom Daktari zum Beispiel. (UT, 00:29:57-00:30:12)

Bis zum Schluss propagieren die Figuren auf penetrante Weise Werte wie Freundschaft, Familie und Zusammenhalt: „Ich bin Vati, der Vorgesetzte. Euer bester Freund. Auch Flipper

ist unser bester Freund, Bud ist der Bruder und der beste Freund Sandys, der Taucher ist mit jedem gleich gut Freund, wir sind alle die besten Freunde.“ (UT, 00:16:15-00:16:31) Diese Textpassage wird noch dazu zweifach, etwas zeitversetzt abgespielt, sodass dem/der HörerIn die Worte noch aufdringlicher ins Ohr tönen.

Das Hörspiel endet schließlich mit einem Konglomerat aus höflichen Grüßen und Glückwünschen aller Figuren:

Da: Darf man gratulieren?

T: Danke. Gleichfalls.

F+L: Es gibt keine Sieger und Besiegte, es gibt nur noch Menschen.

T: Danke. Ebenfalls.

P : Gerne.

Da: Sofort.

T: Auch Ihnen alles Schöne.

S1+S2: Schöne Grüße von meiner Frau und den Kindern.

P: Natürlich dürfen Sie. Bitte gern.

S1+S2: Vielleicht werden wir es auch mal erleben.

Ju: Auch ich danke Ihnen sehr herzlich.

T: Danke.

Mehrere: Vielen, vielen Dank. (00:38:20-00:38:38)

Elfriede Jelinek parodiert hier das obligatorische Happy-End der Vorabendserien. Durch die pointierte Aneinanderreihung enthüllender Redefloskeln wird eine neue Realität sichtbar, die „den Trivialmythos von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit“¹⁷², den die Unterhaltungsliteratur produziert, zerstört.

Otto Düben ergänzt nun durch den Einsatz von Geräusch und Musik, wie bereits in den jeweiligen Kapiteln erläutert, die Sprachcollage mit einer Montage akustischer Elemente. Durch das Aufeinanderprallen verschiedener akustischer sowie sprachlicher Elemente, die durch schnelle Schnitte miteinander verbunden sind, kann in *Untergang eines Tauchers* Bertolt Brechts Forderung nach einem wachen und aktiven Hören nachgekommen werden. Durch den ironischen Einsatz von Musik wird das gesamte Hörspiel kritisch pointiert. So lässt der Regisseur das musikalische Material (das vor allem aus O-Ton-Aufnahmen bekannter Filmthemen besteht) ebenso kontrapunktisch auf das Sprachmaterial prallen wie es die verschiedenen Sprachbestandteile auf der Textebene untereinander tun. Die Irritation entsteht also vor allem dadurch, dass in *Untergang eines Tauchers* eingefahrene Assoziationsmuster ständig gebrochen werden. Das bekannte Personal ist nicht mehr hilfsbereit und freundlich, die munteren Serienmelodien versprechen keine Romantik mit Happy-End. Der *Flipper*-Song wird durch akustische Störungen verfremdet und geht keinem lustigen Spaß mit Bud und

¹⁷² Machreich, Christine: *Elfriede Jelinek: Die frühen Hörspiele*, S. 62.

Sandy voraus, sondern einer wilden Verfolgungsjagd, bei der den beiden Gliedmaßen abgebissen werden. Hier nimmt das Hörspiel „schon 1973 den medialen Wechsel vom klugen Delphin zum weißen Hai voraus, der einige Jahre später den harmlosen Freund aller Kinder im Wasser ersetzen sollte.“¹⁷³

Geräusche treten oft überdeutlich assoziativ auf und erinnern in ihrem Einsatz an den in Comicfilmen. So lässt sich Porter Ricks' von rechts kommender Haken tatsächlich vom Ausholen des Schlages bis zu seinem Aufprall im Gesicht des Tauchers akustisch verfolgen (UT, 00:02:39-00:02:40) wie es nur in Comics möglich ist. Auch Doris Koller stellt in ihrer Dissertation fest, dass die Gewaltorgien in *Untergang eines Tauchers* stark an jene in Kinderzeichentrickserien wie *Tom & Jerry* erinnern. In diesen Serien wird Gewalt ästhetisiert, indem die Figuren Gliedmaßen verlieren oder auf andere Art verstümmelt werden, um im nächsten Moment wieder fröhlich und vollkommen lebendig aufzustehen.¹⁷⁴ So werden auch die Figuren im Hörspiel immer wieder verstümmelt und sind danach lebendig wieder anwesend und morden selbst fröhlich weiter. Auch der Taucher berichtet von seinem eigenen Tod, meldet sich aber bis zum Ende des Hörspiels immer wieder zu Wort.

In *wenn die sonne sinkt...* bestehen die Figuren nun nicht aus reinem Sprachmaterial wie es die in *Untergang eines Tauchers* tun, sondern sind scheinbar geschlossene Individualitäten, die eine Story mit klarem Beginn und Ende durchleben. Der Story gegenübergestellt werden nun, wie in dieser Arbeit bereits erwähnt, zwölf Interviewsequenzen, die die Handlung unterbrechen und einen Kontrast zur Liebesgeschichte darstellen. Elfriede Jelinek schreibt in ihrem Vorspruch zu dem Hörspiel:

Daher habe ich die Wünsche der kleinen Leute, die ihnen täglich in den Mund gelegt werden, damit sie keinen Hunger kriegen und mehr essen wollen, als ihnen zusteht, von einer Interviewerin ihnen buchstäblich vorkauen lassen. Die Frage beinhaltet immer schon die Antwort, die immer nur in einem einzigen Wort besteht. Das Glück wird vorgekaut, eingespeichelt und, bevor es geschluckt werden kann, wird es als Wunsch nach einer neuen Wohnzimmereinrichtung, auf die man erneut sparen muß, wieder herausgekotzt.¹⁷⁵

Jelinek stellt in den Interviewsequenzen dem Klischee des Illustriertenromans ein anderes, konträres gegenüber. Die „vielen stimmen“, die die KonsumentInnen eben dieser Kitschromane darstellen, bilden ebenso wenig ausdifferenzierte Rollen- und Gesellschaftsbilder wie die Figuren der Liebesgeschichte. Die Themen der Fragen und Antworten stehen im starken Kontrast zu denen der Story und zur romantischen Stimmung

¹⁷³ Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags*, S. 130.

¹⁷⁴ Vgl. Ebda, S. 132.

