



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Geschlecht gehört gehört?!

**Zur Repräsentation und Verhandlung von Geschlecht
in den Hörspielen der Preisträgerinnen
des *Hörspielpreises der Kriegsblinden*
von 1952 bis 2012**

Verfasserin

Mag. phil. Barbara Hamp

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Gender Studies UG2002

Betreuerin:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Anna Babka

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	4
Teil I	5
Einleitung	5
Themeneinschränkung	5
Fragestellung und Ziel	6
Aufbau der Arbeit	6
1. Hörspiel	8
1.1. Hörspiel – Versuch einer Definition	8
1.2. Hörspielgeschichte – Ein Abriss	9
1.2.1. Hörspielanfänge	10
1.2.2. Hörspiel im Nationalsozialismus	10
1.2.3. Die 50er Jahre – Blütezeit des literarischen Hörspiels	11
1.2.4. Das Neue Hörspiel	12
1.2.5. Kommerzialisierung, Nischenbildung und Digitalisierung des Hörspiels ..	14
1.3. Hörspiel – eine literarische Gattung	16
1.4. Elemente des Hörspiels	16
1.5. Die Bedeutung der Sprache im Hörspiel	18
1.5.1. Die Stimme im/als Hörspiel	19
2. Hörspiel und <i>Gender</i>	21
2.1. Der Begriff <i>Gender</i>	21
2.2. Geschichtlicher Abriss der Debatte um <i>Gender</i>	22
2.2.1. Erste und zweite Frauenbewegung	22
2.2.2. Egalitäts- und Differenzfeminismus	23
2.2.3. Das „sex-gender-System“	23
2.2.4. Sozialer Konstruktivismus	24
2.3. Ausdifferenzierung der Debatte um <i>Gender</i>	24
2.3.1. Doing Gender	24
2.3.2. Poststrukturalismus	25
2.3.3. Dekonstruktion – Diskursanalyse	26
2.3.4. Judith Butler	26
2.4. Die Frage nach dem „Weiblichen Schreiben“	27
2.4.1. écriture féminine	28
2.4.2. Weibliches Schreiben	28
2.5. Die Verknüpfung von <i>Gender</i> , Sprache und Hörspiel	29
3. Kanonisierung von Hörspielen	30
3.1. Kanondefinition	30
3.1.1. Zweck und Funktion des Kanons	31
3.2. Die Geschlechtlichkeit des Kanons	32
4. Hörspielanalyse	33
4.1. Dramenanalyse	33
4.1.1. Figurenanalyse	34
5. Hörspielpreis der Kriegsblinden	36
5.1. Geschichte des Hörspielpreises der Kriegsblinden	36
5.1.1. Hörspielpreisidee	37

5.2.	Bedeutung des Hörspielpreises der Kriegsblinden	37
5.3.	PreisträgerInnen	40
6.	Forschungsstand	42
6.1.	Die Bedeutung des Hörspiels und dessen wissenschaftliche Aufarbeitung.....	42
6.2.	Gendertheoretische Auseinandersetzungen mit dem Hörspiel	43
6.3.	Hörspielpreis der Kriegsblinden	44

Teil II45

Geschlechtliche Re-/Präsentationen in Hörspielen 45

1.	Ingeborg Bachmann: Der gute Gott von Manhattan	46
1.1.	Inhalt	46
1.2.	Figurenanalyse	47
1.2.1.	Die Frauenfiguren in DgGvM	47
1.2.2.	Die Männerfiguren in DgGvM	49
1.3.	Geschlechtliche (Re)Präsentationen	51
2.	Margarete Jehn: Der Bussard über uns.....	53
2.1.	Inhalt	53
2.2.	Figurenanalyse	54
2.2.1.	Die Figuren der Traumwelt	54
2.2.2.	Die Figuren der realen Welt	55
2.2.3.	Jascha und die Kinder	56
2.3.	Geschlechtliche (Re)Präsentationen	58
3.	Christa Reinig: Das Aquarium	61
3.1.	Inhalt	61
3.2.	Figurenanalyse	62
3.2.1.	Die Figuren des Aquariums – die Spielebene.....	62
3.2.2.	Die Figuren der ›realen‹ Welt.....	65
3.3.	Geschlechtliche (Re)Präsentationen	66
4.	Friederike Roth: Nachtschatten	69
4.1.	Inhalt	69
4.2.	Figurenanalyse	69
4.2.1.	Erfassbare Beziehungsgeflechte	70
4.3.	Geschlechtliche (Re)Präsentationen	73
5.	Elfriede Jelinek: Jackie	75
5.1.	Inhalt	75
5.2.	Die Figur Jackie	76
5.3.	Geschlechtliche (Re)Präsentationen	79
6.	Michaela Melián: Föhrenwald.....	81
6.1.	Inhalt	81
6.2.	Figurenanalyse	82
6.2.1.	Das (jüdische) Displaced Persons Lager	83
6.2.2.	Das (nationalsozialistische) Arbeitslager	85
6.2.3.	Walddram – Siedlung für Heimatvertriebene.....	86
6.3.	Geschlechtliche (Re)Präsentationen	87

Fazit	89
-------------	----

Bibliografie	93
--------------------	----

1.	Primärliteratur	93
2.	Sekundärliteratur	93
2.1.	Selbstständige Literatur	93
2.2.	Unselbstständige Literatur	94
2.3.	Zeitschrift: Der Kriegsblinde	97
2.4.	Statuten	98
2.5.	Internetquellen	98
3.	Forschungsstand	98
	Abkürzungen	99
	Abstract	100
	Lebenslauf	102

Danksagung

Es wäre sehr vielen Menschen für das Zustandekommen dieser Arbeit zu danken, welche Zeit, Geduld, Arbeit und vor allem Interesse in meine Master-Thesis investiert haben. Einige von diesen haben im Besonderen durch ihre Unterstützung zur Ermöglichung dieser Arbeit beigetragen.

Ich möchte Univ.-Prof. i.R. Dr. Hilde Haider-Pregler für ihr Interesse an dem Thema und für den Input zur Idee dieser Arbeit danken, sowie Mag. Christine Ehardt für ihr offenes Ohr bei grundlegenden Fragen zum Forschungsstand und ihren Verweis auf grundlegend wichtige Texte das Hörspiel, die Medientheorie des Hörspiels und die Repräsentation von Geschlecht im Hörspiel betreffend.

Großer Dank geht an Mirjam Stutzmann und den Bayerischen Rundfunk (Hörspiel und Medienkunst) sowie Christiane Altenburg und den Verlag der Autoren Deutschland, die bereitwillig nicht zugängliche Manuskripte für die Bearbeitung zur Verfügung stellten.

Ein herzlicher Dank geht an den Bund der Kriegsblinden Deutschlands und insbesondere Gabriele Fischer, die schwer zugängliche Quellen sofort zur Verfügung stellte und für weitere Hilfestellungen offen war. Durch ihre großzügige Hilfe und die Bereitstellung von Material durch die Redaktion der Zeitschrift *Der Kriegsblinde* konnte diese Arbeit mit einem weit ausgedehnten Forschungsmaterial bearbeitet werden. Insbesondere gilt hier der Dank dem großen Interesse des BKD, Fr. Fischer und dem ehemaligen Vorsitzenden des BKD, Dieter Renelt († 2012), die an der Veröffentlichung ebenfalls Interesse zeigten.

Und last but not least geht mein Dank an meine Betreuerin Ass.-Prof. Mag. Dr. Anna Babka, die interessiert, inspirierend und aufmunternd diese Arbeit betreut hat.

Bei dem Versuch, die Hörspiel-Ästhetik und Gender Studien analytisch in Einklang zu bringen, wird jeweils die Frage nach der Konstruiertheit, Prozessualität und Performanz von dichotomischen Geschlechter-Strukturen ins Blickfeld gerückt.¹

Teil I

Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Repräsentation und Verhandlung von Geschlecht in den mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichneten Hörspielen von Autorinnen der ersten sechzig Jahre des Bestehens des Preises (1952-2012). Es wird die Frage nach der Konstruiertheit, Prozessualität und Performanz von dichotomischen Geschlechter-Strukturen in Hörspieltexten auf der Folie von zeitgenössischen Ansätzen der Geschlechterforschung gestellt.

Themeneinschränkung

Der Fokus liegt auf Hörspielen von Autorinnen, die mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* zwischen 1952 und 2012 ausgezeichnet wurden. Der *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ist ein jährlich vergebener, non-monetärer Preis des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands e.V. (BKD), der an ein deutschsprachiges im vorangegangenen Jahr urgesendetes Hörspiel verliehen wird. Die preisgekrönten Hörspiele können als repräsentativ für die deutschsprachige Hörspiellandschaft gelten, denn „[f]ür Publikum und Radiomacher war und ist der Hörspielpreis der Kriegsblinden ein Indikator dafür, was Kritiker und Laien über einen akustischen Jahrgang denken und wie er zu bewerten ist.“² Dieser Preis ist einer der renommiertesten (deutschsprachigen) Hörspielpreise und durch sein langjähriges Bestehen (seit 1952) auch ein Spiegel der Hörspielgeschichte und -entwicklung.³

Die Einschränkung auf ausschließlich Autorinnen ist dadurch begründet, dass die Autorinnen sowohl in der Gruppe der Hörspiel-Schreibenden, als auch der Hörspiel-PreisträgerInnen (des

¹ Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. Geschlechter-Positionen im Hörspiel ausgewählter deutscher und deutschsprachiger Autorinnen nach 1968. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008. S. 55/56.

² Kosslick, Dieter: Eindeutiges Ziel. Das Engagement der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands und Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Redaktion: Wagner, Hans-Ulrich / Kammann, Uwe. Düsseldorf: Aufbau Verlag, 2001. S. 16/17. S. 17.

³ vgl.: Haider-Pregler, Hilde: Unsichtbare verschaffen sich Gehör. Frauen schreiben fürs Radio. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate: Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler, 1999. S. 615-631. S. 615.

Hörspielpreises der Kriegsblinden), unterrepräsentiert sind. Die Auseinandersetzung gerade mit den Hörspielen von Autorinnen soll darüber hinaus zur verstärkten Kanonisierung der Hörspiele als auch der Autorinnen beitragen.

Die getroffene Auswahl schließt verständlicherweise viele andere Autorinnen – auch weitere Preisträgerinnen des *Hörspielpreises der Kriegsblinden*, die im AutorInnenkollektiv diesen Preis erhielten – aus. Die Tatsache, dass der Stimme mehrerer Autorinnen Gehör geschenkt wird, ist als Wertschätzung der Vielfalt des künstlerischen Schaffens von Frauen im Bereich Hörspiel zu verstehen und nicht als Ignoranz gegenüber der Unterschiedlichkeit und Individualität der einzelnen Schriftstellerinnen.

Fragestellung und Ziel

Im Fokus der Arbeit steht die Repräsentation und Verhandlung von Geschlecht in den sechs ausgewählten Hörspielen. Ziel ist ein Sichtbarmachen der jeweiligen Konzepte von Geschlecht, deren Kontextualisierung in feministischen und gender-wissenschaftlichen Theoriekonzepten sowie, darauf aufbauend, eine Reflexion über die Bedeutung von Geschlechterkonzeptionen in der literarischen Gattung Hörspiel in den letzten sechzig Jahren.

Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil beinhaltet die theoretische Einbettung der Fragestellung. Der zweite Teil besteht aus der Analyse der ausgewählten Hörspiele.

Der erste Teil geht auf die Geschichte und die Theorieentwicklung des Hörspiels ein. Danach werden aktuelle Debatten über verschiedene Geschlechter-Konzepte skizziert. Durch die Einbettung in die unterschiedlichen Theoriekonzepte von Geschlecht werden die in den Hörspielen repräsentierten Konzepte nachgezeichnet. Daraus ergibt sich eine Reflexion über die Geschlechterverhältnisse und Geschlechterbilder, die durch die Hörspiele konstruiert und re-/präsentiert werden.

Mein Fokus auf Hörspiele von Autorinnen soll zur verstärkten Kanonisierung derselben beitragen. Daher gehe ich auch der Frage nach der Bedeutung des Kanons in der gesellschaftlichen Sozialisation von Menschen nach.

Auf Grund des Fehlens einer ausgewiesenen Methode zur Analyse von Hörspielen erörtere ich die Möglichkeit einer solchen durch Bezugnahme auf Ansätze der Dramenanalyse. Die

Auseinandersetzung mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* bildet dabei den Übergang zur Analyse der ausgewählten Hörspiele.

Die Darstellung des Forschungsstandes führt die einzelnen Theoriestränge zusammen und zeigt die Leerstelle, welche diese Arbeit füllen möchte.

Der Hauptfokus der Arbeit liegt im zweiten Teil auf der Analyse von sechs Hörspielen.*

- Ingeborg Bachmann: Der gute Gott von Manhattan (1958 [1959]; BR/NDR)
- Margarete Jehn: Der Bussard über uns (1963 [1964]; SWF/NDR)
- Christa Reinig: Das Aquarium (1967 [1968]; SDR)
- Friederike Roth: Nachtschatten (1984 [1985]; SDR/NDR/RIAS)
- Elfriede Jelinek: Jackie (2003 [2004]; BR)
- Michaela Melián: Föhrenwald (2005 [2006]; BR)

Diese werden zur Analyse als Audio-Fassung (da darauf die Entscheidung der Preisvergabe beruht) und als Hörspieltext/-manuskript (da dies eine einfachere Zitation ermöglicht) herangezogen. Dabei wird auf deren Inhalt, die Charakterisierung der Figuren, Geschlechterrollen, Beziehungsmuster und das daraus abzuleitende *Gender*-Verständnis eingegangen.

* *Erklärung der Hörspielangaben:* (Jahr der Ursendung [Jahr der Preisverleihung]; Sender der Ursendung)

1. Hörspiel

Die Beschäftigung mit Hörspielen verlangt vor allem die Definition der Bezeichnung **Hörspiel**. Der Begriff kann dabei sehr Vielfältiges bezeichnen, auch wenn hier grundlegend ein genuin für den Rundfunk erzeugtes Kunstwerk, das vor allem durch Sprache wirkt, gemeint ist.

Im Folgenden gehe ich auf die Definitionen von **Hörspiel** mit ihren verschiedenen Bedeutungen ein, um die für diese Arbeit relevanteste herauszustreichen. Das Verständnis der facettenreichen Bezeichnung Hörspiel soll durch einen kurzen Abriss der Hörspielgeschichte erleichtert werden. Danach wird auf die verschiedenen Elemente des Hörspiels sowie auf die Bedeutung der Sprache Bezug genommen und ihr Wandel im Hörspielverständnis beschrieben.

1.1. Hörspiel – Versuch einer Definition

Schon kurz nach Entstehung des (Unterhaltungs-)Rundfunks gab es die Forderung nach einer genuinen Radiokunstgattung. Dadurch etablierte sich das Hörspiel früh als (Literatur-)Gattung im Rundfunk.

Nicht nur die Formenvielfalt war dabei sehr groß, auch die Bezeichnungen variieren und variierten stets. So wurde das Hörspiel auch als „Funkspiel, Funkdrama, Hördrama, Sendespiel“⁴ bezeichnet. Meist war damit ein „im Hörfunk gesendetes und/oder medial aufgezeichnetes und auf Tonträgern (Schallplatte, Tonbandcassette, Compact Disc) reproduziertes dramatisches Genre, das mit elektroakustischen Mitteln arbeitet“⁵, gemeint. Einer der bekanntesten Theoretiker, der das Grundverständnis des Hörspiels prägte, war Richard Kolb. Sein bekanntester Ausspruch in seiner Abhandlung *Das Horoskop des Hörspiels* (1930ff)⁶ wurde rasch zur definitorischen Norm für das Hörspiel: „Und das ist die Aufgabe des Hörspiels, uns mehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen“⁷.

⁴ Hörspiel. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler, 2007. S. 328/329. S. 328.

⁵ ebd. S. 328.

⁶ vgl.: Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK, 2008. S. 34.

⁷ Richard Kolb (1932) zit. In: Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 34.

Reinhard Döhl bewertet Armin Paul Franks Definition des Hörspiels aus dem Jahr 1963 als „bisher am wenigsten umstritten“⁸. Demzufolge ist ein Hörspiel ein „original für den Hörfunk abgefaßtes, in sich geschlossenes und in einer einmaligen Sendung von in der Regel 30-90 Minuten Dauer aufgeführtes, überwiegend sprachl.[iches] Werk, das beim Publikum eine der Kunst spezifische Wirkung hervorzubringen versucht und das in keinem anderen Medium ohne entscheidende Strukturveränderungen existieren kann.“⁹

Diese Definition hat (im Großen und Ganzen) bis heute Gültigkeit behalten und umfasst auch die große Formenvielfalt des Hörspiels.

Der Pluralismus im Formenspektrum reicht sehr weit: von der fünfminütigen Kurzszene zur zweieinhalbstündigen Hörspielsoirée, vom Science-fiction- zum Mundarthörspiel, von der Hörspielfassung eines Romans, Schauspiels oder Gedichts zum reinen Klangspiel eines Vertreters der Neuen Musik, vom journalistisch-dokumentarisch ausgerichteten Originalton-Stück zum produktionsaufwendigen, vielszenigen phantastischen Hörfilm, vom Spiel mit konventionellem Handlungsgerüst zur sprachkritischen Zitatcollage, die jeglicher Handlung im herkömmlichen Sinn entbehrt.¹⁰

In dieser Arbeit wird das Hörspiel als ein genuines Kunstprodukt des Radios verstanden, das eigentlich nur als hörbares, literarisches Kunstwerk existiert und dessen Wirkung v.a. auf der Verwendung von Sprache beruht.

1.2. Hörspielgeschichte – Ein Abriss

Als literarische Gattung ist das Hörspiel eine relativ junge Gattung, die in den 1920er Jahren entstand, da bald nach Entstehung des Rundfunks, als einem Medium zur Übertragung von Informationen und Unterhaltung, auch nach einer spezifischen Kunstform für dieses neue Medium gefragt wurde.¹¹

Seit dem Aufkommen von Tonträgern und vor allem seit der Digitalisierung der Medienlandschaft und der Etablierung des Internets hat sich auch das Hörspiel von seiner ursprünglichen Geburtsstätte – dem Rundfunk – emanzipiert. Trotz allem ist der Rundfunk als das zentrale Medium der Ausstrahlung von Hörspielen bestehen geblieben.