¹⁷⁵ Jelinek, Elfriede: Vorspruch zu „*wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß*“, S. 2.

der Musik, die den Interviews vor- und nachgestellt wird und von der diese untermalt werden. In den ersten sieben Sequenzen bestehen die Antworten tatsächlich lediglich aus einzelnen Wörtern, in denen die Stimmen mit einer Selbstverständlichkeit nacheinander einzementierte Gesellschaftsbilder ausspucken. Die Themen der Fragen an die MedienkonsumentInnen reduzieren sich hierbei, wie so oft in Jelineks Hörspielen, auf Geld, Beruf, Wohnungseinrichtungen, Eheprobleme, Fernsehsendungen und Idole. So eindeutig die Fragen gestellt werden, so erwartbar sind auch die Antworten und die darin transportierten Machtverhältnisse. So lauten die Antworten verschiedener Männerstimmen auf die Fragen über die Beziehungen zu ihrer Frau:

- Also wo haben Sie ihre Freundin kennengelernt? Beim?
- Bowling.
- [...]
- Was muss sein?
- Spaß.
- Wie hat sie zuerst reagiert? Wie welche eben sind?
- Nicht. Frauen.
- [...]
- Wie finden sie es, wenn eine Frau nicht gleich eingeht? Auf jeden?
- Gut. Witz.
- Wollen Sie eine Frau, die gleich mit jedem mitgeht?
- Nein. (WSS, 00:09:01-00:09:28)

In der gleichen Sequenz antworten Frauenstimmen auf die Fragen, die nicht mehr Überraschungen bieten:

- Wohin möchten Sie mal gehen? In ein nettes?
- Lokal.
- Oder auch?
- Ja tanzen.
- Was will sich denn eine Frau auch?
- Unterhalten.
- Wohin kann sie dann überhaupt mehr, wenn erst Kinder da sind?
- Nirgends.
- Was sehen Sie am Abend gern?
- Fern.
- Was für Spiele sehen Sie dort am liebsten?
- Quiz. Familien. (WSS, 00:09:28-00:09:45)

In der dritten Sequenz, die dem Publikum die Zeit vertreibt, während Gaby und Markus „das erste Mal Nacht“ miteinander erleben, werden die Personen ironischerweise zum Thema Verhütung befragt bzw. werden ihnen auch hier wieder die Antworten vorgekaut: „-Was ist ein Medikament? Nicht wahr, immer ein was in den wohin? - Eingriff. Organismus.“ Durch die Pille seien Frauen zwar freier, sie nehme „dem Ganzen“ aber ihren Reiz. Ob eine Frau die Pille nimmt oder nicht, entscheidet der Mann, wie auch ein anderes wesentliches Thema,

nämlich was am Abend ferngesehen wird. Der allerliebste Fernsehstar ist natürlich Peter Alexander. (vgl. WSS, 00:13:30-00:14:07)

Bis zur achten Sequenz ist das Bild, das die Stimmen vermitteln, ein perfektes. So ist Jochen Rindt ein vorbildliches Idol, das sogar vorbildlich gestorben ist (vgl. WSS, 00:21:53-00:22:06). Für die männlichen Stimmen ist selbstverständlich der eigene Vater das Idol, weil er immer fleißig ist (vgl. WSS, 00:25:10-00:25:16) und erst die Arbeit macht das Leben lebenswert, weil man sich später ein schönes Auto kaufen kann. (vgl. WSS, 00:28:18-00:28:27)

Ab der neunten Sequenz allerdings, beginnt das Bild der Familienidylle zu bröckeln und die Antworten der Frauenstimmen passen nicht mehr mit einem Wort zu den Fragen. Der Sprecher verspricht: „alles wird leichter mit Musik“ und untermalt von munterer Tanzmusik werden die Antworten, noch immer stereotyp, immer grauenhafter und verselbstständigen sich:

- Wie lange sind Sie jetzt verheiratet. Seit?
- Sechs Monaten.
- Was tun Sie Ihren Mann? Sie?
- Hassen. Verabscheuen.
- Was tun Sie, wenn er nachts zu Ihnen kommt, dass Ihnen fast schlecht wird?
- Ekeln.
- Was sagen Sie dann, dass Sie haben?
- Kopfschmerzen.
- Was ist er zwar für ein Mensch? Ein und ein?
- Lieber. Herzensguter.
- Was aber wird ihm, manchmal Ihr Verhalten? Zu?
- Viel.
- Was tut er dann? Wohin geht er dann? In die?
- Wirtschaft.
- Was tut er dort bis in der Frühe? Er?
- Trinkt.
- Wie kann es nicht weitergehen?
- So.
- Was sind Sie von Beruf?
- Toilettenfrau.
- [...]
- Wie alt sind Sie jetzt und was für eine Tochter haben Sie? Eine?
- 21. Äh 3-jährige. Ah Ich hasse den Balg. Ich kann nirgends mehr hin. Früher bin ich tanzen gegangen und jetzt muss ich immer bei dem Fratzen zu Hause sitzen. Ich werd noch verrückt. Ich schlag das Kind oft und grundlos, das muss ich zugeben. Der Mann schimpft dann sehr , äh... er will sich jetzt scheiden lassen. Das will ich nicht. Ich werfe mich oft auf den Boden und schreie deshalb. (WSS, 00:38:05-00:39:13)

In den folgenden Sequenzen wiederholen sich die Antworten bezüglich Idole und Arbeit immer wieder, doch der Schein lässt sich nicht mehr aufrechterhalten und die Realität drängt sich immer mehr in die von Gesellschaft und Medien vorgekauften Sprach- und Verhaltensschemata. Während die Liebesgeschichte zwischen Gaby und Markus zwar auch

bereits auf ein dramatisches Ende hinauszulaufen scheint, aber weiterhin den Mythos von ewiger Liebe aufrechterhält, wurde dieser in den Interviews nun vollkommen zerstört. Den männlichen Stimmen werden zwar auch hier noch eher bedeckte Antworten, die sich vor allem auf ihre Arbeit beschränken, in den Mund gelegt, während die vorletzte Sequenz nun mit völliger Resignation vor allem der Frauenstimmen endet: „- Was wäre Ihnen am liebsten, wenn Sie in der Früh nicht mehr was müssten? - Aufwachen.“ (WSS, 00:50:03-00:50:07)

In der letzten Sequenz platzen nun die leeren Sprechblasen der Interviewten endgültig, indem sie selbst darauf referieren und sie als leere Hülsen erkennen:

- Was könnt ihr nun weiter, liebe Hörer?
- Wir können nun weiter Sätze bilden.
- Was ist zwar aus?
- Das Hörspiel ist zwar aus, aber Sätze kann man immer weitermachen, bis zur Vergasung.
- Werdet ihr dabei etwas merken?
- Wir werden dabei etwas merken.
- Was?
- Wir werden merken, dass es immer die selben Sätze sind, die uns einfallen.
- Wisst ihr etwas, das besser wäre?
- Ja. Es wäre besser, wenn wir den Mund hielten.
- [...]
- Glaubst du, dass du was dafür könnt?
- Vielleicht können wir gar nichts dafür.
- Leidet ihr darunter?
- Vielleicht leiden wir selber am meisten darunter.
- Worüber bin ich eigentlich froh?
- Wir glauben, Sie sind froh, dass Sie auf der anderen Seite vom Radioapparat sind und richtig blasen dürfen.
(WSS, 00:54:44-00:55:25)

Die Interviewerin spricht hier zum ersten Mal die „vielen stimmen“ mit „liebe Hörer“ und „du“ an. Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass die Stimmen uns alle verkörpern und auch für jede/n einzelne/n HörspielhörerIn sprechen. Zusätzlich wird hier erneut der Radioapparat durchsichtig gemacht, indem das Hörspiel von den Stimmen selbst als solches deklariert wird. In Elfriede Jelineks Textvorlage wird die Desillusionierung der Liebesgeschichte noch deutlicher durch folgende Textstelle, die in der akustischen Realisierung durch Otto Düben nicht übernommen wurde:

„- unterscheiden sich die sätze von gaby und markus? - die sätze von gaby und markus sind verschieden von unsren sätzen. keiner kann sie sagen nur gaby und markus. - wie sind eure sätze? - unsre sätze sind austauschbar. [...] - wisst ihr etwas womit es nochmal so viel spass macht? - ja wir wissen ein gutes mittel: unsre studio band! - richtig! - musik!“ (WSS-TF, S. 31-32)

Hier wird der Angriff auf das Publikum bzw. auf die KonsumentInnen trivialer Gattungen noch deutlicher, indem ein direkter Vergleich mit den Figuren des Hörspiels gezogen wird. Die Stimmen geben als Antwort, dass die Sprache von Gaby und Markus eine individuelle sei, die sie, die DurchschnittsbürgerInnen, nicht sprechen könnten. Tatsächlich aber erinnert hier die Sprache der vielen Stimmen nun mittlerweile stark an die der beiden Figuren.

Doch das ist nicht das Einzige, was sie „lernen“ konnten. Mittlerweile können sie nicht nur die wie Schulbuchaufgaben gestellten Fragen der Interviewerin vervollständigen, sondern haben tatsächlich noch eine groteske Lehre aus dem Hörspiel gezogen, wie es der Sprecher bereits angekündigt hat. Denn nach beinahe einer Stunde Laufzeit wissen nun auch die Stimmen der Interview-Ebene: alles wird leichter mit Musik!

An den Machtverhältnissen wird sich aber nichts ändern, so entziehen sich die Stimmen jeglicher Verantwortung, da sie selber „gar nichts dafür“ können. Sie überlassen die Macht lieber weiter jenen MythenproduzentInnen, die „auf der anderen Seite vom Radioapparat“ sitzen.

Soweit zum inhaltlichen Aufbau. Das Collagenhafte der Interview-Ebene ist nun weniger im Inhalt als formal erkennbar. Das sprachlich montierte Material ergibt innerhalb der Interviewsequenzen einen homogenen Text ohne unerwartete oder unkonventionelle Momente – im Gegenteil: die Antworten auf die wie ein Lückentext aufgebauten Fragen sind in jeder Hinsicht erwartbar und entsprechen allen Klischees. In der akustischen Realisierung durch Otto Düben sind nun aber die Stimmen so montiert, dass durch deren Anordnung die Heterogenität entsteht. Wie bereits erwähnt, sprechen viele Stimmen, die in der Vorlage der Autorin nicht näher definiert sind. Die einzige Vorgabe Jelineks ist, dass die Fragen im Gegensatz zu den Stimmen von Gaby und Markus von BerufssprecherInnen beantwortet werden sollen. (WSS-TF, S. 0) In der Interpretation passiert dies aber genau umgekehrt und weniger verfremdet – Gaby und Markus werden von SchauspielerInnen gesprochen, die Antworten offensichtlich von LaiensprecherInnen. Es kehren zwar in jeder Sequenz immer dieselben Stimmen wieder, diese unterscheiden sich aber wiederum stark durch Alter, Geschlecht, Stimmlage und Idiom voneinander. Die Besonderheit liegt nun in der Anordnung. So wird jede Frage von einer anderen Stimme beantwortet, selbst wenn zwei Fragen in einem Sinnzusammenhang stehen. So ertönen zu den drei zusammengehörenden Fragen: - also wo haben Sie Ihre Freundin kennengelernt? Beim? - Bowling. - Wie oft gehen

Sie? Jeden? - Donnerstag. - Was haben Sie da immer so gemacht mit ihr? - Spaß.“ (WSS, 00:09:01-00:09:10), drei verschiedene Männerstimmen. Dieses Schema zieht sich durch alle der zwölf Sequenzen. Zu den unterschiedlichen Stimmen ertönen nun auch jeweils unterschiedliche Hintergrundgeräusche, was den Eindruck entstehen lässt, dass jede Person an einem anderen Ort aufgenommen wurde. Mithilfe der Technik der Stereophonie erklingt sowohl jede Frage als auch jede Antwort aus einem anderen Punkt im Lautsprecher, was die hörbare Heterogenität vervollständigt.