⁸ Döhl, Reinhard: Hörspiel. In: Schweikle, Günther/Schweikle Irmgard (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 1984. S. 199/200. S. 199.

⁹ Armin P. Frank (1963) zit. in: Döhl, Reinhard: Hörspiel. S. 199.

¹⁰ Hannes, Rainer: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz. Marburg: Hitzeroth, 1990. [Brandt, Wolfgang/Freudenberg, Rudolf (Hg.): Marburger Studien zur Germanistik. Band 15] S. 11.

¹¹ vgl.: Schwitzke, Heinz (Hg.): Reclams Hörspielführer. Stuttgart: Reclam, 1969. S. 5/6.

1.2.1. Hörspielanfänge

Mit dem „Unterhaltungs-Rundfunk“ der zwanziger Jahre (vorher gab es nur den Militär-Rundfunk) entstand auch die „einzige Kunstform, die der Rundfunk hervorgebracht hat“, das Hörspiel.¹²

Bald nach Entstehung des Unterhaltungsrundfunks entstanden die ersten Hörspiele. Bereits 1924 wurden in Großbritannien, Frankreich und Deutschland die ersten Hörspielversuche gesendet.¹³ Dabei war Richard Hughes *Danger* das erste originäre Hörspiel im Rundfunk.¹⁴ Als erstes originäres deutschsprachiges Hörspiel gilt Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender. Versuch einer Rundfunkgroteske*. Es wurde am 24. Oktober 1924 vom Frankfurter Sender urgesendet.¹⁵

Die frühen Hörspiele, die noch auf einfachste technische Mittel zurückgreifen mussten, versuchten vor allem die ZuhörerInnen zu OhrenzeugInnen von Ereignissen wie fiktiven Sensationen oder Katastrophen zu machen.¹⁶

1.2.2. Hörspiel im Nationalsozialismus

In der Anfangszeit des Nationalsozialismus wurde das Massenmedium Rundfunk und mit ihm die Gattung Hörspiel für die Etablierung eines Gemeinschaftsgefühls und somit als Propagandamittel verwendet. Vor allem im Schulfunk und in der *Stunde der Nation* wurden Hörspiele gesendet.¹⁷ Dennoch gab es in dieser Zeit auch künstlerische Weiterentwicklungen, wie etwa die Entstehung des Originalton-Hörspiels.¹⁸ Mit Fortschreiten des Krieges wurden künstlerische Ambitionen im Rundfunk zurückgedrängt und das Hörspiel wurde nur mehr zu Propagandazwecken, als Aufruf zum Durchhalten, gesendet und verschwand allmählich.¹⁹

¹² Gerhardt, Ulrich: Hörspiel und Radio. In: Giesenfeld, Günter u.a. (Hg.): Radioästhetik – Hörspielästhetik. Marburg: Schüren-Presserverlag, 1997. (Augen-Blick 26. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 1997) S. 28/29. S. 28.

¹³ vgl.: Hörspiel. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard: Metzler Lexikon Literatur. S. 328.

¹⁴ vgl.: Haider-Pregler, Hilde: „... alles mit Worten sagen und mit Worten verschweigen können.“ Zur Rezeptionsgeschichte von Ingeborg Bachmanns Hörspielen. In: Maske und Kothurn. Band 43. Heft 1-3. Wien u.a.: Böhlau, 1997. S. 99-126. S. 100.

¹⁵ vgl.: Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 18.

¹⁶ vgl.: Döhl, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32. Jahrgang, 1982. Heft 3. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1982. S. 154-179. S. 169.

¹⁷ vgl.: Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 46.

¹⁸ ebd. S. 46.

¹⁹ vgl.: Hay, Gerhard: Hörspiel. In: Borchmeyer, Dieter/Zmegac, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994. S. 192-196. S. 194.

Nach Ende des Krieges kehrte das Hörspiel wieder ins Radio zurück und zwar als kritischer, künstlerischer Rundfunkbeitrag, der sich einerseits der Aufarbeitung der Vergangenheit widmete und andererseits Ablenkung im Nachkriegselend bringen sollte.²⁰

1.2.3. Die 50er Jahre – Blütezeit des literarischen Hörspiels

Die wirkungsvollste Hörspielzeit und zweite Blütezeit begann, als Theater und Kinos geschlossen, Zeitungen und Bücher rar waren – und der Hörfunk das einzige und konkurrenzlose (auch) kulturelle Medium war. Das frühe Nachkriegshörspiel war Buch-, Theater- sowie Film-Ersatz und begann vor allem mit Adaptionen.²¹

Der Mangel an anderen kulturellen Ereignissen und die relativ leichte, kostengünstige und überall zugängliche Empfangsmöglichkeit des Rundfunks führten zu einem rasanten Aufstieg des Hörspiels. In der Blütezeit des (literarischen) Hörspiels in den 1950er Jahren wurden viele Hörspiele produziert, gesendet und auch abgedruckt.²²

Das Hörspiel knüpfte dabei im deutschsprachigen Raum, nach einer kurzen Verlagerung auf das angelsächsisch geprägte Feature, an die Form des **literarischen Hörspiels** der Vorkriegsjahre und an Richard Kolbs Hörspieltheorie *Das Horoskop des Hörspiels* an.

Das zeitweise als „Hörspiel der Innerlichkeit“²³ kritisierte Kunst-Schaffen namhafter AutorInnen (z.B. I. Aichinger, I. Bachmann, H. Böll, F. Dürrenmatt, W. Hildesheimer, M. Kaschnitz, E. Wickert, W. Weyrauch) führte so zu einer durch das Hörspiel im öffentlichen Diskurs repräsentierten und diskutierten Kunstform.²⁴

Am 5. Juli 1945 wurde das erste Hörspiel nach dem Krieg (*Hypnose* von Josef Pelz von Felinau) vom Berliner Sender ausgestrahlt.²⁵ Das erste Originalhörspiel nach dem Krieg stammte von Volker Starke (*Der Held*) und wurde am 28. Jänner 1946 vom NWDR gesendet.²⁶

Das eigentliche literarische Hörspielschaffen begann mit Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* (einer Anklage an den Krieg und an das Vergessen der Heimkehrenden)²⁷ und wurde am 13. Februar 1947 vom NWDR gesendet. Mit Günter Eichs *Träume* (NWDR, 19. April

²⁰ vgl.: Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009. S. 152.

²¹ Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 51.

²² vgl.: Siegert, Bernhard: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M.: Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1. Darmstadt: Westdeutscher Verlag. S. 287-298. S. 290.

²³ Döhl, Reinhard: Hörspiel. S. 199.

²⁴ vgl.: ebd. S. 199.

²⁵ vgl.: Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 51.

²⁶ vgl.: ebd. S. 51.

²⁷ vgl.: ebd. S. 53/54.

1951) war das Paradebeispiel des literarischen Hörspiels entstanden. Als kritisches, poetisches Spiel in kurzer Szenenfolge klagt es Krieg, Gewalt, Vergessen und Mittäterschaft an.²⁸ In Folge wurden Günter Eichs Hörspiele sowohl in der Hörspielkritik als auch im öffentlichen Diskurs zum Maßstab des literarischen Hörspielschaffens.²⁹ Die Themen des Hörspielschaffens der 1950er Jahre dominierten dabei: „die Sinnlosigkeit des Krieges, der innere Widerstand, der Schuld-Sühne-Komplex, das Verhältnis zu den Juden.“³⁰

In der Mitte der 1960er Jahre nahm das literarische Hörspielschaffen ab und es kam zu vermehrter Kritik an seiner Innerlichkeit und dem Verlust des kritischen Zeitbezugs. Nicht nur inhaltliche, sondern auch zwei außerliterarische Gründe führten zur Abnahme der Bedeutung des Hörspiels als literarische Gattung:³¹

- Das Fernsehspiel als Konkurrenzprodukt zum Hörspiel, das v.a. beim breiten Publikum beliebter war.
- Die Stereophonie als neu entwickelte Form und Möglichkeit des Rundfunks.

Mit der Einführung der Stereophonie entstanden aber auch neue gattungsästhetische Möglichkeiten für das Hörspiel, die sowohl technische, formal-ästhetische als auch inhaltliche Veränderungen im Hörspielschaffen mit sich brachten.

1.2.4. Das Neue Hörspiel

Die auf die Blütezeit des literarischen Hörspiels folgenden Werke wurden als **Neue Hörspiele** bezeichnet. Sie wenden sich durch die neuen technischen Bedingungen formal-ästhetisch und inhaltlich anderen Spielmöglichkeiten mit Sprache und anderen Rezeptionsmöglichkeiten zu. Klaus Schöning benutzte erstmals 1968 in seinem Essay *Tendenzen im Neuen Hörspiel* die Bezeichnung **Neues Hörspiel**.³² Dieses unterscheidet sich v.a. in drei Punkten vom traditionellen Hörspiel:³³

- der ideologischen Veränderung
- der neuen Einstellung zur Sprache
- der neuen Einstellung zum Medium des Rundfunks und damit zur Realisation des Hörspiels

²⁸ vgl.: ebd. S. 54.

²⁹ vgl.: ebd. S. 69.

³⁰ ebd. S. 60.

³¹ vgl.: Haslinger, Adolf: Das Hörspiel, das Neue Hörspiel, das Fernsehspiel. In: Weiss, Walter/Donnenberg, Josef/Haslinger, Adolf/Rosbacher, Karlheinz (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Zugänge zu ihrem Verständnis*. Stuttgart u.a.: Verlag W. Kohlhammer, 1973. S. 94-111. S. 102.

³² vgl.: ebd. S. 103.

³³ vgl.: ebd. S. 103.

Zu den wichtigsten VertreterInnen des Neuen Hörspiels zählen u.a. E. Jandl, F. Mayröcker, F. Mon, M. Kagel, P. Wühr, R. Döhl, G. Rühm.³⁴ Diese neue AutorInnengeneration „arbeitet mit den Formen der Montage und Collage und nutzt besonders die technisch-ästhetischen Möglichkeiten des Mediums: die Stereophonie, den Originalton, den harten Schnitt, die elektro-akustische Verfremdung und dergleichen.“³⁵ An die Stelle der Vorherrschaft der Stimme und des Wortes im traditionellen Hörspiel tritt die Gleichberechtigung aller radiophonischen Elemente.³⁶ Ideologisch wendet sich das Neue Hörspiel gegen „Irrationalismus, realitätsabgewandte Verinnerlichung, Verschleierung realer Probleme, Bestärkung affirmativer, kritikloser Haltung“³⁷, was dem literarischen Hörspiel vorgeworfen wurde.

Wichtig bei den unterschiedlichen Werken des Neuen Hörspiels ist das Verständnis der AutorInnengeneration in Bezug auf die Möglichkeiten des Hörspiels und insbesondere des Sprachspiels. Die Hörspielschaffenden wollten nicht mehr passive ZuhörerInnen, denen eine Geschichte vorgesetzt wird, die auf ihrer „inneren Bühne“³⁸ spielt und sie der Wirklichkeit entrückt, sondern vielmehr wollten sie die ZuhörerInnen aktivieren, sie zu MitbestimmerInnen und MitdenkerInnen ihrer eigenen Wirklichkeit machen und sie somit zu aktiven ZuhörerInnen werden lassen.³⁹

Das berühmteste Neue Hörspiel und gleichzeitig seine Geburtsstunde (die durch die Verleihung des *Hörspielpreises der Kriegsblinden* quasi bestätigt wurde) ist *Fünf Mann Menschen* von Friederike Mayröcker und Ernst Jandl (SWF 1968).⁴⁰

Das Neue Hörspiel richtet sich ideell gegen das literarische Hörspiel, seine Intimität und Innerlichkeit. Gleichzeitig kann es dabei auf die neuen Techniken, wie die Stereophonie, zurückgreifen, die ein Aufbrechen der bisherigen Dramaturgie des Hörspiels ermöglichen. Auch das Spiel mit der Sprache und deren Aufbrechen in einzelne Satz- und Wortfragmente fordert eine neue Rezeptionsgewohnheit und HörerInneneinstellung, die von passiv lauschenden zu aktiv agierenden ZuhörerInnen führt.

³⁴ vgl.: Hannes, Rainer: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. S. 12.

³⁵ ebd. S. 12.

³⁶ vgl.: Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster u.a.: Waxmann, 2002. S. 41.

³⁷ Brothaus, Heribert: Hörspiel. In: Krywalski, Diether (Hg.): Handlexikon zur Literaturwissenschaft. München: Ehrenwirth, 1974. S. 184-190. S. 189.

³⁸ Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 52.

³⁹ vgl.: ebd. S. 83.

⁴⁰ vgl.: ebd. S. 83/84.

1.2.5. *Kommerzialisierung, Nischenbildung und Digitalisierung des Hörspiels*

Nach dem Neuen Hörspiel nahm die öffentliche Diskussion zum Hörspiel ab. Das Hörspiel selbst konnte sich durch die öffentlich-rechtliche Sicherung von Hörspielproduktionen, Hörspielterminen und Sendeplätzen im Radioprogramm halten.

Weder die Konkurrenz des Fernsehens mit seinen medienspezifischen Formen (z. B. dem Fernsehspiel) noch der Wettbewerb mit den privaten Radiosendern und ihrem kommerziellen Unterhaltungsprogramm hat die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten dazu verleitet, das H.[örspiel]-Angebot seit den 1980er Jahren einschneidend zu reduzieren.⁴¹

Vor allem ab den 1990er Jahren ergaben sich mit den neuen Live-Hörspielen, der Digitalisierung der Studios, sowie mit Audio-Books und Internet neue Vermarktungsmöglichkeiten für das Hörspiel.⁴²

Mitte der 1980er Jahre wurde das Radio privatisiert. Dadurch entstanden neben den öffentlich-rechtlichen Sendern eine Vielzahl privater Sender. Den öffentlich-rechtlichen Sendern erwuchs im dualen System mit den Privatsendern eine große Konkurrenz. Doch da die Privatsender meist auf Hörspiele verzichteten, blieb das Hörspiel an die öffentlich-rechtlichen Sender gebunden – und hier gleichzeitig aufgehoben, da sich diese Sender zu einem Kulturauftrag verpflichteten, in den die Produktion von Hörspielen eingeschlossen war.⁴³

Das Hörspiel blieb auch im dualen System eine »öffentlich-rechtliche Kunst«, eine Kunst, die aus »öffentlichen« Mitteln für »öffentliche« Distributionsapparate zur Ausstrahlung an die Öffentlichkeit produziert wird«, die Privatradios verzichteten fast durchgängig auf Hörspiele und beschränkten sich auf (Kurz)Comedy.⁴⁴

Das Hörspiel verlor zwar an HörerInnen, aber nicht seine Existenzsicherung durch die öffentlich-rechtlichen Sender.

Gleichzeitig versuchte sich das Hörspiel vom Radio zu emanzipieren. Mit den technischen Möglichkeiten der Tonaufnahme auf Band wurde versucht, das Hörspiel von seinem Ursprungsmedium unabhängig zu machen.⁴⁵ Mit der Entwicklung der technischen Reproduktionsmöglichkeiten in den letzten 30 Jahren, die sich von Kassetten, über CDs, Minidiscs bis zu aus dem Internet herunterladbaren Audiofiles entwickelte, ergab sich auch eine neue Vermarktungsmöglichkeit: das Audio-Book. Meist sind Audio-Books gelesene

⁴¹ Hörspiel. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard: Metzler Lexikon Literatur. S. 329.

⁴² vgl.: Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. S. 43.

⁴³ vgl.: Ladler, Karl: Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2001. S. 30.

⁴⁴ Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 110.

⁴⁵ vgl.: ebd. S. 114.

literarische Texte, die ursprünglich nicht für die Hörrezeption geschrieben wurden. Trotzdem kann der Audio-Book-Markt auch für die Verbreitung von Hörspielen genutzt werden, unabhängig vom jeweiligen Sendetermin.⁴⁶

Eine weitere Entwicklung, die die Pluralisierung des Hörspiels auf der Produktions-, der Rezeptions- und der Vermarktungsebene begünstigte, war die Digitalisierung.

Mitte der Achtzigerjahre hielt der Computer Einzug in die Studios. Digitale Produktionsmethoden wurden die bisher letzte technologische Innovation und setzten (auf Dauer) eine Zäsur ohnegleichen.⁴⁷

Der Einsatz von Computern verbesserte die Produktionsbedingungen in den Studios, ermöglichte den Hörspielschaffenden aber auch ein vom Studiowesen unabhängiges Arbeiten.⁴⁸ Die Digitalisierung der Hörspielproduktion brachte eine neue Produktionsästhetik mit sich, die durch die Nutzung des Internets ausgeweitet wurde und dieses auch als Distributionsmittel verwendet.⁴⁹ Darüber hinaus wurden die Digitalisierung und Medialisierung der Gesellschaft, deren Möglichkeiten, Probleme und Risiken, zu einem neuen Themenfeld von Hörspielen (z.B. virtual reality).⁵⁰

Das Hörspiel, das als eigenständige Kunstform des Radios entstand, wurde nach einigen ersten erfolgreichen Jahren vom Nationalsozialismus zu Propagandazwecken missbraucht und verschwand schließlich fast ganz. In den 1950er Jahren erlebte dann das literarische Hörspiel seine große Blütezeit. Vor allem die Wichtigkeit der Sprache als Hauptübermittlerin von Bedeutung wurde in dieser Zeit forciert. Selbst das Neue Hörspiel, das mit dem Verwenden neuer Techniken wie Stereophonie und O-Ton die bisherigen Produktions- und Rezeptionsästhetiken zu verändern suchte, konnte nichts an der großen Bedeutung der Sprache für das Hörspiel ändern. Mit der Entwicklung des Fernsehens und des dualen Systems bekam das Hörspiel neuerlich Konkurrenz, konnte die neuen technischen Möglichkeiten, wie Audio-Book, Live-Hörspiel und Digitalisierung aber nutzen, um neue Nischen im Medienangebot zu erobern.