Unter Berücksichtigung dieser Aspekte und dessen, dass das Hörspiel 1973 produziert wurde, drängen sich sofort Assoziationen mit dem O-Ton-Hörspiel auf, das in den 1970er-Jahren vor allem unter den AutorInnen des Neuen Hörspiels boomte. Paul Wühr erhielt 1971 für seine O-Ton-Collage *Preislied den Hörspielpreis der Kriegsblinden*. Sein Hörspiel beruht auf 28 Interviews mit Personen unterschiedlichen Alters, Geschlechts und sozialer Herkunft zu den Lebensbedingungen im eigenen Staat. Wühr komponierte daraus eine kunstvolle Sprachcollage, indem er die Äußerungen so zerstückelte, dass deren eigentliche Bedeutung nicht mehr zu hören war.¹⁷⁶ Paul Wühr beschreibt die Aufgabe des Originalton-Hörspiels damit, dass es die Aufgabe habe, dem Glauben an Authentizität von Dokumenten zu widersprechen und die darunterliegende bewusste oder unbewusste Manipulation der Dokumente, bei denen es sich immer nur um Ausschnitte handelt, aufzudecken. Dafür müsse das Material für das Hörspiel entsprechend verändert werden:

Ich habe bei der Arbeit am Preislied das erste Mal erkannt, daß sich durch die Isolation von Satzbruchstücken oder das Abkappen der Sätze die Intentionen viel deutlicher herauskristallisierten. Der Redefluß eines solchen Textes verschleierte den Zusammenhang, auch für den Sprechenden selber. Durch das Herausholen einzelner, für mich ganz wesentlicher Partikel konnte ich die manipulierte, die vofabrizierte Sprache, diese vofabrizierte, manipulierte Meinung aufbrechen.¹⁷⁷

Dass es sich bei den Interviews in Jelineks *wenn die sonne sinkt...* um keine O-Ton-Aufnahmen handelt, ist spätestens nach einem Blick ins Typoskript, in dem Fragen und Antworten genau vorgegeben sind, evident. Unter Berücksichtigung der Zeit der Produktion kann nun angenommen werden, dass es sich hier vielleicht um ein Zitat auf das O-Ton-Hörspiel handelt. Durch den Einsatz von LaiensprecherInnen mit unterschiedlichsten Idiomen, der heterogenen Geräuschkulisse und der Stereophonie spielen die Interviews den HörerInnen eine Authentizität vor, die tatsächlich aber nicht vorhanden ist, da der Text von der Autorin vorgegeben wurde. Die Antworten wurden nun offensichtlich passend an die

¹⁷⁶ Vgl. Vorwinckel, Antje: *Collagen im Hörspiel*, S. 209.

¹⁷⁷ Wühr, Paul: *Authentizität und Fiktion. Über das O-Ton-Hörspiel*. <http://www.paul-wuehr.de/schreibtische/wiener2.htm> (14.12.2011).

Fragen montiert. Hier schlägt die Collage in *wenn die sonne sinkt...* den genau gegensätzlichen Weg ein, als ihn Paul Wühr für die O-Ton-Collage empfiehlt. Sprachklischees werden nicht dadurch deutlich, indem sie in ungewöhnliche Sinnzusammenhänge gestellt, isoliert oder durch Wiederholung oder kontrapunktischen Einsatz verfremdet werden. Vielmehr passen die Fragen perfekt zu den Antworten und ergeben für den/die HörerIn immer einen logischen Sinn. Die Manipulation wird so einerseits dadurch deutlich, dass die Antworten erstens schon in den Fragen enthalten sind und zweitens die entsprechende Antwort noch dazu hörbar dazu montiert wurde. Es entsteht so ein Eindruck der Willkürlichkeit, denn egal, was die Interviewerin fragen wird, der/die HörerIn wird nur zu hören bekommen, was die Reporterin/die MythenproduzentInnen sie hören und glauben lassen wollen, denn diese entscheiden über das für sie richtige Paar Frage/Antwort. Erst gegen Ende entgleitet der Interviewerin die Kontrolle etwas, um sie in der letzten Sequenz wieder zu erlangen und den Stimmen weiter ihre Antworten vor die Füße zu werfen und sie damit klein zu halten. „Die Interviews“, so Jelinek in ihrer Einführung zum Hörspiel, „bei denen die Antworten den Leuten in den Mund gelegt werden, sie zeigen, wie schmal die Bandbreite der freien Auswahl in Wirklichkeit ist, nur die Wünsche sind zeitlos, ewig.“¹⁷⁸

¹⁷⁸ Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zum Hörspiel „wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß“*, S. 2.

4. CONCLUSIO

Elfriede Jelinek begann ihr Hörspielschaffen 1971, in einer Zeit, in der das Neue Hörspiel gerade seine größten Erfolge verzeichnen konnte und immer mehr AutorInnen mit Sprach- und Geräuschcollagen experimentierten und mit großem Enthusiasmus die neue Technik der Stereophonie für sich und ihre Hörspiele nutzten. Elfriede Jelineks Werke heben sich nun insofern vom Neuen Hörspiel ab, als die Autorin bereits in ihrem ersten Hörspiel *Wien West* eine Parodie auf das Geräusch als Radiokunst anstrebt. Durch den ständigen und übertriebenen Einsatz der Geräusche und der Stereophonie, durch ihre ebenso häufige Thematisierung durch den Sprecher, kann und will *Wien West* kein kunstvolles Klangexperiment sein, sondern macht implizit die medientheoretische Diskussion um das Neue Hörspiel zum Thema.

Es lässt sich feststellen, dass die in der Arbeit untersuchten Hörspiele alle an die Aufmerksamkeit der HörerInnen appellieren, wie es einst Brecht in seiner Radiotheorie forderte. So erzählen Jelineks Figuren keine Einzelschicksale und wollen den/die HörerIn nicht in einer mitfühlenden, passiven Haltung verweilen lassen. Vielmehr stehen sie für ein Kollektiv, aus dem die von Medien vorgefertigte Sprache spricht. Der V-Effekt passiert nun einerseits durch den verfremdeten Einsatz von Dialekt, durch chorisches Sprechen, den stereotypen und zitierenden Einsatz der Stimmen oder den Stimmentausch. Andererseits fordern schnelle Schnitte und die Technik der Collage zu einem wachen und kritischen Zuhören auf.

In Elfriede Jelineks Original-Hörspielen sind neben denen zu Brechts Hörspieltheorie auch Parallelen zu Walter Benjamins Arbeiten zu finden. So können die Spiele insofern als didaktische verstanden werden, als sie wie Benjamins *Radau um Kasperl* Vergnügen und Nutzen verbinden. Ein vergnügliches Hörerlebnis wird dem Publikum durch eine traditionell gebaute Geschichte, durch die Parodie auf diese oder auf die Radiokunst geboten. Komische Effekte werden außerdem durch die Übertreibung von Rollenklischees oder die Wiedererkennung bekannter Serienfiguren und -melodien erzielt. Der Nutzen besteht wiederum in der Kritik, die durch Stimmentausch, das Montieren heterogener Elemente und die Verfremdung der Inhalte an den von Medien vorgefertigten Sprach- und Denkmustern geübt wird. Jelinek macht außerdem das Medium selbst zum Thema, indem sie die Sprecher und Figuren den Radioapparat als solchen durchsichtig machen lässt. Das gelingt einerseits,

indem auf die technischen Besonderheiten des Radioapparats (des Lautsprechers und der Stereoanlage) an sich hingewiesen wird und andererseits, indem die Illusion des Hörspiels deklariert und damit entlarvt wird.

Es lässt sich also feststellen, dass Elfriede Jelineks Original-Hörspiele insofern eine isolierte Position innerhalb des Neuen Hörspiels einnehmen, als sich bereits das erste Werk von der Strömung distanziert, indem es eine Parodie auf das Geräusch als Radiokunst anstrebt. Gleichzeitig jedoch werden sowohl in *Wien West* als auch in den anderen Hörspielen genau jene technischen Möglichkeiten effektiv genutzt, die im ersten Spiel parodiert werden. Inhaltlich wie auch formal kommen die Hörspiele dem nach, was in den 1960er- und 1970er-Jahren unter dem Neuen Hörspiel verstanden wurde. Jelinek entnimmt den Sprachbestand aus Alltag und Medien und so werden in den akustischen Realisierungen durch Montage und Verfremdung die HörerInnen zur Reflexion und zur aktiven Mitarbeit aufgefordert.

Das Medium Hörspiel bietet den geeigneten Ort für Elfriede Jelineks Sprachfiguren. So besteht im akustischen Raum eher als im Theater oder in schriftlicher Form die Möglichkeit, Sprache wie musikalisches Material zu verwenden, ohne auf die zusätzliche Vermittlung von Visuellem angewiesen zu sein. Im rein akustischen Raum existieren nur Sprache, Stimme und Geräusche, wodurch der/die HörerIn gezwungen ist, sich des Sehens zu entledigen und die Aufmerksamkeit ausschließlich auf das Hören zu richten. „Sie müssen denken, wenn Sie zuhören.“¹⁷⁹, konstatiert Jelinek in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des *Hörspielpreises für Kriegsblinde*. Es entsteht eine größere Künstlichkeit durch das Nur-Hörbare, die das Publikum mehr als in anderen Medien zum Mitdenken zwingt. In den untersuchten Hörspielen werden zum einen Rollen- und Denkklichees hörbar gemacht, verfremdet und schließlich gebrochen. Zum anderen werden in Sprach- und Klangcollagen heterogener Elemente Denkstrukturen hörbar gemacht. Die Nur-Hörbarkeit der Stimmen und der Geräusche enthält dem Publikum jegliche Orientierungshilfe vor und zwingt zu einer ständigen Wachsamkeit und dazu, eine distanzierte Haltung zu den eigenen Sprach- und Denkmustern einzunehmen. Das Nur-Hörbare ist in den Hörspielen nicht nur omnipräsent, sondern wird von Elfriede Jelinek auch auf textlicher Ebene immer wieder ironisch zum Thema gemacht. So wird das Publikum vorrangig von der Figur des Sprechers explizit auf die erforderliche größere Aufmerksamkeit hingewiesen, da es im Hörspiel nur hören kann und nicht, so wie im Fernsehen, auch sehen.

¹⁷⁹ Jelinek, Elfriede: *Hören Sie zu!* <http://www.elfriedejelinek.com> (18.1.2012).

5. ANHANG

5.1 SIGLENVERZEICHNIS

In Siglen werden in dieser Arbeit jene Hörspiele und Texte angegeben, die den primären Untersuchungsgegenstand darstellen. Bei den hier angeführten Werken handelt es sich einerseits um die akustischen Realisierungen der Hörspiele und andererseits um die Textfassungen von Elfriede Jelinek. Die genaue Angaben sind im Literaturverzeichnis zu finden.

B = *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* – Hörspielfassung

B-TF = *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* – Textfassung Elfriede Jelinek

UT = *Untergang eines Tauchers* – Hörspielfassung

UT-TF = *Untergang eines Tauchers* – Textfassung Elfriede Jelinek

WSS = *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß* – Hörspielfassung

WSS-TF = *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß* – Textfassung Elfriede Jelinek

WW = *Wien West* – Hörspielfassung

WW-TF = *Wien West* – Textfassung Elfriede Jelinek

5.2 PRODUKTIONS DATEN DER BEHANDEL TEN HÖRSPIELE¹⁸⁰

Wien West

Produktion: NDR, WDR, 1971

Erstsendung: 13.2. 1972, NDR 3

Dauer: 35 min 45 sec, stereo (davon Musik: 6 min 5 sec)

Leitungsteam

Regie: Otto Düben

Ton: Wilhelm Hagelberg

Schnitt: Rosemarie Hands, Birgit Bell

SprecherInnen

Heiner Schmidt (Hauptsprecher), Werner Veigel (Ersatzsprecher), Karl Renar (Werner), Horst Michael Neutze (Jürgen), Michael Habeck (Karl), Jörg Liebenfels (Hans), Johanna Thimig (Erni), Josef Schaper (Wirt), Robert Tessen (Nagl), Gerda Schöneich (Wirtin), Eva Zlonitzky (Schaffnerin), Karl Heinz König (Fahrer).

Musik

Stott/Fabi: *Chippy Cheep* (1 min); Heintje: *Eine kleine Abschiedsträne* (2 min 15 sec); *In the summertime* (45 sec); Wiedmann: *Grenadier-Marsch* (50 sec); *ich bin verliebt in die Liebe* (20 sec); *Gestern noch ganz allein* (40 sec); *Jovanka* (15 sec).

¹⁸⁰ Die Angaben sind entnommen aus: Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Edition Praesens 2004.

wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß

Produktion: SDR, BR, 1972

Erstsendung: 3.11. 1972, BR 2

Dauer: 57 min 20 sec, stereo (davon Musik: 21 min)

Leitungsteam

Regie: Otto Düben

Ton: Walter Guggenberger

Schnitt: Ursula Guggenberger

SprecherInnen

Helga Anders (Gaby), Martin Benrath (Markus), Cornelia von Stockhausen (Gabys Freundin), Gisela Reich (Reporterin), Irene Marhold (Eine Frau), Heiner Schmidt (Moderator), Luciano Barbiero (Der Wirt), Gherardo Romanini (Der Arzt) und viele andere.