⁴⁶ vgl.: ebd. S. 9.

⁴⁷ ebd. S. 140.

⁴⁸ vgl.: ebd. S. 140.

⁴⁹ vgl.: Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. S. 51.

⁵⁰ vgl.: ebd. S. 47.

1.3. Hörspiel – eine literarische Gattung

Nach der Definition und der Geschichte des Hörspiels soll nun auf das **Hörspiel als literarische Gattung** eingegangen werden. Das Hörspiel wird dabei als eine ursprünglich für das Radio geschaffene Kunst verstanden, welche vorwiegend auf Sprache als primärem Ausdrucksmittel basiert und bei der weitere akustische Elemente, wie Musik, Geräusch, radiophonischer Effekt, zur Vertiefung der künstlerischen Absicht dienen.

Dieses hörspielästhetische Konzept orientiert sich vorrangig am literarischen Hörspiel der 1950er Jahre. Dadurch ist es möglich, das Hörspiel als literarische Gattung zu betrachten und es hinsichtlich seiner literarischen Inhalte und nicht nur seiner akustischen Repräsentation zu bewerten.⁵¹

1.4. Elemente des Hörspiels

Das Hörspiel ist aus semiotischer Sicht **ein akustisches Spiel mit Zeit und Raum**. Die Möglichkeiten der zeitlichen und räumlichen Veränderung und Simultanität haben sich im Laufe der Hörspielgeschichte auf Grund der technischen Möglichkeiten verändert. Die wichtigsten Techniken für die Raum-Zeit-Variablen sind Blende und Schnitt.

Durch die **Blende**, die Möglichkeit Raum-Zeit-Kontinuen aufzuheben, von einem Schauplatz zu einem anderen zu springen, in der Zeit vor- und rückwärts zu gehen, ergeben sich für das Hörspiel in seiner erzählenden Struktur viele Möglichkeiten.

Durch den *technischen* Vorgang des Einblendens wird im Hörer ein Phantasieraum, also ein *geistig-seelischer* Raum geschaffen. Durch den *geistigen* Vorgang der Raum-Zeit-Blende wird mit Hilfe des *technischen* Vorganges des Einblendens der Hörer in ein anderes Raum-Zeit-Verhältnis gesetzt. In dieser Wechselwirkung von technischen und geistigen Vorgängen liegt das Geheimnis der Dramaturgie des Hörspiels, die „Kunst der Blende“.⁵²

Technisch gesehen unterscheidet man zwischen drei Arten der Blende: der Einblendung, der Ausblendung und der Überblendung.⁵³ Inhaltlich gesehen kann zwischen einer Raum- und einer Zeitblende unterschieden werden. Neben dem technischen Vorgang des Öffnens und

⁵¹ vgl.: Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 12.

⁵² Bartusch, Werner: Die Kunst der Blende im Hörspiel. In: Rundfunk und Fernsehen. Vierteljahresschrift. Hg.: Hans Bredow-Institut (für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg). Hamburg: Verlag Hans Bredow-Institut, 1961 (9. Jahrgang) & 1962 (10. Jahrgang). Heft 4 (1961), S. 382-395 (Teil 1); Heft 1 (1962), S. 18-29 (Teil 2); Heft 2 (1962), S. 122-136 (Teil 3). S. 136 (Teil 3).

⁵³ vgl.: Heger, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wien: Wilhelm Braumüller, 1977. S. 33.

Schließens des Reglers „eignen sich die Bausteine des Hörspiels Sprache, Geräusch, Musik und Stille“⁵⁴ zur Durchführung der Blende.

Neben der Blende gibt es im Hörspiel auch den **Schnitt**. Dieser technische Vorgang des Aneinanderklebens von verschiedenen Tonbandstreifen, der erst mit der technischen Entwicklung des Tonbandes möglich war, kann „als rein handwerkliches Mittel zur Erleichterung der Produktion vollständig unmerkbar und ohne dramaturgische Funktion vonstattengehen (...); doch kann es auch absichtlich stoßartig-spürbar erfolgen, um »ehrlich« an die artifizielle Struktur zu erinnern“⁵⁵.

Mit der **Stereophonie** wurde die sehr große Variabilität von Zeit und Raum noch erweitert. Dadurch ist es möglich Geschehen an verschiedenen Schauplätzen oder zu verschiedenen Zeiten gleichzeitig hörbar zu machen.⁵⁶

Um das Geschehen eines Hörspiels zu analysieren werden die Inhalte und die Verwendung der Elemente **Wort, Musik, Geräusch und radiophonische Effekte** untersucht.

Sowohl im literarischen Hörspiel als auch im Neuen Hörspiel ist die Sprache eines der Grundelemente.

Das Wort ist unbestreitbar, auch für das »Neue Hörspiel«, das notwendige und dominierende Element der Gattung. Es ermöglicht dem Hörer erst Verstehen und Erleben der vorgestellten Welt.⁵⁷

Das **Wort** übernimmt im Hörspiel den wesentlichen Teil der Bedeutungsvermittlung. Es muss „Zeit, Ort, Handlung, Wesen der Menschen, Bild des Menschen, Umgebung und Raum, Milieu und Atmosphäre erst in der Phantasie des Angesprochenen schaffen.“⁵⁸

Als weiteres Element des Hörspiels ist die **Musik** meist dem Wort untergeordnet. Sie kann aber auch in experimentellen und nicht auf handlungslogisches Erzählen setzenden Hörspielen zur Hauptträgerin der Bedeutung werden und manchmal das Wort komplett ersetzen. Musik wird dabei in die ästhetische Struktur des Mediums eingegliedert und tritt als sinnstiftendes Element des Hörspiels auf.⁵⁹

Musik kann dabei im Hörspiel vier Funktionen einnehmen: sie kann zur Strukturierung des Spiels dienen, zur Verdeutlichung der Handlung beitragen, Partnerin bzw. Partners im Dialog sein oder als Ausdrucksmittel von etwas Unsagbarem und Übernatürlichem fungieren.⁶⁰

⁵⁴ ebd. S. 33.

⁵⁵ Schwitzke, Heinz (Hg.): Reclams Hörspielführer. S. 639/640.

⁵⁶ vgl.: Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 30.

⁵⁷ Haslinger, Adolf: Das Hörspiel, das Neue Hörspiel, das Fernsehspiel. S. 100.

⁵⁸ Bartusch, Werner: Die Kunst der Blende im Hörspiel. S. 385 (Teil 1).

⁵⁹ vgl.: Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. S. 80.

⁶⁰ vgl.: Heger, Roland: Das österreichische Hörspiel. S. 25.

Musik verdeutlicht so die Raum-Zeit-Achse, trennt Szenen, trägt zur Bedeutungsstiftung bei und übernimmt Dialogpartien sowie die Aussage mit Worten unsagbarer Elemente.

In ihren Funktionen im Hörspiel unterscheiden sich **Geräusche** von denjenigen der Musik relativ wenig. Wichtig ist, dass Geräusche (genauso wie Musik) im Funktionszusammenhang stehen. Dies bedeutet, dass ein Geräusch je nach Hörspiel-/Szenen-/Handlungskontext eine andere Bedeutung haben kann.⁶¹

Radiophonische Effekte sind technische Veränderungen des gegebenen Tonmaterials wie der Stimme, der Musik oder eines Geräuschs. Dabei werden diese durch technische Möglichkeiten (wie Verzerrung, Rückwärtsabspielen, Verdoppelung) bearbeitet und generieren dadurch neuartige Bedeutungszuschreibungen.⁶²

Da das Hörspiel von der Erzeugung akustischer Signale lebt, ist die **Stille** grundsätzlich das Fehlen dieser Signale. Wird sie jedoch als radiophonischer Effekt eingesetzt, kann sie ebenfalls Bedeutungsträgerin in einem Hörspiel werden.⁶³

1.5. Die Bedeutung der Sprache im Hörspiel

Das wesentlichste Element der meisten Hörspiele ist das gesprochene Wort und damit die Sprache. Diese wiederum hängt im Hörspiel von Sprechenden ab, welche die Figuren des Hörspiels erst durch die Sprache entstehen lassen.

Im Hörspiel beruht die Beziehung zwischen Sprache und Sprecher auf einem wechselseitigen Bedingungszusammenhang: Einerseits ist für das Auftreten von Sprache in einem Hörspiel die stimmliche Präsenz einer dramatischen Figur oder eines epischen Erzählers notwendig. Anders kann Sprache im Hörspiel nicht entstehen. Andererseits ist eine Figur hauptsächlich durch sprachliche Artikulation präsent.⁶⁴

Einerseits werden im Hörspiel mit der verwendeten Sprache gezielt bestimmte Bedeutungen geschaffen, andererseits entstehen auf nonverbaler Ebene durch die Art des Sprechens zusätzliche Bedeutungen. Des Weiteren ist Sprache selbst kein bedeutungsfreies Zeichensystem, sondern trägt ihre Geschichte, Zuschreibungen (wie geschlechtliche Konnotationen) und Mehrdeutigkeit stets in sich.

Im literarischen Hörspiel der 1950er Jahre wurde Sprache vor allem als Illusionsmedium verwendet. Im Neuen Hörspiel, das sich gerade gegen diese Illusionskraft des literarischen Hörspiels richtete, kam es zu einer Sprachskepsis. Sprache wurde nicht mehr als

⁶¹ vgl.: ebd. S. 78.

⁶² vgl.: ebd. S. 28/29.

⁶³ vgl.: ebd. S. 29.

⁶⁴ Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. S. 73.

Zeichensystem, das nicht hinterfragt wurde, angesehen, sondern auf ihre Bausteine, Grundelemente und die hinter den Aussagen liegenden Bedeutungszuschreibungen hin untersucht. Diese künstlerische Aufbereitung der Sprachskepsis wurde durch die neuen technischen Mittel möglich.⁶⁵

Die Sprachkritik im Hörspiel kann einerseits (politische) Gesellschaftskritik sein, andererseits die Sprachskepsis selbst verkörpern (z.B. die Frage behandeln, ob mit Sprache Erkenntnis grundsätzlich möglich ist) oder einfach ein lustvolles Spiel mit Sprache sein.⁶⁶ In den sprachkritischen Hörspielen wird Sprache zum Material und zum zerlegbaren und hinterfragbaren Ausgangsstoff.

Das heißt: die Sprache, wie sie gesprochen und verbreitet wird, wird selbst zum Material, in ihre Bestandteile zerlegt, die Syntax aufgebrochen, die Wörter auf ihre Begrifflichkeit hin (die ja über sie hinausweist) abgetastet und derart Sprach- (und folglich Denk-)Klischees freigelegt.⁶⁷

Das tragende Element dabei ist bis heute die menschliche Stimme. Diese transportiert nicht nur den in der Sprache vorgegebenen Sinn, sondern auch Informationen, die über das Gesagte hinausgehen und der Charakterisierung der Sprechenden dienen.

1.5.1. Die Stimme im/als Hörspiel

Um Sprache hörbar zu machen, ist ein/e Sprechende/r und seine/ihre Stimme notwendig. „Das Wort braucht, um zum eigentlichen Funktionselement des Spiels zu werden, die **Stimme**, die es ›verkörpert‹ und trägt.“⁶⁸ [Hervorhebung im Original] Dabei kann die Stimme selbst eher im Hintergrund bleiben, aber auch im Vordergrund stehen und vor die Bedeutung des Sprachinhalts treten. Die Stimme steht meist „entweder für eine dramatische Figur oder einen epischen Erzähler, Mischformen eingeschlossen.“⁶⁹ Sie kann nicht nur eine Figur repräsentieren, sondern auch als Sprachrohr für verschiedene Elemente wie „Gegenstände, Kontinente, Sturm und Wasser, Zeitungsmeldungen, die Zeit, die Erde, Tod, Schlaf usw.“⁷⁰ dienen.

⁶⁵ vgl.: Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 25.

⁶⁶ vgl.: Heger, Roland: Das österreichische Hörspiel. S. 213.

⁶⁷ 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/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. S. 505-550. S. 522.

⁶⁸ Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 15.

⁶⁹ Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. S. 74.

⁷⁰ Brosthaus, Heribert: Hörspiel. S. 185/186.

Die Charakteristika der Stimme, die durch das Mikrofon und den Empfangsapparat übermittelt werden, erzeugen durch Tonfall, Klangfarbe, Dialekt, etc. in den Zuhörenden ein Bild des Beschriebenen oder der Sprechenden. Damit „erzeugen [sie] mitunter so konkrete Vorstellungen, daß man die Stimme als wesentlichstes Mittel der Sichtbarmachung im Hörspiel bezeichnen kann.“⁷¹ Die Stimme im Hörspiel repräsentiert einerseits die Figuren des Hörspiels, vermittelt andererseits inhaltliche Bedeutung durch Sprache und wird so zu einem wichtigen sinnstiftenden Element im Hörspiel.

⁷¹ Heger, Roland: Das österreichische Hörspiel. S. 23.

2. Hörspiel und *Gender*

Diese Arbeit geht der Frage nach, welche Vorstellungen von Geschlecht und welche Geschlechterverhältnisse in den ausgewählten Hörspielen repräsentiert, gezeigt und (re)produziert werden. Das folgende Kapitel erläutert die auf **Geschlecht/Gender** bezogenen Theorien und Begriffe der in dieser Arbeit angewandten Hörspielanalyse. Zuerst wird eine kurze Einleitung in die Begrifflichkeit von Geschlecht/Gender und deren Entwicklung gegeben. Danach folgt eine Auseinandersetzung mit der Entwicklung der *Gender*-Debatte in drei Schritten. Die skizzierten Schwerpunkte sowie die damit verbundenen Begrifflichkeiten sind Ausgangspunkt für die Analyse der Hörspiele.

Das Kapitel befasst sich zuerst mit der Etablierung von *Gender* als Bedeutungskategorie. Danach wird über das Konzept des *Doing Gender* auf Dekonstruktion und Diskursanalyse, die eng mit dem Poststrukturalismus verbunden sind, verwiesen. Abschließend wird, zurückgreifend auf die strukturalistischen Entwicklungen in der feministischen Theoriebildung, auf die *écriture féminine* eingegangen.

All diese Konzepte arbeiten mit Sprache und beziehen sich auf Sprache. Besonders die Etablierung von Geschlecht durch Sprache und die Manifestierung geschlechtlicher Zuschreibung in der Sprache spielen dabei eine Rolle. Sprache ist für Hörspiel der grundlegende Faktor. Auch wenn sich die Analyse der ausgewählten Hörspiele auf die vergeschlechtlichenden Dynamiken und Zuschreibungen in menschlichen Beziehungen und bei einzelnen Personen konzentriert, so geschieht dies immer durch Sprache und diese enthält bereits immer geschlechtliche Zuschreibungen. Weiters ist Sprache im Hörspiel nur über die (menschliche) Stimme wahrnehmbar, die ebenfalls mit einem Geschlecht verknüpft ist. Die Frage nach Geschlecht im Hörspiel erfolgt einerseits auf der Ebene der repräsentierten Geschlechterkonzepte (durch das gesprochene Wort) und andererseits auf der Ebene der mittels der Stimme reproduzierten Geschlechtlichkeit.

2.1. Der Begriff *Gender*

Was bedeutet **Geschlecht** bzw. **Gender**? Geschlecht wird verstanden als Überbegriff für Zuschreibungen und Verhaltensweisen bei menschlichen Individuen, die in vielen Fällen als Frauen und Männer bestimmt werden. *Gender* meint nicht nur diese dichotome Trennung, sondern inkludiert mögliche andere Zuschreibungen geschlechtlicher Identität und die dahinter stehenden Ideen von geschlechtlichen Zuschreibungen an Menschen.

Der Vorteil der *gender*-Kategorie liegt im Vergleich zu den von der älteren feministischen Forschung verwendeten Begriffen ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ in ihrem Vermögen, beide Geschlechter einzuschließen, problematische Trennungen aufzuheben und Übergänge fließend zu halten.⁷²

Das Problem ist, dass es im Deutschen nur die Übersetzung ›Geschlecht‹ für *Gender* gibt.⁷³ Somit stellt die Reduktion von *Gender* auf Geschlecht eine Verknappung dar. Geschlecht wird dabei als engere Bedeutung verstanden, die vor allem die Zuschreibung von Männlichkeit und Weiblichkeit an menschliche Individuen meint.

Gender wird als Begriff gesehen, der nicht nur die Zuschreibungen selbst erfasst, sondern auch den gesellschaftlichen/geschichtlichen Hintergrund dieser Zuschreibungen mit einbezieht. *Gender* ist somit ein Konzept das Geschlecht nicht nur feststellt, sondern die verschiedenen Ideen hinter Zuschreibungen von Geschlecht (Konstruktionen) in den Fokus stellt.

2.2. Geschichtlicher Abriss der Debatte um *Gender*

2.2.1. Erste und zweite Frauenbewegung

Die Entstehung der *Gender Studies* lässt sich auf die Frauenbewegung in Europa und Amerika im 20. Jahrhundert zurückführen. Der sogenannte *First Wave Feminism* (Erste Frauenbewegung) entstand im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Diese Bewegung setzte sich u.a. für das Wahlrecht und das Recht auf Bildung und Berufstätigkeit von Frauen ein.⁷⁴

Den theoretischen Schlusspunkt der ersten Frauenbewegung und gleichsam einen Übergang zur zweiten Frauenbewegung bildete Simone de Beauvoirs (1908-1986) Studie »Das andere Geschlecht« von 1949 mit ihrem berühmt gewordenen Satz: »Als Frau wird man nicht geboren, zur Frau wird man gemacht.«⁷⁵

Der *Second Wave Feminism* (Zweite Frauenbewegung) etablierte sich zuerst stärker in den USA (im Gegensatz zum *First Wave Feminism*, der stark europäisch geprägt war).⁷⁶ Die zweite Welle der Frauenbewegung war trotz des Strebens nach Gleichberechtigung für Frauen eine sehr differenzierte Bewegung, die sich zuerst als politisch-aktivistische Protestbewegung

⁷² Braun, Christina von/Stephan, Inge: Einleitung. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): *Gender Studien. Eine Einführung*. 2. Auflage. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 2006. S. 3-9. S. 4.

⁷³ vgl.: Stephan, Inge: *Gender, Geschlecht und Theorie*. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): *Gender Studien. Eine Einführung*. 2. Auflage. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 2006. S. 52-90. S. 52.

⁷⁴ vgl.: Babka, Anna: *Feministische Theorien*. In: Sexl, Martin: *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV, 2004. S. 191-222. S 191.

⁷⁵ ebd. S 191.

⁷⁶ vgl.: ebd. S 191.

etablierte. Die im weiteren Verlauf erfolgte Institutionalisierung führte zu einer Eingliederung in herrschende (männliche) Institutionen und verlor dadurch an politischer Schlagkraft.⁷⁷

2.2.2. *Egalitäts- und Differenzfeminismus*

In den 60er und 70er Jahren kam es unter anderem zur ideologischen Ausdifferenzierung zwischen **Egalitäts- und DifferenzfeministInnen**.

Die Frauenbewegung der späten 60er und 70er, (...), wird in der feministischen Historiographie in der Regel in zwei Phasen eingeteilt: Zuerst stand (radikale) Gleichheit, dann (radikale) Differenz im Zentrum der Aufmerksamkeit.⁷⁸

Das **Egalitätsmodell** geht davon aus, dass alle Menschen grundsätzlich gleich sind und somit auch die gleichen Rechte und Pflichten haben. Den EgalitätsfeministInnen geht es um die Gleichstellung von Mann und Frau auf Grund der grundsätzlichen Gleichheit. Unterschiede zwischen den Geschlechtern seien nicht natur-, sondern kulturellement gegeben und können somit Ungleichbehandlung nicht rechtfertigen.⁷⁹

Der **Differenzfeminismus** geht davon aus, dass Männer und Frauen grundsätzlich verschieden sind, d.h. dass ein naturgegebener Unterschied zwischen ihnen besteht. Trotzdem wird die Ungleichbehandlung von Frauen angeprangert, das ›naturhaft Weibliche‹ als Ideal dargestellt und eine verstärkte Berücksichtigung der positiven weiblichen Eigenschaften verlangt. Diese Strömung versucht ›weibliche‹ Eigenschaften aufzuwerten und nicht die gleichen Rechte und Pflichten, sondern die gleichwertigen Rechte und Pflichten für Frauen wie für Männer einzufordern.

2.2.3. *Das „sex-gender-System“*

Durch die Einführung der Kategorie *Gender* und die Entstehung der *Gender Studies*, wurde **gender** zu einer Bezeichnung von Geschlecht im Gegensatz zu **sex**.

In ihrem Kernargument verwies sie [Gayle Rubin; Anm. B.H.] darauf, dass das Sex/Gender-System Strukturen bezeichnet, die in einer spezifischen Kultur gleichsam

⁷⁷ vgl.: Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. S. 33.

⁷⁸ Breger, Claudia: Identität. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. Auflage. Köln u.a.: Böhlau, 2009. S. 47-65. S. 51.

⁷⁹ vgl.: Deuber-Mankowsky, Astrid: Natur/Kultur. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. Auflage. Köln u.a.: Böhlau, 2009. S. 223-242. S. 237.

aus dem ›biologischen Rohmaterial‹ (sex) gesellschaftliche Subjekte (gender) hervorbringen (vgl. Rubin 1975, 157-210).⁸⁰

Diese Trennung in *sex* und *gender*, wobei *sex* das biologische Geschlecht und *gender* das vom biologischen Geschlecht grundsätzlich unabhängige, soziale/kulturelle Geschlecht bezeichnet, führte zu einer Verlagerung der Diskriminierungsdebatte hin zu kulturellen Zuschreibungen. Auch wenn *gender* als grundsätzlich unabhängig von *sex* gedacht wurde, so blieb es dennoch stark mit diesem verhaftet, denn gerade die Trennung in *sex* und *gender* führte zu einer Bestätigung der Naturhaftigkeit eines Teils von Geschlecht, nämlich *sex*.

2.2.4. Sozialer Konstruktivismus

Der **soziale Konstruktivismus** versteht sowohl *sex* als auch *gender* als historische Kategorie, die nicht naturhaft gegeben ist, sondern im Laufe der Geschichte ihre Prägung erlangte.⁸¹ Das heißt, dass sowohl *sex* als auch *gender* eine Geschichte haben, in ein soziales Umfeld eingebettet sind, durch die soziale Praxis entstehen und dann als naturhaft gegeben (*sex*) erscheinen. Durch diese Konstruktion von *sex* und *gender* innerhalb eines historischen, kulturellen, sozialen und gesellschaftlich begrenzten Rahmens können diese Modelle grundsätzlich verändert werden, obwohl sie als naturhaft erscheinen und daher als relativ unflexibel gesehen werden. Diese Unflexibilität wird durch Wissenssysteme gestützt, die zur Aufrechterhaltung der Idee von Zweigeschlechtlichkeit herangezogen werden und diese festigen, aber grundsätzlich veränderbar sind.

2.3. Ausdifferenzierung der Debatte um Gender

2.3.1. Doing Gender

An die Denkrichtung des sozialen Konstruktivismus schließt das Konzept des *Doing Gender* an. Dabei liegt der Fokus auf der Konstruktion selbst, dem Vorgang der Herstellung von Geschlecht.

„Doing gender“ zielt darauf ab, Geschlecht bzw. Geschlechtszugehörigkeit nicht als Eigenschaft oder Merkmal von Individuen zu betrachten, sondern jene *sozialen*

⁸⁰ Babka, Anna: Feministische Theorien. S. 214.

⁸¹ vgl.: Wetterer, Angelika: Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 126-136. S. 126.

Prozesse in den Blick zu nehmen, in denen „Geschlecht“ als sozial folgenreiche Unterscheidung hervorgebracht und reproduziert wird.⁸²

Das Konzept, das von Candice West und Don H. Zimmerman entwickelt wurde, denkt das *sex-gender*-System weiter und ist die handlungs- und herstellungsorientierte Seite des sozialen Konstruktivismus. *Doing Gender* beschreibt, wie die Bedeutung von Geschlecht geschaffen wird und welche Vorstellungen von *Gender* dadurch immer wieder (re)produziert werden.

2.3.2. *Poststrukturalismus*

Im Gegensatz zum sozialen Konstruktivismus steht im **Poststrukturalismus** die Sprache im Vordergrund. Im Konstruktivismus sind alle sozialen Handlungen an der Entstehung der Bedeutung von *Gender* beteiligt, während im Poststrukturalismus die Sprache als Medium der Wahrnehmung im Zentrum steht.

Poststrukturalistische Perspektiven – (...) – sind dadurch gekennzeichnet, dass sie *Sprache* und symbolische Ordnung als privilegierten Ort der Konstitution von Wirklichkeit betrachten. Sprache ist demnach nicht Abbild einer gegebenen Wirklichkeit, sondern sinn- und damit ordnungsstiftend, d.h. welterzeugend.⁸³

Die Ideen des Poststrukturalismus wurden in den verschiedensten Wissen(schaft)sgebieten aufgenommen und führten so zu einem vielfältigen Diskurs. Zentral ist dabei die Bedeutung der Sprache, da ihre Struktur und Verwendung unser Denken und unsere Erkenntnis bestimmen, da Erkenntnis und Denken nur durch Sprache möglich sind. PoststrukturalistInnen gehen nicht davon aus, dass es keine Existenz außerhalb von Sprache gibt, sondern Erkenntnis und Ausdruck der Erkenntnis nur mittels Sprache möglich sind.⁸⁴ Daher ist Sprache nicht von Realität unabhängig, sondern macht diese erst erfahrbar. Deshalb stellt sich die zentrale Frage, welche Sprache gesprochen wird. Diese Hinwendung zur Problematik von Sprache an sich veränderte das wissenschaftliche Arbeiten und Denken stark.

⁸² Gildemeister, Regine: *Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung*. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. *Geschlecht & Gesellschaft*, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 137-145. S. 137.

⁸³ Villa, Paula-Irene: *Poststrukturalismus: Postmoderne + Poststrukturalismus = Postfeminismus?* In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. *Geschlecht & Gesellschaft*, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 269-273. S. 271/272.

⁸⁴ vgl.: Sexl, Martin: *Formalistisch-strukturalistische Theorien*. In: Sexl, Martin: *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV, 2004. S. 161-190. S. 170.

2.3.3. Dekonstruktion – Diskursanalyse

Dekonstruktion und **Diskursanalyse** sind Analyseverfahren, die auf der Idee basieren, dass alle Erkenntnis nur durch Sprache möglich ist. Dabei bezieht sich die **Dekonstruktion** mehr auf die sprachliche Entstehung und Veränderung von Realität.

Die Dekonstruktion ist ein philosophie- und kulturkritisches Verfahren, das Ambivalenzen, Widersprüche, Gegenläufiges in Denkmodellen aufzudecken sucht, die begriffslogisch und systematisch strukturiert sind; (...).⁸⁵

Die Dekonstruktion von Texten versucht nicht nur die traditionell vorausgesetzten Begriffe kritisch zu hinterfragen, sondern auch die Widersprüche, die in diesen Texten vorhanden sind aufzuzeigen und auf dichotome und geschlechtliche Zuschreibungen aufmerksam zu machen. Die **Diskursanalyse** bezieht sich ebenso wie die Dekonstruktion auf sprachliche Aussagen.

Allgemein hat *Diskurs* etwas mit Konversation zu tun und meint etwa die »Rede über etwas«. Im Sinne Foucaults bezeichnet Diskurs eine Menge von Aussagen sowie das komplexe Bündel von Regeln und Bedingungen, denen diese Aussagen unterliegen.⁸⁶

Die Regeln eines Diskurses werden nicht von außen vorgegeben, sondern sind Teil des Diskurses selbst – auch wenn dies den Betroffenen nicht bewusst ist.⁸⁷ Die Diskursanalyse erforscht diese Regeln und zeigt sie auf.

Diskursanalyse und Dekonstruktion fokussieren auf die Bedeutung von Sprache und die Analyse von sprachlichen Strukturen. Diskursanalyse versucht dabei, die Verknüpfungen von Aussagen und die Regeln hinter diesen Aussagen aufzuzeigen. Die Dekonstruktion bezieht sich stärker auf literaturwissenschaftliche Analysefelder, sowie sprachliche Festschreibungen, wie z.B. wissenschaftliche Abhandlungen, und versucht dabei die in diesen Texten vorhandenen Widersprüche aufzuzeigen um Ansatzpunkte zur Veränderung zu bieten.

2.3.4. Judith Butler

Es war vor allem Judith Butler, die im Anschluss an das *sex-gender*-System diese Dichotomisierung und somit neuerliche Trennung kritisierte.

In ihren Schriften *Gender Trouble* (deutsch: *Das Unbehagen der Geschlechter*) und *Bodies that Matter* (deutsch: *Körper von Gewicht*) hat sie die bislang grundlegende *sex-gender*-Unterscheidung hinterfragt, indem sie in Anlehnung an Michael [sic!] Foucaults Sprachphilosophie und Diskurstheorie zur Auffassung gelangt, dass der

⁸⁵ Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. S. 144.

⁸⁶ Burtscher-Bechter, Beate: Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien. In: Sexl, Martin: Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV, 2004. S. 257-288. S. 260.

⁸⁷ ebd. S. 261.

menschliche Körper und somit das biologische Geschlecht kulturell vermittelt werden und ihre Bedeutung erlangen, indem sie stets gedeutet, d.h. hergestellt oder „konstruiert“ werden.⁸⁸

Judith Butler vertritt die These, dass auch das biologische Geschlecht (sex) kulturell verfasst ist,⁸⁹ denn ihre Annahme ist, dass alle Erkenntnis, somit alle Realität bzw. der Zugang zur Realität, sprachlich gebunden ist. „Der Ort und Modus der Konstruktion des Geschlechts ist bei Butler vor allem der Bereich der Sprache, des Diskurses, der symbolisch-diskursiven Ordnungen.“⁹⁰ Sex ist somit ein sprachliches Konstrukt und nicht naturhaft vorhanden, da das, was als Natur bezeichnet wird, selbst etwas durch Sprache Entstandenes ist.⁹¹

2.4. Die Frage nach dem „Weiblichen Schreiben“

Mit dem Beginn des *Second Wave Feminism* wurde immer wieder diskutiert, ob es ein genuin weibliches Schreiben gibt. Zuerst wurde – im Sinne der Gleichgewichtigkeit der Geschlechter – nach bisher verschütteten Texten von Autorinnen gesucht, aber auch nach Darstellungsformen der Weiblichkeit in kanonisierten Texten von Autoren bzw. in neu aufgefundenen ›weiblichen‹ Texten.⁹²

Dieser Ansatz führte zur Suche nach echter weiblicher Autorinnenschaft und der vermeintlich daraus entstehenden weiblichen Schreibweise. Hier zeigt sich ein Differenzdenken, das die Besonderheit des ›Weiblichen‹ in der Textproduktion herausstreichen wollte. Es ging dabei nicht nur um die Hervorhebung der Weiblichkeit der Autorinnen, sondern auch um die Frage: Schreiben Frauen anders und wenn ja, wie sieht dieses andere Schreiben aus?

Diese Frage wurde unterschiedlich beantwortet, wobei lange Zeit ein naturhaft weibliches Schreiben proklamiert wurde.⁹³ Dabei bezog man sich auf ein weibliches Schreiben im Sinne einer biologischen Fundierung von Weiblichkeit (nur Frauen können so schreiben) oder auf eine semiologische Begründung des Schreibens (auch Männer können weiblich schreiben, wenn sie die den Frauen zugeschriebenen weiblichen Eigenschaften übernehmen), wie es sich

⁸⁸ Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 50.

⁸⁹ vgl.: Babka, Anna: Feministische Theorien. S. 215.

⁹⁰ Villa, Paula-Irene: (De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 146-157. S. 146/147.

⁹¹ vgl.: Babka, Anna: Feministische Theorien. S. 215.

⁹² vgl.: Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 38.

⁹³ vgl.: Dahlke, Birgit: Literatur und Geschlecht: Von Frauenliteratur und weiblichem Schreiben zu Kanonkorrektur und Wissenschaftskritik. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 767-773. S. 769.

etwa in der *écriture féminine* zeigt.⁹⁴ Das Problem beider Ansätze ist, dass sie auf ein ›naturhaft Weibliches‹ zurückgreifen und dieses als Gegensatz zu ›Männlichkeit‹ festlegen.

2.4.1. *écriture féminine*

Die *écriture féminine* entstand in den 1970er Jahren in Frankreich. Zu den bekanntesten Vertreterinnen zählen Luce Irigaray, Hélène Cixous und Julia Kristeva. Mit dem Begriff der *écriture féminine* werden sehr verschiedene Wissenschaftspositionen zusammengefasst, da ihre Hauptvertreterinnen in sehr unterschiedlichen Bereichen arbeiteten.

Gemeinsam ist ihnen die Kritik an der phallogozentrischen Ordnung der Sprache. Sie sehen die sprachliche Ordnung als durch den Phallus, den Repräsentanten des Männlichen, und den Logos, also die Sprache, bestimmt. Dies führe zu einer grundlegenden Unterdrückung des Weiblichen, da dieses dadurch als das Andere, das A-Logische und Nicht-Männliche festgelegt wird.⁹⁵ Die Vertreterinnen der *écriture féminine* setzen der phallogozentrischen Sprache ein „weibliches Schreiben“⁹⁶ entgegen, das die ›weiblichen‹ Zuschreibungen positiv besetzt. Ihre Theorien etablierten sich dabei vor allem in Rekurs auf Jacques Derrida, Sigmund Freuds Psychoanalyse und deren Fortführung in der strukturalen Psychoanalyse von Jacques Lacan.⁹⁷

Die Bedeutung der *écriture féminine* liegt in ihrer Bezugnahme auf die Sprache und die Aufdeckung der phallogozentrischen Sprachordnung. Ihr Problem besteht aber darin, dass um einen Ausbruch aus der phallogozentrischen Ordnung zu ermöglichen, wieder auf ›naturhaft‹ weibliche Zuschreibungen zurückgegriffen wird.

2.4.2. *Weibliches Schreiben*

Es stellt sich die Frage, ob ein ursprüngliches **weibliches Schreiben** empirisch erfassbar ist. Ingeborg Weber befasst sich in *Weiblichkeit und weibliches Schreiben* (1994) empirisch mit der Frage, ob weibliches Schreiben feststellbar sei. Anhand von zwölf Analysen von Short

⁹⁴ vgl.: Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. S. 68.

⁹⁵ vgl.: ebd. S. 58.

⁹⁶ vgl.: Dahlke, Birgit: Literatur und Geschlecht: Von Frauenliteratur und weiblichem Schreiben zu Kanonkorrektur und Wissenschaftskritik.

⁹⁷ vgl.: Galster, Ingrid: Französischer Feminismus: Zum Verhältnis von Egalität und Differenz. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 45-51. S. 45ff.

Stories wird gezeigt, dass ein genuin ›weibliches‹ Schreiben nicht existiert.⁹⁸ Zwar lässt sich zeigen, dass es in den analysierten Short Stories um Texte rund um weibliche Erfahrungen geht, aber „[a]uf einen gemeinsamen normativen Nenner essentiell bzw. naturhaft weiblichen Verhaltens lassen sie sich nicht bringen.“⁹⁹

Somit kann zwar in Texten die Konstruktion von Geschlechtlichkeit gezeigt werden, diese ist jedoch stets ein textgebundenes, nicht allgemeingültiges Substrat, das durchaus Rückschlüsse auf dessen Entstehung ermöglicht, jedoch nicht allgemeine Gültigkeit in Anspruch nehmen kann.

Aus unseren Texten, so das klare Ergebnis unserer Untersuchung, lässt sich weder ein einheitliches (gar als verbindlich propagiertes) Konzept weiblicher Natur noch eines weiblichen Schreibens extrapolieren.¹⁰⁰

Ein naturhaft weibliches Schreiben gibt es somit nicht.