Musik

Igor Stravinsky: *Octet for Wind Instruments* (20 sec); Dieter Reith: *Tiptoes on the beach* (1 min 20 sec); Werner von Overheidt: *Inggie Struggle* (1 min 15 sec); Asberg: *Jolie Madame* (1 min 15 sec); Hubert Deuringer: *Latin Doodle Beat* (1 min 30 sec); Harry Belafonte: *Island in the Sun* (20 sec); Henry Mancini: *Moon River* (1 min 25 sec); Theo Meckebeben: *Bei dir war es immer so schön* (1 min 35 sec); Harry James: *Trumpet Blues* (1 min 5 sec); Volksweise: *Saltarello* (1 min 45 sec); Girand/Trim: *Mamy Blue* (1 min 30 sec); Werner Drexler: *Lady Latin Beat* (2 min 15 sec); Fain/Webster: *Love is a many splendored thing* (2 min 20 sec); Volksweise: *Greensleeves* (2 min 20 sec)

Untergang eines Tauchers

Produktion: SDR 1973

Erstsendung: 22.11. 1973, SDR

Dauer: 41 min 50 sec, stereo (davon Musik: 13 min 30 sec)

Leitungsteam

Regie: Otto Düben

Ton: Karlheinz Stoll

Schnitt: Ingeborg Dessoiff

SprecherInnen

Gerd Baltus (Taucher), Dagmar Bergmeister-Kloth (1. Sprecher), Heinz Schimmelpfennig (2. Sprecher), Stefan Behrens (Flipper), Jutta Villinger (Lassie), Ursula Herwig (Paula), Margot Leonard (Mummy), Helmo Kindermann (Daktari), Klaus Kindler (Porter Ricks), Christoph Quest (Jeff), Jan Koester (Sandy), Andreas Peterson (Bud), Diana Körner (Lucy).

Musik

Wolfgang Amadeus Mozart: *Les petits riens* (35 sec); Wolfgang Amadeus Mozart: *Divertimento B-Dur* (50 sec); Ludwig van Beethoven: *Sinfonie Nr. 7 A-Dur* (30 sec); John Barry / Marty Norman: *The Best of Bond* (15 sec); Maurice Jarre: *Doctor Schiwago* (1 min 10 sec); Ennio Morricone: *Spiel mir das Lied vom Tod* (3 min 40 sec); Francis Lai: *Love Story* (2 min 20 sec); Elmar Bernstein: *The Magnificent Seven* (50 sec); Jerome Moross: *The Big Country* (50 sec); Victor Young: *The Call of the Far-Away Hills* (50 sec); Shelly Manne: *Daktari-Thema* (40 sec); Henry Vars / Henry Vars: *Flipper-Thema* (35 sec); Fred Strittmatter / Queren Ampere Jr.: *Lassie-Thema* (25 sec).

Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum

Produktion: NDR, SDR 1974

Erstsendung: 27.3. 1974, NDR1

Dauer: 36 min 47 sec, stereo

Leitungsteam

Regie: Heinz Hostnig

Ton: Gerwald Gilewitz

Schnitt: Anne Domernicht, Anja Mokierski

SprecherInnen

Heinz Schimmelpfennig (Charles Lindbergh), Ingeborg Kanstein (Anna Lindbergh), Herbert Bötticher (M1 Männerstimme), Horst Michael Neutze (M2 Männerstimme), Paul Edwin Roth (Dirigent), Heidi Grübl (Balletttänzerin), Hans Putz (Tarzan), Karin Buchali (Jane), Arnold Kegebein (Lindberghs Sohn), Peter Heeckt (Tarzans Sohn).

5.3 LITERATURVERZEICHNIS

5.3.1 Primärliteratur Elfriede Jelinek

JELINEK, Elfriede: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*, NDR/SDR 1974. Regie: Heinz Hostnig, Erstsendung: 27.3.1974, NDR1.

JELINEK, Elfriede: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Unveröffentlichtes Hörspieltypskript, NDR-Hörspielabteilung 1974.

JELINEK, Elfriede: *Hören Sie zu!* <http://www.elfriedejelinek.com> (25.5.2011).

JELINEK, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. <http://www.elfriedejelinek.com> (4.8.2011).

JELINEK, Elfriede: *Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern*. Regie: Otto Düben, Erstsendung: 10.11.1974, SDR2.

JELINEK, Elfriede: *Mit dem Hören spielt man nicht*. In: Das Erste. Die Zeitschrift über Fernsehen und Radio. 1/1992, S. 37.

JELINEK, Elfriede: *Untergang eines Tauchers*, SDR 1973. Regie: Otto Düben, Erstsendung 22.11.1973, SDR.

JELINEK, Elfriede: *Untergang eines Tauchers*. Unveröffentlichtes Hörspieltypskript, SDR-Hörspielabteilung 1973.

JELINEK, Elfriede: *Vorspruch zum Hörspiel „Untergang eines Tauchers“*. Erstsendung: 8.10.1989, SDR2.

JELINEK, Elfriede: *Vorspruch zu zum Hörspiel „wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß“*. Erstsendung: 10.12.1989, SDR 2.

JELINEK, Elfriede: *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß*, SDR/BR 1972. Regie: Otto Düben, Erstsendung: 3.11.1972, BR2.

JELINEK, Elfriede: *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß*. Unveröffentlichtes Hörspieltypskript, SDR-Hörspielabteilung 1972.

JELINEK, Elfriede: *Wien West*, NDR/WDR 1971. Regie: Otto Düben, Erstsendung: 13.2.1972, NDR3.

JELINEK, Elfriede: *Wien West*. Unveröffentlichtes Hörspieltypskript, NDR-Hörspielabteilung 1971.

5.3.2 Sekundärliteratur

a) Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek

FABER, Alexandra: *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*. Wien, Diplomarbeit 1995.

FÖRDER, Gabriele: *Stuttgarter messen dem Hörspiel größere Bedeutung bei. Seit Herbst ist die Gattung in allen drei SDR-Programmen vertreten – Glanzlicht im zweiten: Elfriede Jelinek-Retrospektive*. In: Beilage des Reutlinger Generalanzeiger, 11.11.1989.

JANKE, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Edition Praesens 2004.

KEPPLINGER, Christoph: *Polyphone Sprachkompositionen: Elfriede Jelineks Hörspiele als Radiokunst*. Wien, Diplomarbeit 2007.

KOLLER, Doris: *Entmythisierung des Alltags. Das Hörspielwerk Elfriede Jelineks 1972-1992*. Regensburg, Dissertation 2007.

MACHREICH, Christine: *Elfriede Jelinek. Die frühen Hörspiele*. Wien, Diplomarbeit 1995.