2.5. Die Verknüpfung von *Gender*, Sprache und Hörspiel

Diese Forschungen zeigen auf, dass nicht nur der Gegenstand, sondern auch das Werkzeug von (Literatur-)Wissenschaft – die Sprache – geschlechtlichen Zuschreibungen unterliegt.¹⁰¹

Dies ist insofern relevant als die Auseinandersetzung mit literarischen Texten zugleich die Auseinandersetzung mit der sprachlichen Bestimmung von Realität darstellt. Welche Vorstellungen von Geschlecht in literarischen Texten transportiert werden bzw. nicht aufscheinen, prägt die Realität von Geschlechtern und Menschen mit.

Literatur stellt einen selbstverständlichen Bestandteil der Kultur dar und ist aufgrund ihrer Arbeit mit der Sprache im besonderen Maße an der Reproduktion der Geschlechterdifferenz beteiligt.¹⁰²

Hörspiel ist ein literarisches Kunst- und Kulturprodukt, das sich der Sprache bedient und dadurch ebenfalls zur Konstruktion von Geschlecht beiträgt.

Somit können durch die Analyse von Hörspielen und den darin enthaltenen *Gender*-Normen geschlechtliche Zuschreibungen aufgedeckt und zur Diskussion gestellt werden.

⁹⁸ vgl.: Weber, Ingeborg: Weiblichkeit: Wahn und Wirklichkeit. Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen. In: Weber, Ingeborg (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. S. 3-9. S. 7/8.

⁹⁹ Weber, Ingeborg: Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Versuch einer Standortbestimmung. In: Weber, Ingeborg (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. S. 195-202. S. 197.

¹⁰⁰ ebd. S. 199.

¹⁰¹ vgl.: Babka, Anna: Feministische Theorien. S. 206.

¹⁰² Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 53/54.

3. Kanonisierung von Hörspielen

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Hörspielen der Preisträgerinnen des *Hörspielpreises der Kriegsblinden*, die durch diese Auszeichnung als literarisch hochwertige Kunstprodukte eingestuft wurden. Dennoch sind Hörspiele von Frauen in der Preisvergabe und im öffentlichen Bewusstsein oft unterrepräsentiert. Diese Arbeit soll daher auf diese Werke aufmerksam machen und deren Relevanz im literarischen Hörspielschaffen aufzeigen.

Es werden ausschließlich Hörspiele von Autorinnen bearbeitet, um so auf deren Existenz im, und auf deren Relevanz für das literarische Hörspielschaffen verstärkt hinzuweisen. Dies dient einerseits der Bewusstmachung und ist andererseits zugleich der Versuch einer verstärkten Kanonisierung dieser Hörspiele, denn wissenschaftliche Arbeit trägt zur Kanonisierung bei.

3.1. Kanondefinition

Das griechische Wort **Kanon** (*kanón*) stammt aus dem Semitischen und bedeutet so viel wie „Waagebalken, Messlatte, Maßstab“¹⁰³, aber auch Leitfaden, mustergültig, maßgebend.¹⁰⁴ Ursprünglich wurde die Bezeichnung Kanon auf die anerkannten Heiligen Schriften bezogen. Erst seit dem 18. Jahrhundert wird der Begriff auch auf Literatur allgemein angewendet.

Kanon bezeichnet dabei einen Textkorpus, den eine bestimmte Gruppe (z.B. eine Gesellschaft) für wertvoll hält und an dessen Überlieferung sie interessiert ist.¹⁰⁵ Neben diesem **materialen Kanon** gibt es auch einen **Deutungskanon**, „in dem festgelegt wird, welche Bedeutungen und Wertvorstellungen mit den kanonisierten Texten verbunden werden“¹⁰⁶.

Weiters wird zwischen **geschlossenem** und **offenem** Kanon unterschieden. Der geschlossene Kanon ist ein Textkorpus mit einer bestimmten Anzahl von Texten, zu denen weder einer hinzukommen noch einer weggenommen werden kann bzw. darf (z.B. die Heilige Schrift). Demgegenüber steht der offene Kanon als ein Textkorpus, zu dem Texte hinzukommen können, aber aus dem auch Texte ausgeschlossen bzw. wieder eingeschlossen werden können.

¹⁰³ Babka, Anna: „Sich in der Vorläufigkeit einrichten“ oder „In-side-out“. Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft. In: Struger, Jürgen (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Wien: Präsens, 2008. S. 163-176. S. 165.

¹⁰⁴ vgl.: ebd. S. 165.

¹⁰⁵ vgl.: Kanon, literarischer. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2001. S. 300/301. S. 300.

¹⁰⁶ ebd. S. 300.

Die Form des offenen Kanons bestimmt das Verständnis von Kanon in der heutigen, westlichen Wissenschaftskultur.¹⁰⁷ Die Offenheit des Kanons bedeutet aber auch, dass dieser nicht allgemein gültig ist, sondern historisch bedingt und somit wandelbar ist.

3.1.1. Zweck und Funktion des Kanons

Als von einer Gruppe als wertvoll und tradierungswürdig empfundener Textkorpus hat der Kanon für diese Gruppe eine starke identitäts- und wertstiftende Funktion.¹⁰⁸ „Die Mitglieder der Gruppe sehen in ihnen Normen und Werte repräsentiert, die die Gruppe konstituieren.“¹⁰⁹ Weiters dient der Kanon der Gruppe als Legitimation und als Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen.¹¹⁰ Das bedeutet, der Bezug auf Texte des Kanons und deren Bewertung als einzig wahrer Bedeutungsträger dient der Gruppe sich nach außen zu legitimieren und dabei andere Individuen, Gruppen und Gesellschaften, die sich nicht auf diese Texte und Werte beziehen, auszuschließen und abzuwerten.

Zuletzt liefern Kanons Handlungsorientierung. „Kanonisiert werden Texte, die prägnante Formen von Wissen, ästhetische Normen, Moralvorstellungen und Verhaltensregeln kodieren, nach denen sich Mitglieder einer Gruppe oder Gesellschaft richten können.“¹¹¹ Dies meint, dass die Werte und Handlungsmuster, die in den kanonisierten Texten tradiert werden, die Handlungen und Moralvorstellungen der Gruppenmitglieder leiten und als Richtschnur des guten Handelns und als dessen Bewertungsgrundlage dienen. Texte, Handlungsnormen und Werte, die den Kanon einer Generation, Gruppe oder Gesellschaft bestimmen, können in einem anderen Kontext vollkommen anders bewertet werden.

¹⁰⁷ vgl.: Korte, Hermann: K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Literarische Kanonbildung. München: edition text + kritik, 2002. S. 25-38. S. 27/28.

¹⁰⁸ vgl.: Ruthner, Clemens: „Das Neue ist nicht zu vermeiden.“ Der Literaturkanon zwischen Ästhetik und Kulturökonomie – eine Theorieskizze. In: Struger, Jürgen (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Wien: Präsens, 2008. S. 31-60. S. 37.

¹⁰⁹ Winko, Simone: Literarische Wertung und Kanonbildung. In: Arnold, Ludwig Heinz/Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. 7. Auflage. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2005. S. 585-600. S. 597.

¹¹⁰ vgl.: ebd. S. 597.

¹¹¹ ebd. S. 597.

3.2. Die Geschlechtlichkeit des Kanons

Die Einschreibung eines Werkes in den Kanon birgt zwei Probleme. Einerseits ist der Kanon selbst ein männlich konnotiertes Ideal. Dies zeigt die Entstehung des Kanonbegriffs, die mit einer Vergeschlechtlichung des Kanons und einer Bezugnahme auf Naturhaftigkeit – nämlich den (männlichen) Körper – zusammenfällt.

Die symbolische Geschlechterordnung zeigte sich auch auf der Ebene des individuellen Körpers. (...) Das zeigte sich u. a. daran, daß der Bildhauer Polyklet im 5. Jahrhundert vor u. Z. – (...) – den Begriff des ›Kanons‹ auf den menschlichen Körper übertrug: (...).¹¹²

Die Etablierung des Kanons anhand von geschlechtlichen Körpern und somit die Normierung von Zuschreibungen bildet die geschlechtlich gefärbte Kanonentstehung.

Ein weiteres Problem ergibt sich durch die Kanonbildung und die zum Kanon zählenden Werke. Auf Grund der Ausdifferenzierung des Bildungskanons im 19. Jahrhundert entstand ein Kanon, der vornehmlich männliche Autoren, Texte von Männern und deren Lebensweisen und vor allem deren Denk- und Ideenwelten einschloss.¹¹³ Dadurch wurden Frauen auf der ErzeugerInnen- als auch auf der Inhaltsebene ausgeschlossen bzw. waren/sind hier nur durch den männlichen Blick repräsentiert.¹¹⁴

Die feministische Literaturwissenschaft bemüht sich um eine Revision des Kanons durch das Aufdecken von fehlenden weiblichen Autorinnen und authentisch weiblichen Erzeugnissen bzw. um andere Lesarten von Weiblichkeit in Texten von Männern und Frauen.

Diese Arbeit reiht sich in diese Wissenschaftsströmung ein und versucht zur verstärkten Kanonisierung von Werken von Frauen sowie zur Analyse der geschlechtlichen Repräsentationen in den ausgewählten Hörspielen beizutragen.

¹¹² Braun, Christina von: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 2006. S. 10-51. S. 19/20.

¹¹³ vgl.: Dahlke, Birgit: Literatur und Geschlecht: Von Frauenliteratur und weiblichem Schreiben zu Kanonkorrektur und Wissenschaftskritik. S. 769.

¹¹⁴ vgl.: Bidwell-Steiner, Marlen: Kanonkritik zwischen Herrschaftsraum und geschütztem Raum. In: Bidwell-Steiner, Marlen/Wozonig, Karin S. (Hg.): A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies. (Gendered Subjects, Band 3). Innsbruck u.a.: Studien Verlag, 2006. S. 35-41. S. 36.

4. Hörspielanalyse

Trotz hundert Jahre Hörspiel und Hörspielgeschichte gibt es bisher keine spezifische Methodik der Hörspielanalyse. Dies hat vermutlich mehrere Gründe. Einerseits wurde das Hörspiel anfangs, aufbauend auf Adaptionen von Theaterstücken, stark an das Drama angelehnt. Es war somit Theater im Kopf, das sich über den auditiven Sinneskanal übermittelte und daher über Analyseketegorien der Dramenanalyse erörtert wurde. Andererseits wurde das Hörspiel sehr früh als Literatur angesehen und somit von der Literaturtheorie übernommen. Die Medientheorie, die sich später mit Fernsehen und Film beschäftigte, sah sich nicht dafür verantwortlich, wodurch medientheoretisch benötigte Analysemethoden lange fehlten. Des Weiteren trifft das Hörspiel, vor allem in seinen experimentellen Phasen, wie dem Neuen Hörspiel oder den Entwicklungen seit der Digitalisierung, auf eine neue Ebene der Medialität. Dies kann vor allem mit Performances verglichen werden, die wiederum aus der Theaterwissenschaft heraus betrachtet werden. In seiner formalen Aufbereitung entsprechen dem Hörspiel jedoch filmische Analyseketegorien, weil die Zergliederung in Bilder mittels Schnitten an filmische Techniken angelehnt ist. Doch fehlt bei diesem Zugang wieder die literaturtheoretische Komponente. Ein Zusammenschluss der verschiedenen methodischen Zugänge existiert bis jetzt nicht wirklich.

Diese Arbeit nähert sich der Hörspielanalyse über die Dramenanalyse. Es wird vor allem auf die Figurenanalyse fokussiert, da die Figuren und ihre Geschlechterzeichnung sowie die Geschlechterbeziehungen zwischen ihnen im Mittelpunkt stehen.

4.1. Dramenanalyse

Die wichtigsten Grundkriterien der Dramentheorie und Dramenanalyse stammen von Aristoteles. Für ihn gehören sechs Bestandteile zu einem Drama: „*mythos* (Handlung), *ethe* (Charaktere; Einzahl: *ethos*), *lexis* (Rede, Sprache), *diánoia* (Gedanke, Absicht), *opsis* (Schau, Szenerie) und *melopoiía* (Gesang, Musik)“¹¹⁵. Für eine Hörspielanalyse sind diese Elemente ebenfalls wichtig. Was beim Hörspiel fehlt ist die *opsis* (Schau, Szenerie), da das Hörspiel rein akustisch wirkt. Somit treten *lexis* und *melopoiía* in den Vordergrund, wobei das prägendste Element der meisten Hörspiele die Rede darstellt.

¹¹⁵ Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7. aktualisierte und erweiterte Auflage. (Sammlung Metzler, Band 188) Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, 2009. S. 3.

Sowohl beim Drama als auch beim Hörspiel gibt es Texte (z.B. Regieanweisungen), die in der Aufführung nicht sprachlich vermittelt werden. Beim Drama hat sich die Einstellung durchgesetzt, dass erst in der Aufführung das Drama zu seiner vollkommenen Geltung gelangt.¹¹⁶ Theater lebt von der Einzigartigkeit der Aufführung und der Gleichzeitigkeit von Sehen und Gesehenwerden, von gleichzeitig anwesenden DarstellerInnen und ZuschauerInnen. Das Hörspiel lebt von seiner Hörbarkeit: Eine/r spricht und die/der Andere hört. Die Sprech- und Rezeptionssituation muss dabei nicht gleichzeitig stattfinden, jedoch ist die direkte sprachliche Vermittlung wesentliche Grundvoraussetzung des Hörspiels.

Die jeweilige Aufführung bzw. die jeweilige Sendung dient als Grundlage einer Dramen- bzw. Hörspielanalyse.¹¹⁷ Die Hörspielanalyse wird dadurch erleichtert, dass die Sendungen der hier zur Analyse stehenden Hörspiele, aufgezeichnet wurden.

4.1.1. Figurenanalyse

„Die von den Schauspielern dargestellten Menschen werden üblicherweise als Personen, Figuren oder Charaktere bezeichnet.“¹¹⁸ Diese Einteilung wird auch für das Hörspiel benützt. Aus dem Verständnis heraus, dass **Figur** ein von einer/m AutorIn geschaffenes Wesen ist,¹¹⁹ wird in der Analyse der Hörspiele von **Figurenanalyse** gesprochen. Es werden somit nicht die Personen, etwa die SprecherInnen, analysiert, sondern die durch sie repräsentierten Figuren. Die Figurenanalyse bezieht sich dabei vor allem auf die sprachlichen Äußerungen in den Hörspielen.

Unter dem Gesichtspunkt des Redekriteriums erscheint als wichtigstes Element des Dramas der Dialog der Figuren oder allgemeiner – bei Einbeziehung von Monolog und Monodrama (Einpersonenstück) – die Figurenrede.¹²⁰

Auch in der Hörspielanalyse ist das, was eine Figur sagt bzw. was die Figuren zueinander sagen, ausschlaggebend für ihre Charakterisierung. Dabei ist zu bedenken, dass im Hörspiel wie im Drama durch die Figurenrede auf mehreren Ebenen Kommunikation stattfindet. Erstens kann der/die AutorIn mit dem Publikum in Kontakt treten, zweitens die DarstellerInnen mit dem Publikum, drittens die Figuren mit dem Publikum und viertens die

¹¹⁶ Neuhaus, Stefan: Grundriss der Literaturwissenschaft. 3. Auflage. Tübingen: Narr Fracke Attempto Verlag, 2009. S. 66.

¹¹⁷ vgl.: Pfister, Manfred: Das Drama. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. S. 35.

¹¹⁸ Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. S. 90.

¹¹⁹ vgl.: ebd. S. 90.

¹²⁰ ebd. S. 9.

Figuren miteinander.¹²¹ Egal welche Position eine Figur dabei einnimmt, „durch das, was eine Figur sagt, und dadurch, wie sie es sagt, stellt sie sich willkürlich oder unwillkürlich, bewußt oder unbewußt, explizit oder implizit selbst dar und wird sie, ergänzt durch außersprachliche Mittel der Selbstdarstellung, dem Rezipienten überhaupt erst als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar.“¹²²

Vor allem im Hörspiel sind die Stimme und die Verwendung der Sprache als Hauptmittel der Charakterisierung von Figuren und der Erzählung von Handlung von besonderer Bedeutung.

Als Medium des Sprechens offenbart die Stimme über die Sprechenden mehr oder anderes als das, was gesprochen wird. So gesehen fallen in dieser ‚Lautmaterie‘ Bedeutung und Selbstausdruck zusammen, weil sie an die Körper der Sprechenden und deren Anwesenheit gebunden sind; (...).¹²³

Die Stimme und das, was eine Figur sagt, lassen Rückschlüsse auf die Figur selbst zu. Dabei ist die Figur als komplette Figurenkonzeption nicht aus einer einzelnen Replik zu entziffern, sondern die Gesamtheit der sprachlichen Repräsentationen einer Figur müssen dafür herangezogen werden.¹²⁴ Aber nicht nur die Repliken der einzelnen Figur ergeben ein Bild der Charakterisierung, sondern auch die Aussagen anderer Figuren über sie.

Das Wissen über die Eigenart eines Menschen kann sich daraus ergeben, daß man ihn und sein Verhalten beobachtet. Es läßt sich aber auch dadurch gewinnen, daß jemand über ihn redet, daß er ihn, wie man sagt, beschreibt.¹²⁵

Für die Analyse der Hörspiele ist die Bestimmung der Figur über ihre sprachliche Repräsentanz, durch eigene Aussagen und Aussagen der anderen, sowie weitere Beschreibungen (durch akustische Mittel) von Relevanz. Durch die sprachlichen Äußerungen von Figuren und über andere Figuren können deren Charaktereigenschaften, ihre Beziehungen zueinander, geschlechtliche, soziale und historische Zuschreibungen entziffert werden und so zu einem Bild der durch diese Figuren repräsentierten Werte führen.

¹²¹ vgl.: ebd. S. 58.

¹²² Pfister, Manfred: Das Drama. S. 171.

¹²³ Peters, Kathrin: Media Studies. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. Auflage. Köln u.a.: Böhlau, 2009. S. 350-369. S. 356.

¹²⁴ vgl.: Pfister, Manfred: Das Drama. S. 176.