MAYER, Verena, KOBBERG Roland: *Elfriede Jelinek. Ein Portrait*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006.

N.N.: *Elfriede Jelinek*. In: Bayrischer Rundfunk (Hg.): *Vom Sendespiel zur Medienkunst. Die Geschichte des Hörspiels im Bayrischen Rundfunk. Gesamtverzeichnis 1949-1999*, 1999, S. 142-143.

OLBERT, Frank: *Mitten aus dem illustrierten Leben. Zur Hörspiel-Retrospektive (1989)*. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl 1991 (= Dossier 2), S. 225-228.

PERTHOLD, Sabine: *Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Analyse des dramatischen Werks der Schriftstellerin Elfriede Jelinek unter Einbeziehung einiger Hörspiele und Prosatexte, sofern diese mit dem dramatischen Werk thematisch oder formal in Verbindung stehen*. Wien, Dissertation 1991.

SPIESS, Christine: *Eine Kunst, nur aus Sprache gemacht. Die Hörspiele der Elfriede Jelinek*. In: *Text+Kritik* 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 110-119.

VON BECKER, Peter: „*Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*“. In: *Theater heute*, Nr. 9 September 1992, S. 1-8.

b) Allgemeine Sekundärliteratur

BARTHES, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp 2010.

- BENJAMIN, Walter: *Der Autor als Produzent*. In: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= Gesammelte Schriften 2/2), S. 683-701.
- BENJAMIN, Walter: *Hörmodelle*. In: Rexroth, Tillman (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 (= Kleine Prosa Baudelaire-Übertragungen 4/2), S. 627-720.
- BRECHT, Bertolt: *Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*. In: Brecht: Versuche 1-3. Berlin: Kiepenheuer 1930, S. 2-18.
- BRECHT, Bertolt: *Flug der Lindberghs*. DRS 2 2005. Regie: Hermann Scherchen, Erstsending: 29.7.1929 BEFU.
- BRECHT, Bertolt: *Radiotheorie*. In: Schriften zur Literatur und Kunst I. 1920-1932. Tübingen: Suhrkamp 1967, S. 121-140.
- BRECHT, Bertolt: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957.
- FISCHER, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart: Alfred Kröner 1964.
- GERSTL, Elfriede: *Aus der Not ein Hörspiel machen – zur Not ein Hörspiel hören*. In: Dies.: Berechtigte Fragen. Hörspiele. Wien: Jugend & Volk. Edition Literaturproduzenten 1973, 7-14.
- HAIDER-Pregler, Hilde: *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. In: Spiel, Hilde (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren Werke Themen Tendenzen seit 1945. Frankfurt am Main: Fischer 1980 (= Die zeitgenössische Literatur Österreichs 2), S. 507-550.
- HANDKE, Peter: *Hörspiel (Nr.1)*, WDR 1968. Regie: Heinz von Cramer, Erstsending: 23.10.1968, WDR.
- HARIG, Ludwig: *Ein Blumenstück*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 141-193.
- HEGER, Roland: *Das österreichische Hörspiel*. Stuttgart, Wien: Braumüller 1977 (= Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts 6).
- HEISSENBÜTTEL, Helmut: *Horoskop des Hörspiels*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 18-36.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut: *Walter Benjamin. Medientheorie*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum 1983, S. 27-36.
- HEY, Richard: *Die Ballade vom Eisernen John. Ein Radio-Strip mit Gesang*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 37-55.
- HIRSCHENHUBER, Heinz: *Gesellschaftsbilder im deutschsprachigen Hörspiel seit 1968*. Wien: VWGÖ 1985.

- HOSTNIG, Heinz: *Erfahrungen mit der Stereophonie*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 129-133.
- HOSTNIG, Heinz: *Hörspiel – Neues Hörspiel – Radiospiel*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, 201-212.
- HUBER, Hermann J.: *Langen Müller's Schauspielerlexikon der Gegenwart*. Deutschland Österreich Schweiz. München, Wien: Langen Müller 1986.
- JANDL, Ernst, MAYRÖCKER Friederike: *Fünf Mann Menschen*. In: Dies.: Fünf Mann Menschen. Hörspiele. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971, S. 23-40.
- KEMPER, Hans-Georg: *Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur*. Kronberg/Taunus: Scriptor 1974.
- KNILLI, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: Kohlhammer 1961.
- KNOPF, Jan: *Brecht-Handbuch*. Theater. Stuttgart: Metzler 1980.
- KOLB, Richard: *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin-Schöneberg: Max Hesses Verlag 1932 (= Rundfunkschriften für Rufer und Hörer 2).
- KRUG, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz: UVK² 2008.
- LERMEN, Birgit H: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht. Strukturen, Beispiele und didaktisch-methodische Aspekte*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1975.
- LINDNER Livia: *Radiotheorie und Hörfunkforschung. Zur Entwicklung des trialen Rundfunksystems in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Hamburg: Dr. Kovač 2007 (= Schriften zur Medienwissenschaft 15).
- MON, Franz: *bemerkungen zur stereophonie*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 126-128.
- MON, Franz: *Collagetexte und Sprachcollagen*. In: Mon, Franz (Hg.): Texte über Texte. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1970, S. 116 -135.
- MON, Franz: *das gras wies wächst*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 195-243.
- MÜLLER, Inez: *Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren*. St. Ingberg: Röhrig 1993 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 40).
- SCHARANG, Michael: *O-Ton ist mehr als eine Hörspieltechnik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 261-273.

SCHÖNING, Klaus: *Hörspiel als verwaltete Kunst*. In: Ders (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 248-266.

SCHWITZKE, Heinz: *Exkurs über die Hörspielgeschichte*. In: Ders. (Hg.): Sprich, damit ich dich sehe. Band 2: Frühe Hörspiele. München: Paul List 1962 (= LISTBücher 217), S. 7-19.

STANZEL, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht¹¹ 1987.

SZYMANSKA, Magdalena: *Dada und die Wiener Gruppe*. Hamburg: Diplomica 2009.

VORMWEG, Heinrich: *Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 153-167.

VORMWEG, Heinrich: *Zur Überprüfung der Radiotheorie und -praxis Bertolt Brechts*. In: Schöning, Klaus (Hg.): Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum 1983, S. 13-26.

VORWINCKEL, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 146).

WONDRATSCHEK, Wolf: *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels*, WDR, BR, HR, SR 1969. Regie: Heinz Hostnig, Erstsending: 6.11.1969, WDR.

5.3.3 Radiosendungen

WENDT, Gunna: *Wer nicht fühlen will, muss hören. Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*. 19.7.2004, BR 2.