¹²⁵ Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. S. 85.

5. Hörspielpreis der Kriegsblinden

Der *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ist ein seit 1952 vom Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. (BKD) vergebener Ehrenpreis, der einem/einer AutorIn eines im vorangegangenen Jahr urgesendeten Originalhörspiels eines deutschsprachigen Senders verliehen wird. Im Folgenden soll die Geschichte des *Hörspielpreises der Kriegsblinden* skizziert und die Bedeutung des Preises erläutert werden.

5.1. Geschichte des Hörspielpreises der Kriegsblinden*

1950 initiierte der damalige Schriftleiter des BUND DER KRIEGSBLINDEN DEUTSCHLANDS E.V., Friedrich Wilhelm Hymmen, den Hörspielpreis der Kriegsblinden, der seitdem alljährlich einer Autorin oder einem Autoren für das beste von einem deutschsprachigen Sender im Vorjahr urgesendete Hörspiel verliehen wird.¹²⁶

Der Hörspielpreis wurde zum ersten Mal 1952 vergeben. Als erster deutschsprachiger Preis, der HörspielkünstlerInnen aus überparteilicher Instanz Anerkennung brachte, ist er ein Preis für ein Genre, „das als einziges die Möglichkeit bietet, ohne Hilfe Sehender dichterische Werke zu erleben.“¹²⁷ Der Preis soll ein Hörspiel prämiieren, „das in herausragender Weise die Möglichkeiten dieser Kunstform realisiert und erweitert“¹²⁸. Wichtig dabei ist, dass es sich um ein Original-Hörspiel handelt, welches im vorausgegangenen Jahr erstmals gesendet wurde und zwar von einem deutschsprachigen Sender.¹²⁹

Träger des *Hörspielpreises der Kriegsblinden* war bis 1994 ausschließlich der Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. (BKD). Seit 1994 ist die Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (seit 2012 Film- und Medienstiftung NRW GmbH) ebenfalls Trägerin des Hörspielpreises.¹³⁰

* Zitierung der Statutentexte: Wird ein Zitat eines Statuts wörtlich wiedergegeben, so ist das jeweilige Statut, aus dem das Zitat stammt, angeführt. Ist der Statutenteil in mehreren Statuten gleichlautend, so wird das letzte Statutenjahr angegeben. Dies gilt auch bei paraphrasierten Zitaten aus den Statuten. Dank gilt Gabriele Fischer vom Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V., welche die Statuten der Jahre 1995, 2002 und 2011 gerne zur Verfügung stellte.

¹²⁶ Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.: Hörspielpreis der Kriegsblinden.

<http://www.kriegsblindenbund.de/cms/hoerspielpreis-der-kriegsblinden.html> (Stand: 17.06.2012)

¹²⁷ Johanning, Heinrich: Offenheit. Die Hörspielpreis-Initiative des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 13-15. S. 13.

¹²⁸ Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.: Hörspielpreis der Kriegsblinden. (Stand: 17.06.2012)

¹²⁹ vgl.: ebd. (Stand: 17.06.2012)

¹³⁰ vgl.: ebd. (Stand: 17.06.2012)

5.1.1. Hörspielpreisidee

Ein Hörspielpreis der Kriegsblinden hatte auf höchst eindringliche, spontan überzeugende Weise seinen Sinn. Denn für Menschen, die nicht sehen können, ist Hörspiel von höchster Bedeutung. Hörspiel ist die einzige literarische Kunstform, die ihnen uneingeschränkt, ohne sekundäre Hilfsmittel zugänglich ist, und für die andererseits gerade Blinde ein besonders differenziertes Sensorium haben.¹³¹

Die Initiierung eines bis dahin noch fehlenden deutschsprachigen Hörspielpreises durch den Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. zeugt von zweifacher Bedeutung: Einerseits war es der erste deutschsprachige Hörspielpreis, andererseits wurde er durch die Verleihung von Blinden, für die das Hören einen besonderen Stellenwert hat, als besondere Wertschätzung angesehen.

Die Auswahl des preisgekrönten Hörspiels ist dabei auch von der Situation der Kriegsblinden geleitet, für die das Hörspiel nicht nur Unterhaltung, sondern auch Lebenshilfe sein soll (und kann).

Wenn wir nach dem besten deutschen Hörspiel fragen, so meinen wir damit das gewinnreichste, also jenes Hörspiel, das uns noch lange nach der Sendung am tiefsten bewegt und das uns innerlich bereichert. Wir suchen also jenes Hörspiel, das vom Menschlichen her uns anredet und uns eine Hilfe gibt, mit dem Dasein besser fertig zu werden oder die Zusammenhänge und Aufgaben unseres eigenen Lebens besser zu verstehen.¹³²

Der *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ist ausschließlich ein Ehrenpreis, der dem/der AutorIn oder den AutorInnen eines Hörspiels verliehen wird.¹³³ Dies bedeutet, dass mit dem Hörspielpreis keine finanzielle Dotierung verbunden ist.

5.2. Bedeutung des Hörspielpreises der Kriegsblinden

Der *Hörspielpreis der Kriegsblinden* gilt als der wichtigste deutschsprachige Hörspielpreis, was sich neben seinem Entstehungskontext zum einen auf die Zusammensetzung der Jury und zum anderen auf die Vergabep Praxis zurückführen lässt.

Es lief schließlich auf eine Hörspielpreis-Jury aus neun Kriegsblinden, die von ihren regionalen Verbänden delegiert wurden, und neun Kritikern hinaus, dazu als Vorsitzendem von vornherein Friedrich Wilhelm Hymmen, der selbst ein Kriegsoffer

¹³¹ Vormweg, Heinrich: Lernprozesse mit Schwankungen. Fünzig und mehr Jahre Hörspielgeschichte. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 50-57. S. 53.

¹³² Johanning, Heinrich: Offenheit. Die Hörspielpreis-Initiative des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands. S. 13/14.

¹³³ vgl.: Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.: Hörspielpreis der Kriegsblinden. (Stand: 17.06.2012)

war, doch bald auch bester Kenner des Hörspiels, und dessen Stimme im Zweifelsfall den Ausschlag geben sollte.¹³⁴

Im Statut von 1997 waren es neun KritikerInnen und neun Kriegsblinde sowie der/die Vorsitzende der Jury, 2002 handelte es sich um 7 KritikerInnen, 7 Kriegsblinde, der/die Juryvorsitzende und 4 weitere JurorInnen.¹³⁵ Dieses Statut wurde dann 2011 nur leicht abgewandelt indem der/die Juryvorsitzende unter die weiteren JurorInnen gezählt wurde und somit „von 5 weiteren Juroren, darunter der/die Juryvorsitzende“¹³⁶ die Rede war. Von Anfang an bis 2011 war auch der/die RedaktionsvertreterIn der Zeitschrift *Der Kriegsblinde* ständiges Mitglied der Jury.¹³⁷ Dieser Zusatz wurde 2012 gestrichen. Des Weiteren wurde der Begriff Kritiker um Kulturschaffende („Kritiker/Kulturschaffende“¹³⁸) ergänzt.

Neben der Zusammensetzung der Jury wurde im Statut des Hörspielpreises auch die Berufung der jeweiligen Jurymitglieder festgelegt. Der/Die Juryvorsitzende und der/die stellvertretende Juryvorsitzende, welche/r auf jeden Fall aus dem Kreis der Kriegsblinden zu kommen hat, wurden von den TrägerInnen des Preises für die Dauer von drei Jahren berufen – eine Wiederberufung war und ist möglich.¹³⁹ Anfangs hieß es betreffend der übrigen Mitglieder (außer Juryvorsitzender und RedaktionsstellvertreterIn von *Der Kriegsblinde*):

Die übrigen Mitglieder der Jury werden von den Trägern berufen. Bei den Kriegsblinden geschieht dies durch den Bundesvorsitzenden der Kriegsblinden Deutschlands. Bei den durch die Träger zu berufenden Kritikern hat der Juryvorsitzende ein Vorschlagsrecht.¹⁴⁰

Dies änderte sich 2002 als festgelegt wurde, dass „die kriegsblinden Juroren vom Vorsitzenden des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands, die Kritiker auf Vorschlag des Juryvorsitzenden, von den Trägern, die 4 weiteren Juroren von der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen zu berufen sind.“¹⁴¹ Damit wurde ein Zusatz eingefügt, der garantieren sollte, dass innerhalb der Jury durch Wechsel der Jurymitglieder ein abwechslungsreiches und somit vielfältiges Zusammentreffen verschiedener Geisteshaltungen zustande kommen sollte.¹⁴² Da im aktuellsten Statut von 2012 die Zahl der JurorInnen gesenkt wurde und nur noch der/die Juryvorsitzende, sieben kriegsblinde JurorInnen und sieben KritikerInnen/Kulturschaffende

¹³⁴ Vormweg, Heinrich: Lernprozesse mit Schwankungen. Fünzig und mehr Jahre Hörspielgeschichte. S. 53.

¹³⁵ vgl.: Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 01. Februar 2002.

¹³⁶ Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 19. Jänner 2011.

¹³⁷ vgl.: ebd..

¹³⁸ Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.: Hörspielpreis der Kriegsblinden. (Stand: 17.06.2012)

¹³⁹ vgl.: ebd. (Stand: 17.06.2012)

¹⁴⁰ Statut des Hörspielpreises der Kriegsblinden (Stand: 22. Oktober 1997). In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 189/190.

¹⁴¹ Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 01. Februar 2002.

¹⁴² vgl.: Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 19. Jänner 2011.; sowie: Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.: Hörspielpreis der Kriegsblinden. (Stand: 17.06.2012)

zu berufen sind, wurde die Berufung der sieben KritikerInnen/Kulturschaffenden der Film- und Medienstiftung NRW zugeteilt.¹⁴³

Bis 2002 war in den Statuten die Entscheidungsfähigkeit wie folgt festgelegt: „Die Jury entscheidet über den Preis mit der Mehrheit der abgegebenen Stimmen. Bei Stimmengleichheit gibt die Stimme des Vorsitzenden den Ausschlag.“¹⁴⁴ Somit war eine Stimmenmehrheit Grundvoraussetzung für den Erhalt des *Hörspielpreises der Kriegsblinden*. Im Jahr 2011 wurde dieser Statutenteil mit dem Zusatz ergänzt, dass gegen das geschlossene Votum der kriegsblinden JurorInnen keine Preisvergabe möglich sei.¹⁴⁵ Nach dem Letztstand (2012) wurde dieser Statutenteil radikal geändert und auch das Verfahren der Wahl (nicht mehr Abstimmung während der Jurysitzung, sondern Briefwahl) in den Statuten festgelegt.¹⁴⁶ Neben der Zusammensetzung der Jury, der Berufung der Jurymitglieder und dem Abstimmungsverfahren ist auch wesentlich, welche Hörspiele für die Preisvergabe nominiert werden.

Für den Hörspielpreis der Kriegsblinden darf jede der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ein Hörspiel einreichen. Außerdem können alle deutschen Sender der Jury eine Produktion vorschlagen.

Eine höchstens gleich große Anzahl von Produktionen, wie die der eingereichten Titel, kann auf Vorschlag von Jurymitgliedern und auf der Grundlage der Sendervorschläge vom/von der Vorsitzenden für die Jurysitzung nominiert werden.¹⁴⁷

Es sind gerade die Zusammensetzung der Jury, das Nominierungsverfahren und die Abstimmungsmodalitäten, die angeführt werden, wenn es darum geht, die Bedeutung des Preises zu erklären.

Längst sind Zweifel nicht mehr möglich, dass der Hörspielpreis der Kriegsblinden die Publikations- und Kunstform des Hörspiels zentral geprägt und mit den Jahr um Jahr für ihn ausgewählten Stücken immer wieder Zeichen gesetzt und Anregungen gegeben hat für die Entwicklung des Hörspiels.¹⁴⁸

Der *Hörspielpreis der Kriegsblinden* hat durch die Vergabe des Preises Zeichen gesetzt, welche Stücke am besten die Hörspielkunst repräsentieren und die Möglichkeiten dieser Kunstform erweitern. Dabei ist es geglückt in den nominierten Hörspielen sowohl die verschiedenen (radikalen) Hörspielpositionen abzubilden als auch den Wünschen des Publikums entsprechend die repräsentativsten Hörspiele des HörerInneninteresses

¹⁴³ Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.: Hörspielpreis der Kriegsblinden. (Stand: 17.06.2012)

¹⁴⁴ Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 01. Februar 2002.

¹⁴⁵ Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 19. Jänner 2011.

¹⁴⁶ vgl.: Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.: Hörspielpreis der Kriegsblinden. (Stand: 17.06.2012)

¹⁴⁷ Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 19. Jänner 2011.

¹⁴⁸ Vormweg, Heinrich: Lernprozesse mit Schwankungen. Fünzig und mehr Jahre Hörspielgeschichte. S. 50.

preiszukrönen.¹⁴⁹ Dadurch ergab sich das gewünschte hohe Niveau des Preises.¹⁵⁰ Der Hörspielpreis nahm in den publizistisch ärmeren Zeiten, in denen medial kaum über das Hörspiel diskutiert wurde, die Rolle eines Vermittlers ein, der anzeigte, „wohin das Hörspiel manövrierte, der manchmal auch demonstrierte, wohin es manövrieren sollte.“¹⁵¹

5.3. PreisträgerInnen

Der *Hörspielpreis der Kriegsblinden* blickt auf eine über 60jährige Geschichte zurück. Bis heute wurden insgesamt 63 Stücke prämiert. Der erste Preis wurde 1952, für ein 1951 urgesendetes Original-Hörspiel, vergeben.

Als erster Autor wurde 1952 Erwin Wickert für ein Hörspiel ausgezeichnet, das sich mit der Euthanasie-Problematik auseinander setzte. *Darfst Du die Stunde rufen?* (SDR 1951) begründete eine neue Hörspielästhetik, die die Rührung der Hörer und ihre lebenspraktische, moralische Verbesserung anstrebte.¹⁵²

Im selben Jahr stand auch Günter Eichs Hörspiel *Träume* zur Auswahl. Dieses später von Heinz Schwitzke als „Geburtsstunde des Hörspielers“¹⁵³ bezeichnete Werk ging leer aus. Dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* wurde daher vorgeworfen, das wichtigste Hörspielereignis verschlafen zu haben.¹⁵⁴ Dieses Versäumnis wurde dadurch ausgeglichen, dass Eich 1952 für sein Spiel *Die Andere und ich* den Preis erhielt.¹⁵⁵ Als erste Frau wurde Ingeborg Bachmann für ihr Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* 1959 ausgezeichnet. Ingeborg Bachmann und Günter Eich galten und gelten als repräsentativste VertreterInnen des traditionellen, literarischen Hörspiels der fünfziger Jahre, welches Ende der sechziger Jahre durch das Neue Hörspiel abgelöst wurde.

Mit dem Jury-Entscheid, den Kriegsblindenpreis 1969 an Friederike Mayröcker (geb. 1924) und Ernst Jandl für ihre Gemeinschaftsarbeit *Fünf Mann Menschen* zu vergeben, fand erstmals eine experimentelle, mit der traditionellen Dialog- und Erzählstruktur brechende, auf individuelle Rollen verzichtende Produktion offizielle Anerkennung.¹⁵⁶

¹⁴⁹ vgl.: ebd. S. 56.

¹⁵⁰ vgl.: Johanning, Heinrich: Offenheit. Die Hörspielpreis-Initiative des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands. S. 14.

¹⁵¹ Kosslick, Dieter: Eindeutiges Ziel. Das Engagement der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen. S. 16/17.

¹⁵² Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 71.

¹⁵³ vgl.: Lenz, Eva-Maria: Mehr Ruhmesblätter als Schattenseiten. Stichproben zur Geschichte des Hörspielpreises. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 25-36. S. 26/27.

¹⁵⁴ vgl.: ebd. S. 26/27.

¹⁵⁵ vgl.: Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 71.

¹⁵⁶ Haider-Pregler, Hilde: Unsichtbare verschaffen sich Gehör. Frauen schreiben fürs Radio. S. 626.

Durch diese Entscheidung wurde zum ersten Mal ein Neues Hörspiel und auch das erste Mal ein Hörspiel in stereo prämiert.¹⁵⁷ Nach dieser erstmaligen Auszeichnung eines Neuen Hörspiels wechselte die Entscheidung der Hörspielpreisjury zwischen den verschiedenen Hörspielstilen wie literarischem, Neuem und experimentellem Hörspiel.¹⁵⁸

Bis heute konnten den *Hörspielpreis der Kriegsblinden* achtzehn Frauen entgegennehmen, dabei elf jeweils nur in Zusammenarbeit mit einem Mann oder mehreren Männern. Das heißt, erst sieben Autorinnen wurden für ihr autonomes Werk ausgezeichnet. Dreizehn Produktionen der insgesamt 63 prämierten Hörspiele hatten eine oder mehrere Frauen als Autorin. Somit wurde gerade ein Fünftel der Produktionen mit weiblicher Beteiligung ausgezeichnet und gerademal etwa ein Zehntel der ausschließlich von Autorinnen produzierten Werke.

Der *Hörspielpreis der Kriegsblinden* leistet im deutschsprachigen Hörspielschaffen einen wichtigen publizistischen Beitrag zum Verständnis und der Anerkennung von Hörspielen. Sein Renommee lässt sich dabei aus seiner Entstehungsgeschichte aus dem Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. heraus und durch die spezielle Form der Juryzusammensetzung und -entscheidung erklären.

Interessant ist, dass trotz der bereits sechs Jahrzehnte andauernden Vergabe des Preises nur sieben Autorinnen den Preis für sich gewinnen konnten. Ob dies an der Produktionsverteilung von Hörspielen, bei der Hörspiele von Frauen nicht oder nur seltener zur Auswahl stehen, liegt, sei dahingestellt. Fakt ist, dass nur sieben Autorinnen den wichtigsten deutschsprachigen Hörspielpreis erhalten haben und ihren Werken somit besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte, um so das Schaffen von Frauen im Hörspielbereich hervorzuheben.

¹⁵⁷ vgl.: Thomsen, Christian W./Schneider, Irmela: Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. S. 148.

¹⁵⁸ vgl.: Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. S. 102.

6. Forschungsstand

Die Skizzierung des Forschungsstandes, von dem diese Arbeit ausgeht, erfolgt in mehreren Richtungen. Es wird nach der **grundsätzlichen Bedeutung von Hörspielen** und der Auseinandersetzung mit diesen innerhalb der gegenwärtigen Literatur- und Theaterwissenschaft gefragt. Ferner wird geklärt, inwiefern **Texte von Autorinnen** und **Fragen nach Geschlecht** in diese Auseinandersetzung einbezogen werden. Ebenfalls wird nach der **Bedeutung des Hörspielpreises der Kriegsblinden** und dessen wissenschaftlicher Betrachtung gefragt. Ich beziehe mich dabei auf den deutschsprachigen Forschungsstand, da diese Arbeit auf das deutschsprachige Hörspielschaffen fokussiert.

6.1. Die Bedeutung des Hörspiels und dessen wissenschaftliche Aufarbeitung

Das Hörspiel hat heute, im Gegensatz zu seinen Anfängen und der Blütezeit in den 1950er bis 1970er Jahren, sowohl an RezipientInnen als auch an wissenschaftlicher Aufmerksamkeit verloren.¹⁵⁹ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Hörspiel hat sich seit den 1970er Jahren im Sand verlaufen. Bis dahin wurden reichlich Hörspielgeschichten und auch einige Hörspieltheorien verfasst.¹⁶⁰ Eine aktuelle und übersichtliche Auseinandersetzung mit dem Hörspiel bietet Hans-Jürgen Krugs *Kleine Geschichte des Hörspiels* (2. überarbeitete und erweiterte Auflage, 2008). Diese stellt einen Überblick über das Hörspielschaffen dar, genauso wie Elke Huwilers Aufsatz *80 Jahre Hörspiel. Die Entwicklung des Genres zu einer eigenständigen Kunstform*. (2005).

Die Auseinandersetzung mit einigen AutorInnen oder bestimmten Hörspielen und Hörspielaspekten ist in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung immer wieder aufzufinden. So etwa in Katarina Agathos und Herbert Kapfers Band *Hörspiel. Autorengespräche und Porträts*. (2008), in dem die Beschäftigung einiger AutorInnen mit dem Hörspiel und deren Hörspielverständnis behandelt werden.

Die Analyse von Hörspielen basiert auf keiner ausgereiften Hörspielanalyse. Auch Hörspieltheorien sind eher selten zu finden. Eine der bedeutendsten Hörspieltheorien stammt von Werner Klippert: *Elemente des Hörspiels* (1977). Eine neuere theoretische Auseinandersetzung bietet Karl Ladlers *Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*. (2001). Er setzt sich mit der Hörspielforschung auseinander und bezieht

¹⁵⁹ vgl.: ebd. S. 8.

¹⁶⁰ vgl.: ebd. S. 11.

bereits Medientheorien und Fragen der Medienästhetik mit ein. Dabei analysiert er die Produktionsbedingungen für und bei Hörspielen. Es liegt der Fokus hier nicht auf der Analyse des Hörspiels selbst, sondern auf den Produktionsbedingungen und deren Analysemöglichkeiten.¹⁶¹

Götz Schmedes bietet in *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. (2002) einen für die Analyse von Hörspielen hilfreichen Zugang. Durch die Annäherung an Hörspiele über die Semiotik ermöglicht er die Auseinandersetzung nicht nur mit sprachlichen Zeichen des Hörspiels, sondern auch mit rein akustischen Zeichen wie Musik, Geräusch und radiophonischen Effekten.

Der Schwierigkeit der Erfassung akustischer Ausdrucksweisen nähert sich auch Petra Maria Meyer an. In ihrer Abhandlung *Acoustic turn* (2008) befasst sie sich ausführlich mit der Bedeutung des Akustischen in und für unsere Gesellschaft und setzt sich mit der Geschichte, der Theorie, der Entstehung und der Analyse des Akustischen und dessen Präsenz in den (akustischen) Medien auseinander.

Die neueren Entwicklungen in der Hörspieltheorie beziehen sich verstärkt auf die Medialität des Hörspiels als akustisches Kunstwerk im Gegensatz zu einer literaturwissenschaftlichen Ausrichtung. Trotz neuer Ansätze fehlt letztendlich eine Hörspielanalyse, die sowohl die literaturwissenschaftlichen als auch die medientheoretischen und semiotischen sowie die produktionsbedingenden Aspekte des Hörspiels zusammenführt – deshalb können bei einer Hörspielanalyse die Elemente ausgewählt werden, welche zur Beantwortung der jeweiligen Forschungsfrage hilfreich sind.

6.2. Gendertheoretische Auseinandersetzungen mit dem Hörspiel

Die gendertheoretische Auseinandersetzung mit Hörspiel ist noch ein sehr junges Feld. Ausgehend von der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit AutorInnen und der Frage nach dem weiblichen Schreiben können hier erste Ansätze aufgezeigt werden. So enthält Gisela Brinker-Gablers Band *Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band. 19. und 20. Jahrhundert*. (1988) einen Überblick über das literarische Schaffen von deutschsprachigen Autorinnen und gibt dabei auch Hinweise auf das Hörspielschaffen von Schriftstellerinnen.

Der Beantwortung der Frage, ob es ein weibliches Schreiben bei Frauen gibt, geht z.B. Ingeborg Weber in *Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis*. (1994) nach.

¹⁶¹ vgl.: Ladler, Karl: Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik. S. 1.

Eine konkrete Auseinandersetzung mit Hörspielautorinnen und dem von ihnen gelieferten Geschlechterverständnis bietet z.B. Hilde Haider-Pregler in *Unsichtbare verschaffen sich Gehör. Frauen schreiben fürs Radio*. (1999). Dabei wird auf die Rolle von Frauen im Radioschaffen und auf ihre Werke eingegangen. Auch bei Anna Rutka in *Hegemonie – Binarität – Subversion. Geschlechter-Positionen im Hörspiel ausgewählter deutscher und deutschsprachiger Autorinnen nach 1968*. (2008) findet sich eine solche Abhandlung über einige Autorinnen und deren Gender-Verständnis. Gerade Anna Rutkas Analyse von Hörspielen deutscher und deutschsprachiger Autorinnen liefert einen Anknüpfungspunkt für die Analyse der Gender-Positionen dieser Arbeit, denn sie gibt einen ausführlichen Überblick über Hörspielpositionen in deutsch(sprachig)en Hörspielen von Autorinnen.

Was meine Arbeit von dieser unterscheidet ist einerseits die Konzentration auf wenige Hörspiele, andererseits der Einbezug von Hörspielen, die bei Rutka nicht behandelt werden, und des Weiteren die Auswahl der Hörspiele basierend auf ihrer Auszeichnung durch den *Hörspielpreis der Kriegsblinden*. Die Auswahl der Hörspiele wurde nicht nur über das Geschlecht der Schreibenden getroffen, sondern beruht auf deren Akzeptanz und Wertschätzung durch den Erhalt eines der renommiertesten deutschsprachigen Hörspielpreise.

6.3. Hörspielpreis der Kriegsblinden

Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* fehlen noch weitgehend. Einer der wichtigsten Beiträge ist *HörWelten* (2001), vom Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. herausgegeben. Darin setzen sich Hörspielschaffende und -theoretikerInnen mit dem Hörspielpreis und seiner damals 50jährigen Geschichte auseinander. Publizistisch verarbeitet werden die Vergaben des Hörspielpreises in der vom BKD herausgegebenen Zeitschrift *Der Kriegsblinde*.

Meine Arbeit lokalisiert sich an der Schnittstelle der Auseinandersetzungen von Hörspielwissenschaft, *Gender Studies* und Literaturwissenschaft und legt dabei den Fokus auf schreibende Frauen und den *Hörspielpreis der Kriegsblinden*. Auf diesen Gebieten gibt es bisher bereits Forschungsergebnisse, die spezielle Frage nach der Repräsentation von Geschlecht in den Hörspielen der mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichneten Autorinnen in den ersten sechzig Jahren seines Bestehens (1952-2012) wurde in dieser Zusammenführung der Forschungsstränge noch nicht bearbeitet.

Teil II

Geschlechtliche Re-/Präsentationen in Hörspielen

Die bisher dargestellten geschichtlichen Entwicklungen und theoretischen Erläuterungen der Gattung Hörspiel, sowie die Darstellung des Konzepts *Gender* sollten die Basis für die folgenden Analysen liefern. Die Herausarbeitung der Bedeutung des *Hörspielpreises der Kriegsblinden* unterstreicht dabei die Bedeutung und Relevanz dieses Preises für die Kanonisierung der jeweiligen Preisträgerinnen. Im Fokus der Analyse steht die sprachliche Re-/Präsentation von Geschlecht in deren Hörspielen.

Es werden die Hörspiele der sechs Preisträgerinnen des *Hörspielpreises der Kriegsblinden* in den ersten sechzig Jahren des Bestehens des Preises (1952-2012) analysiert.

- Ingeborg Bachmann: Der gute Gott von Manhattan (1958 [1959]; BR/NDR)
- Margarete Jehn: Der Bussard über uns (1963 [1964]; SWF/NDR)
- Christa Reinig: Das Aquarium (1967 [1968]; SDR)
- Friederike Roth: Nachtschatten (1984 [1985]; SDR/NDR/RIAS)
- Elfriede Jelinek: Jackie (2003 [2004]; BR)
- Michaela Melián: Föhrenwald (2005 [2006]; BR)

Die kurze Einleitung mit den Daten der jeweiligen Sendung wird durch eine Inhaltsangabe des jeweiligen Hörspiels ergänzt. Im Anschluss daran erfolgt die Textanalyse mit Fokus auf Geschlechterrepräsentationen, Rollenbilder und Beziehungsstrukturen der Figuren des Hörspiels.

1. Ingeborg Bachmann: Der gute Gott von Manhattan

Das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (*DgGvM*) der österreichischen Schriftstellerin Ingeborg Bachmann (1926-1973) wurde 1959 mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichnet. Die Ursendung wurde 1958 von BR und NDR in einer 82-minütigen Fassung in mono ausgestrahlt. Regie führte Fritz Schröder-Jahn. Neben dem preisgekrönten Hörspiel, das bisher in sechs verschiedenen Fassungen vorliegt, schrieb Ingeborg Bachmann auch die Hörspiele *Ein Geschäft mit Träumen* (1952) und *Die Zikaden* (1955).

1.1. Inhalt

In *DgGvM* wird die Geschichte eines Liebespaares bestehend aus Jan, einem Reisenden aus Europa, und dem jungen Mädchen Jennifer aus Amerika, auf zwei Handlungsebenen erzählt. Die Rahmenhandlung bildet eine Gerichtsverhandlung. Der gute Gott von Manhattan ist angeklagt das Mädchen Jennifer durch eine Bombe getötet zu haben. Im Gespräch zwischen dem guten Gott und dem Richter möchte letzterer hinter das Motiv dieser Tat kommen. Das Verhör endet ohne Urteil aber mit aufrechter Anklage. In Rückblenden wird die Geschichte von Jan und Jennifer erzählt.

Diese begegnen sich auf dem Grand Central Bahnhof in Manhattan. Sie gehen gemeinsam essen und verbringen einen feucht-fröhlichen Abend in mehreren Bars, wo sie unter anderem auf eine Zigeunerin treffen, die ihnen die Zukunft voraussagt. Anschließend verbringen sie die restliche Nacht in einem Stundenhotel – in einem dunklen, schmutzigen Zimmer im Erdgeschoss – und gehen am Morgen frühstücken. Danach ziehen Jan und Jennifer in ein Zimmer im 7. Stock des Atlantic Hotels.

Im Grand Central Park besuchen sie ein Theaterstück, das von Eichhörnchen – den Helfershelfern des guten Gottes – dargeboten wird und in dem die schönsten Liebestragödien der Welt vorgespielt werden. Es kommt fast zu einer Trennung als Jan einen Platz auf dem Schiff bekommt, das ihn wieder nach Europa bringen soll. Da jedoch ein Zimmer im 30. Stock frei wird, ziehen sie dort ein und können nach einiger Zeit sogar in den 57., den letzten Stock des Hotels, umziehen.

Als Jan seine Schiffskarte endgültig zurückbringen will, um sich nie wieder von Jennifer zu trennen, bleibt diese allein im Hotel zurück. Der gute Gott von Manhattan kommt vorbei und bringt ihr ein Paket. Jan verweilt nach der Rückgabe seiner Karte kurz in einer Bar. Er spricht

mit dem Barmann, liest Zeitung und hört Radio. Jennifer öffnet inzwischen, trotz Jans Abwesenheit, das Paket und wird durch die darin enthaltene Bombe zerfetzt.

1.2. Figurenanalyse

Insgesamt gibt es 14 Figuren im Hörspiel, darunter drei Frauen: Jennifer (Margit Ensinger), die Zigeunerin (Anja Buczkowski) und die Rezeptionistin des Stundenhotels (Ilwa Günten). Auffallend an *DgGvM* sind die Figurenpaare: Der Richter (Fritz Schröder-Jahn) ist Gegenspieler des guten Gottes von Manhattan (Ernst Schröder), Billy (Karl Lieffen) und Frankie (Hans Clarin) sind als Helferduo des guten Gottes ein geniales Team und Jan (Horst Frank) und Jennifer treten als Liebespaar auf. Weitere Paarkonstellationen zeigen sich im Theaterstück, das Billy und Frankie aufführen. Sie paraphrasieren die Liebesgeschichten von Orpheus und Eurydike, Tristan und Isolde, Romeo und Julia, Abälard und Heloïse, Paolo und Francesca als tragische Beispiele der Liebe – und schicken die liebenden ProtagonistInnen zur Hölle.¹⁶² In diese Reihe werden Jan und Jennifer gestellt, die ebenfalls ihrer Liebe verfallen, wobei nur Jennifer den Weg bis zur Hölle geht, bis sie unter die Sterne versetzt wird.

1.2.1. Die Frauenfiguren in *DgGvM*

Jennifer tritt sprachlich erstmals in Erscheinung als sie Jan auf dem Grand Central Bahnhof anspricht.¹⁶³ Es ist hier die Frau, die den Kontakt zum Mann sucht. Im Laufe der Handlung legt Jennifer ihre aktive Rolle ab. Sie gibt sich Jan hin und verfällt ihm immer mehr. Als Jan sich am Ende der Handlung für Jennifer entscheidet, kniet sie vor ihm hin um ihre Unterwürfigkeit zu zeigen.

Jan: Was tust du? Tu das nicht!
Jennifer: Auf den Knien vor dir liegen und deine Füße küssen? Ich werde es immer tun. Und drei Schritte hinter dir gehen, wo du gehst. Erst trinken, wenn du getrunken hast. Es ist ein alter Brauch. Essen, wenn du gegessen hast. Wachen, wenn du schläfst.¹⁶⁴

Jennifer wird als „in Rosa und Weiß, mit Locken, die über die Ohren fallen. Und diesem Blick: wie gefällt ihnen?“¹⁶⁵ beschrieben. In der Farbmethaphorik von Rosa und Weiß wird auf

¹⁶² Vgl.: Bachmann, Ingeborg: Der gute Gott von Manhattan. In: Bachmann, Ingeborg: Die Hörspiele. Ein Geschäft mit Träumen. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. München: Piper, 1976. S. 97-155. S. 122.

¹⁶³ vgl.: ebd. S. 104.

¹⁶⁴ ebd. S. 149.

¹⁶⁵ ebd. S. 128.

die Weiblichkeit und Unschuld Jennifers hingewiesen. Des Weiteren erfährt man, dass Jennifer 23 Jahre alt ist, seit Kurzem Politische Bildung studiert und die Welt sehen möchte.¹⁶⁶

Jan beschreibt mehrmals an welchen Äußerlichkeiten Jennifers er interessiert ist. So ist er anfangs neugierig auf ihr nasses Haar, ihren nassen Mund, ihre Wimpern voll Tropfen.¹⁶⁷

Die Beschreibung von Jennifers Wesen beruht meist auf der Beschreibung von Äußerlichkeiten. Jennifer beginnt zwar die Kontaktaufnahme, erscheint aber im Verlauf der Beziehung als die Unterwürfige, die diese Rolle auch sucht. Am Ende ist sie wiederum diejenige, die standhaft das Abenteuer bis zu Ende geht und von der Bombe – allein – zerrissen wird. Ihr Handeln wirkt sehr impulsiv und intuitiv, nicht auf logischen Überlegungen beruhend, sondern ihrer Gefühlslage folgend.

Die Zigeunerin sagt Jan und Jennifer ihre Zukunft voraus, wobei sie in Jennifers Händen nichts lesen kann, da Jan diese mit seinen Fingernägeln verletzt hat. Jan sagt sie ein langes Leben ohne Vergessen voraus.¹⁶⁸ Der Zigeunerin steht der Graphologe gegenüber, der Jan und Jennifer ebenfalls die Zukunft voraussagt, aber nicht sprachlich auftritt.¹⁶⁹ Es stehen sich hier die weibliche, vernunftferne Vorausdeutung durch das Handlesen und die eher wissenschaftliche, auf der Schrift basierende, männliche Vorausdeutung gegenüber.

Ebenfalls sprachlich in Erscheinung tritt die Frau im Stundenhotel, die als eine Art Besitzerin/Rezeptionistin angesehen werden kann. Sie wird sehr mürrisch und nicht an der Vermietung der Zimmer interessiert, gezeichnet.

In den Beschreibungen der Stadt wird erwähnt, dass „[d]er wilde Sommer [...] in neuen Farben auf den Lack der Autokarosserien und auf die Hüte der Frauen, die die Park Avenue hinunter schwebten [, flog]“¹⁷⁰.

Somit werden die Frauen einerseits als flanierend und mit Einkaufen beschäftigt (dafür steht die Park Avenue) beschrieben, während andererseits die Frau im Stundenhotel, die dort arbeitet, eher unzufrieden und mürrisch wirkt.