WESSELS, Wolfram: *Entstehung und Geschichte des „Lindberghflugs“*. 19.3.2005, DRS.

5.3.4 Online-Quellen

DÖHL, Reinhard: *Theorie und Praxis des Hörspiels*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/doehl_theorieundpraxis/doehl_theorie_und.pdf (11.5.2011).

DÖHL, Reinhard: *Walter Benjamins Rundfunkarbeit*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/doehl_benjamin/doehl_benjamin.html (10.5.2011).

HÖRBURGER, Christian: *Das Neue Hörspiel*. <http://mediaculture-online.de/?id=314> (12.10.2011).

MEDIACULTURE-ONLINE: *Hörfunk- und Hörspielgeschichte*. <http://www.mediaculture-online.de/Geschichte-des-Hoerfunks-Hoers.123+M5e79b9133cf.0.html> (8.6.2011).

N.N.: *Elfriede Jelinek Homepage*. <http://www.elfriedejelinek.com> (16.1.2012).

N.N.: Ö1: *Hörspielsuche*. <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche> (10.1.2012).

N.N.: Ö1: *Hörspielsuche. Wien West*. <http://radiokulturhaus.orf.at/hoerspiel/suche/12340.html> (11.8.2011).

PONGS, Hermann: *Das Hörspiel*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/pongs_dashoerspiel/pongs_dashoerspiel.pdf (19.10.2010).

SCHWITZKE, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/schwitzke_hoerspiel/schwitzke_hoerspiel.pdf (11.8.2010).

WÜHR, Paul: *Authentizität und Fiktion. Über das O-Ton-Hörspiel*. <http://www.paul-wuehr.de/schreibtische/wiener2.htm> (14.12.2011).

5.4. ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, Elfriede Jelineks erste vier Hörspiele *Wien West, wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß*, *Untergang eines Tauchers* und *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern* sowie dem *Personenkreis um sie herum* gattungstheoretisch zu kontextualisieren und in Hinblick auf ihre Nur-Hörbarkeit zu untersuchen.

Elfriede Jelineks original für den Rundfunk konzipierte Hörspiele entstanden zwischen 1971 und 1977. In dieser Zeit war das Neue Hörspiel gerade populär geworden und konnte seine größten Erfolge verzeichnen. Dem Neuen Hörspiel standen aufgrund der damals aufgekommenen Stereophonie neue technische Möglichkeiten zu Verfügung. Es konnten stereofone Räume geschaffen werden, der Ton strömte nicht mehr punktuell aus dem Lautsprecher. Man wollte sich von den traditionellen Formen des Hörspiels distanzieren und die HörerInnen zu einem aufmerksamen Zuhören anhalten. Es wurde versucht, das emotionale Einlassen und eine damit einhergehende passive Haltung des Publikums zu verhindern. Ausdrucksmöglichkeiten wurden wieder in frühen Traditionen, in denen des Dadaismus, der *Musique concrète*, der Pop-Art sowie in den Radiotheorien Bertolt Brechts oder Walter Benjamins gefunden. Die Technik der Collage ermöglichte es, Klangmaterial miteinander zu verbinden und autonome Schallräume herzustellen. Außerdem wollte man durch die Montage heterogenen Sprachmaterials, Denk- und Sprechweisen entlarven. Auch das O-Ton-Hörspiel wollte das Manipulierende in der Sprache erkennbar machen, aber auch der breiten Masse im Medium Hörspiel eine Stimme geben.

Zwar strebt Elfriede Jelinek in *Wien West* eine Parodie auf das Neue Hörspiel an und distanziert sich somit davon, dennoch setzt das erste Hörspiel der Autorin die Ausdrucksmöglichkeiten der neuen Strömung effizient ein. Jelineks Original-Hörspiele fordern die Hörenden zu einer aufmerksamen und kritischen Haltung auf. Die in den Hörspielen auftretenden Figuren sind keine Individuen, vielmehr sind sie reine Sprachkörper, aus denen die von Medien vorgefertigte Sprache spricht. Der V-Effekt entsteht durch chorisches Sprechen, den stereotypen Einsatz von Stimmen, den Stimmentausch oder die Technik der Collage. Das Medium Hörspiel bietet nun den idealen Raum für Jelineks Sprachfiguren. Geräusche, Stimme und Musik stehen im Fokus der Aufmerksamkeit. Jelinek lässt ihre Figuren das auch aussprechen. So weisen diese ironisch auf die größere

Aufmerksamkeit im Hörspiel hin, die im Gegensatz zum Fernsehen gefordert wird. Durch das Nur-Hörbare entsteht eine größere Künstlichkeit als im Theater oder in geschriebenen Texten, die zu einer ständigen Wachsamkeit des Publikums auffordert und die HörerInnen dazu anhält, die eigenen Denk- und Sprachstrukturen zu reflektieren.

5.5 LEBENS LAUF

Name Ulrike Eva Constanze Haidacher

Persönliche Daten

Geburtsdatum 18.08.1985
Geburtsort Graz

Ausbildungsdaten

seit WW 2007 Diplomstudium Deutsche Philologie, Universität Wien
Juni 2007 Abschluss Bachelor Germanistik
SS 2004-SS 2007 Bachelor-Studium Germanistik, Karl-Franzens
Universität Graz
Oktober 2003-Februar 2004 Sprachkurs in Viareggio, Italien
Juni 2003 Matura ORG Ursulinen, Graz

Fremdsprachen Englisch, Italienisch, Französisch

Weitere Ausbildungen/Praktika (Auswahl)

Dezember 2010 Abschluss Schauspielausbildung, privat, Wien
2007 Regiehospitanz bei der Produktion *Das Schloss* nach
Franz Kafka unter der Regie von Viktor Bodó,
Schauspielhaus Graz

Schauspiel

Februar 2012 Premiere des zweiten Soloprogramms *WIE IM FILM nur
ohne walter* von Flüsterzweieck, Kabarett Niedermair
Wien
November 2009 Premiere des ersten Soloprogramms *selbstredend,
wahnsinnig [humor zweipunktnull]* von Flüsterzweieck,
Theatercafé Graz (Auszeichnung: Grazer
Kleinkunstvogel; Nominierungen: Passauer
Scharfrichterbeil, Goldener Kleinkunstnagel Wien)
April 2009 Mitgründerin des Theater-Kabarett-Duos Flüsterzweieck

sowie Improshows, Kurzfilme u.a.