Die Darstellung der weiblichen Figuren verweist auf ihre Emotionalität bzw. ihre nicht im vernunft-logischen Kontext der männlichen Arbeitswelt stehenden Tätigkeiten. Dem differenzfeministischen Ansatz folgend, steht hier die Betonung der weiblichen Emotionalität

¹⁶⁶ vgl.: ebd. S. 105/106.

¹⁶⁷ vgl.: ebd. S. 117/118.

¹⁶⁸ vgl.: ebd. S. 108.

¹⁶⁹ vgl.: ebd. S. 111.

¹⁷⁰ ebd. S. 115/116.

im Vordergrund. Die Besitzerin des Stundenhotels, die einer männlichen Arbeitstätigkeit nachgeht, wirkt mürrisch und unglücklich.

1.2.2. Die Männerfiguren in DgGvM

Über Jan erfährt man relativ wenig, obwohl er in der Beziehung mehr spricht. So bleibt unbekannt, wie alt er ist und wie er aussieht. Klar ist, dass er aus Europa kommt und sich in New York befindet um wieder abzureisen.

Als Jennifer ihm Fragen stellt, wer er sei, weicht er eher aus. Er spricht über seine Ansichten, die aber auch Ansichten anderer sein könnten, die er zitiert.¹⁷¹ Als Jennifer ihn nach früheren Beziehungen fragt, gibt er an, dass es durchaus Beziehungen gegeben hat und er je nach Situation eine andere Geschichte darüber erzählen könnte. Auch sei er derzeit in einer Beziehung. Es wartet jemand auf ihn, denn „[i]mmer wartet jemand. Oder es hätte nie anfangen dürfen. Man wird ja weitergereicht, eine Beziehung löst die andere ab, man siedelt von einem Bett ins andere.“¹⁷²

Es ist Jan, der sich letztendlich auf ein Abenteuer mit Jennifer einlässt und dann die Spielregeln vorgibt. So meint er in der ersten Nacht, sie sollten endlich in ein Hotel gehen und schließlich bittet auch er, dass Jennifer sich ausziehen möge. Am nächsten Morgen ist er es, der Jennifer zum Frühstück einlädt, und so die Beziehung fortführt.

Als sich Jan endlich entschieden hat bei Jennifer zu bleiben, bringt er die Schiffskarte zurück. Auf dem Rückweg kehrt er in eine Bar ein, sucht das Gespräch mit dem Barmann, hört Radio, liest Zeitung und trinkt Alkohol. Er kehrt damit in die geordnete, bürgerliche Welt zurück, die nicht von Liebe trunken ist.¹⁷³

Richter: Und warum? Weil er plötzlich, als die Entscheidung gefallen war, Lust verspürte, allein zu sein, eine halbe Stunde lang ruhig zu sitzen und zu denken, wie er früher gedacht hatte, und zu reden, wie er früher geredet hatte an Orten, die ihn nichts angingen, und zu Menschen, die ihn auch nichts angingen. Er war rückfällig geworden, die Ordnung streckte einen Augenblick lang die Arme nach ihm aus.¹⁷⁴

Jan wirkt vernunftorientiert, lässt sich jedoch auf ein Abenteuer ein. Er ist der dominante Part in der Beziehung. Seine Logikorientiertheit und die verschiedenen Bereiche, in denen er sich auskennt (wie Quantenphysik, Theater und Musik)¹⁷⁵, sowie die Tatsache, dass er typisch

¹⁷¹ vgl.: ebd. S. 135.

¹⁷² ebd. S. 136.

¹⁷³ vgl.: ebd. S. 152/153.

¹⁷⁴ ebd. S. 154/155.

¹⁷⁵ vgl.: ebd. S. 137/138.

männlich geltende Aktionen (Whisky trinken, Zeitung lesen) ausführt, weisen ihm eindeutig ein männlich gefärbtes Rollenbild zu.

Der gute Gott wird als Angeklagter im Mordfall von Jennifer in den Gerichtssaal geführt. Er wird vom Richter als „guter Gott von Manhattan“ oder auch „guter Gott der Eichhörnchen“ konkretisiert.¹⁷⁶ Die letzte Bezeichnung rührt daher, dass die Eichhörnchen seine Helfershelfer, seine Kundschafter, Melder, Briefträger und Agenten sind.¹⁷⁷ An konkreten Daten erfährt man lediglich, dass er „drei Zimmer in einem alten Haus an der Ecke der 63. Straße und der Fifth Avenue in der Nähe des Zoos bewohnte“¹⁷⁸.

Als guter Gott vertritt er die Regeln des bürgerlichen Lebens. Nach eigenen Aussagen sorgt er dafür, dass die Liebenden nicht ausbrechen und mit ihrem Verhalten nicht „wie ein glühendes Zigarettenende in einen Teppich, in die verkrustete Welt ein Loch zu brennen“¹⁷⁹ beginnen.

Als HelferInnen hat der gute Gott seine Eichhörnchen, die Jan und Jennifer beobachten, ihnen immer wieder Briefe zustecken, ihnen im Theater vorspielen, was mit einer grenzenlosen Liebe passiert und schließlich dafür sorgen, dass das Zimmer im 57. Stockwerk des Hotels frei wird, damit das Liebespaar dort einziehen und der gute Gott rascher seine Bombe legen kann. Als witziges Duo sind die Hauptleute, die Eichhörnchen Billy und Frankie, hinterlistig und erfinderisch, bezeichnen sich aber ironisch als zahm, scheu und flink.

Frankie:	Ach, wie gut!
Billy:	Ach wie gut, daß niemand weiß, daß ich Billy –
Frankie:	Daß ich Frankie –
Billy:	Das zahme, das scheue –
Frankie:	Das flinke Eichhorn heiß.
Billy:	Eichhorn heiß. ¹⁸⁰

Des Weiteren treten der Richter, der für die Einhaltung des Rechts zuständig ist, und der Gerichtsdieners sowie ein Wärter als Vertreter der Justiz auf. Auch der Polizist, an den sich Jan wendet, als er Jennifer sucht, kann als Vertreter des Rechts angesehen werden. Der Zeitungsverkäufer und der Barman sind diejenigen, die das Weltgeschehen und den Alltag wieder an Jan herantragen und Informationen weitergeben. Vor allem durch den Kontakt mit dem Barman wird Jan in den Alltag zurückgeholt.

¹⁷⁶ ebd. S. 101.

¹⁷⁷ vgl.: ebd. S. 101/102.

¹⁷⁸ ebd. S. 100.

¹⁷⁹ ebd. S. 118/119.

¹⁸⁰ ebd. S. 140/141.

Die Männer werden über ihre Tätigkeiten im Berufsleben definiert. Vor allem die Vertreter der Justiz und die Vermittler von Nachrichten treten dabei besonders hervor.

Die Regeln von Arbeit, Logik und Recht werden durch männliche Figuren getragen und da es Jan nicht gelingt aus diesen auszubrechen, ist es schlussendlich nur Jennifer, die sich diesen Regeln entzieht.

1.3. Geschlechtliche (Re)Präsentationen

Das Hörspiel *DgGvM* erzählt die Geschichte eines heterosexuellen Liebespaares, das den Versuch wagt durch absolute gegenseitige Liebe aus der bürgerlichen, männlichen Weltordnung auszusteigen und bei diesem Versuch scheitert.

Es ist ein Versuch, den Macht und Unterdrückung evozierenden Binarismus der Geschlechter durch eine neue Moral, das Leben in Liebe, aufzulösen.¹⁸¹

Das Auflehnen gegen die herrschende Moral- und Geschlechterordnung, das sie durch ihr aufeinander konzentriertes Handeln provozieren, führt zur Entfremdung des Liebespaares von der Welt und wird durch das Aufsteigen in immer höhere Stockwerke des Atlantic Hotels versinnbildlicht. Die absolute Aufhebung der herrschenden Ordnung scheitert schlussendlich einerseits an Jans Entscheidung in alte Rollenmuster zurückzukehren und andererseits durch den vom guten Gott von Manhattan herbeigeführten Tod Jennifers, die sich entscheidet – trotz Jans Abwesenheit – das gebrachte Paket zu öffnen.

Die Hauptfiguren werden, einem *Doing Gender*-Ansatz gemäß, im überwiegenden Ausmaß durch ihre Handlungen bzw. die Schilderungen ihrer Handlungen definiert. Jan bleibt der bürgerlichen Rollenvorstellung des vernunftbezogenen, arbeitenden Mannes verhaftet. Dieses Rollenbild teilt er mit den anderen männlichen Figuren des Hörspiels. Diese arbeiten vorrangig entweder als Vertreter des Rechts (wie der Richter) oder als Vermittler von Nachrichten (wie der Zeitungsverkäufer). Sie legen damit die Regeln des gesellschaftlichen Handelns fest, gegen welche sich das Liebespaar auflehnt.

Jennifer wird über ihre Emotionalität und ihr Aussehen definiert. Mit ihrer intuitiven, impulsiven Handlungsweise steht sie im Kontrast zur vernunftbetonten, männlichen, bürgerlichen Welt. Die weiteren Frauenfiguren werden ebenfalls diesem Rollenbild folgend gezeichnet. Ausnahme ist hier die Besitzerin des Stundenhotels. Diese führt eine männliche Tätigkeit, das Leiten eines Stundenhotels, aus. Sie wird jedoch als mürrisch dargestellt, so als würde diese Arbeit ihrem eigenen Selbstbild widersprechen und sie nicht glücklich machen.

¹⁸¹ Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 74.

Im Ausleben seiner Liebe folgt Jan der als weiblich geltenden Eigenschaft der Emotionalität. Er und Jennifer leben in absoluter Liebe zueinander, abgekapselt von Vernunft und Arbeit. Doch Jan kehrt in die geregelte männliche, bürgerliche Welt zurück und nur Jennifer geht den emotionalen Weg der Liebe bis zum Schluss – und wird dafür mit dem Tod bestraft.

Das Liebespaar wird als heterosexuelles Paar mit einer bürgerlichen Rollenaufteilung beschrieben. In ihrer heterosexuellen Liebesbeziehung findet sich jedoch die Keimzelle für ein Dasein außerhalb der gegebenen männlichen Binarismen. Dies zeigt sich auch in den im Theaterstück von Billy und Frankie vorgeführten Liebestragödien. All diese Liebespaare waren heterosexuelle Paare, die sich der weiblichen Eigenschaft der Emotionalität hingaben und ihre Liebe verabsolutierten und dadurch dem Untergang in einer bürgerlichen Weltordnung geweiht waren.

Diesen Paaren stehen die gleichgeschlechtlichen Paarbeziehungen gegenüber. Der gute Gott von Manhattan und der Richter sowie Billy und Frankie stehen für die Aufrechterhaltung einer männlichen Gesellschaftsordnung. In diesen ›Männerbünden‹ werden die Spielregeln des Weltgeschehens (wie etwa das Gesetz) festgelegt und für deren Einhaltung gesorgt.

Das Hörspiel zeigt ein heterosexuelles Liebespaar, dessen Liebende bürgerliche Rollenbilder repräsentieren, die dem jeweiligen Geschlecht zugeschrieben werden. Dies entspricht einem differenzfeministischen Denkansatz.. In einer männlich dominierten Weltordnung, durch die anderen Paarkonstellationen gefestigt, wagen sie durch Betonung von Emotionalität und Liebe den Ausstieg aus dieser Weltordnung. Dieser Ausstieg wird auch durch die Suche nach einer neuen Sprache, die der alten (phallogozentrischen) Sprache entgegengehalten werden kann, veranschaulicht.

Jan: Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; (...) Und in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir meine Liebe erklären und dich »meine Seele« nennen.¹⁸²

Der Ausstieg scheitert an der Entscheidung der beiden ProtagonistInnen ihre ursprünglichen Rollen weiterzuführen. Jan kehrt in eine Bar ein, trinkt Whisky, liest Zeitung und verfällt so wieder in seine alten, vernunftbezogenen Muster. Jennifer geht den Weg der absoluten Liebe – und somit der Betonung des Emotionalen – weiter. Dies führt jedoch, durch die selbst erkorenen, männlichen Hüter der Weltordnung, zu ihrem Tod, da sie das vom guten Gott von Manhattan gebrachte Paket öffnet.

Der konventionellen Ordnung schonungslos ausgeliefert, nahm sie das Sprengstoffpaket vom guten Gott an und akzeptierte in dieser Geste ihren Untergang in der männlichen Welt.¹⁸³

¹⁸² Bachmann, Ingeborg: Der gute Gott von Manhattan. S. 149.

2. Margarete Jehn: Der Bussard über uns

Die deutsche Schriftstellerin und Liedermacherin Margarete Jehn (geb. 1935) erhielt 1964 den *Hörspielpreis der Kriegsblinden* für *Der Bussard über uns* (DBüu). Das Hörspiel wurde 1963 von SWF und NDR in einer 39-minütigen Sendung in mono ausgestrahlt. Regie führte Peter Schulze-Rohr, Peter Zwetkoff zeichnete für die Musik verantwortlich. Es liegen bisher zwei weitere Inszenierungen des Hörspiels vor (DDR 1965, ORF 1967). Margarete Jehn schrieb weitere Hörspiele u.a. *Die Liebe zu den Orangen* und *Der Drachentöter*.

2.1. Inhalt

Der Bussard und Bruder Schlaf (als Kommentatoren) und die Frau (als Märchenerzählerin) schildern die Geschichte von vier Kindern und der Binsenwiese, auf der die Kinder im Luftkrieg des Zweiten Weltkriegs den Gefangenen Jascha kennenlernen. In den zwei zeitlichen Schwerpunkten Tag und Nacht spielt sich das Tag- und Traumleben ab.

Auf der Binsenwiese wird über Nacht eine Baracke gebaut. An den darauffolgenden Tagen lernen die Kinder den Gefangenen Jascha kennen. Zuerst sehen ihn die Kinder nur. Wenn Jascha auf seiner Balalaika spielt, haben die Kinder keine Angst mehr vor dem Krieg und den Bomben, gegen die die Gefangenen künstlichen Rauch machen. Am nächsten Tag sprechen sie mit Jascha, der in Folge vom nationalsozialistischen Unteroffizier getreten und verletzt wird. Zu seinem Geburtstag bringen die Kinder Jascha Essen und da er in der darauffolgenden Nacht in ein größeres Lager gebracht wird, folgen sie ihm. Sie müssen dafür durch einen Fluss schwimmen, verlieren jedoch ihre Kräfte und erst als sie Jaschas Balalaika hören und Jascha sehen, der auf sie gewartet hat, sind sie erlöst. Der Bussard, der als Verkörperung des Todes am Übergang von der Welt der Lebenden zur Welt der Toten mit den Menschen in Kontakt tritt, nimmt Jascha und die Kinder mit.

In den Träumen zwischen diesen Tagen versucht der (nationalsozialistische) Sandmann im Widerstreit mit dem Bussard und dem Schlaf die Kinder im „Traumunterricht“¹⁸⁴ zu belehren. Die Kinder müssen Vaterlandsparolen oder die „zehn Gebote des Führers“¹⁸⁵ aufsagen. In den restlichen Nächten träumen sie nicht oder nur von den Schrecken des Krieges wie verbrennenden Menschen, toten Kühen, gelben Stiefeln.

¹⁸³ Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 241.

¹⁸⁴ Jehn, Margarete: *Der Bussard über uns*. Hörspiel. Köln: Friedrich Middelhaue Verlag, 1964. S. 25.

¹⁸⁵ vgl.: ebd. S.42-44.

Die suchenden Mütter, die das ganze Hörspiel über um ihre Kinder besorgt sind, rufen jeweils am Anfang und am Ende nach diesen.

2.2. Figurenanalyse

Das Hörspiel ist in eine **Ebene der realen Welt** und eine **Ebene der Traumwelt** gegliedert. Die Figuren werden dabei entweder den verschiedenen Welten zugeordnet oder sind in beiden zuhause. Die Mütter und der Unteroffizier sind klar in der realen Welt verhaftet. Der Schlaf und der Sandmann treten ausschließlich in der Traumwelt auf. Der Bussard gehört ebenfalls zur Traumwelt, doch führt er von der realen Welt in die Traumwelt über. Die Frau, die als Erzählerin auftritt, kann der Traumwelt zugeordnet werden, sie weiß jedoch über die Begebenheiten der realen Welt zu berichten. Jascha und die Kinder sind sowohl in der realen als auch in der Traumwelt gegenwärtig.

Unter den elf Figuren finden sich vier Kinder, davon sind zwei Mädchen und zwei Buben. Des Weiteren gibt es drei Mütter, wobei eine nur als rufende Stimme auftritt. Eine weitere Frau ist die erzählende Frauenstimme der Traumwelt. Jascha, der Bussard, der Schlaf, der Sandmann und der Unteroffizier sind mit männlichen Stimmen besetzt.

2.2.1. Die Figuren der Traumwelt

In der Traumwelt bzw. am Übergang von der realen zur Traumwelt treten vier Figuren auf: der Bussard (Siegfried Wischnewski), der Schlaf (Hellmut Lange), der Sandmann (Fritz Rasp) und die Frau (Henni Schneider-Wenzel). Letztere schildert die Stimmung auf der Binsenwiese:

Die Frau: Es war ein Stück Land, ein Fleckchen Erde: Hecken zwischen den Häusern, Gräben, im Winter zugefroren oder voller Schlamm, im Sommer mit Brennessel und Pfefferminze gefüllt, Obstgärten, die große bräunliche Binsenwiese und dahinter der Wald.¹⁸⁶

Auch schildert sie, wie der Krieg begann bzw. wie dies zu spüren war.

Die Frau: Geballt und gewaltig fuhr es durch die Zweige der Bäume, und die Kinder stoben in ihre Häuser, wo starr wie Wachspuppen die Erwachsenen standen und lauschten.¹⁸⁷

¹⁸⁶ ebd. S. 10.

¹⁸⁷ ebd. S. 10.

Die Frau als einfühlsame Erzählerin tritt mit den Kindern nicht in Kontakt. Dies geschieht durch den Schlaf und den Bussard. Der Schlaf, der den Bussard als Bruder bezeichnet, versteht die Ängste der Mütter, die den Bussard fürchten. („Die Glucken rufen ihre Küchlein, sie haben den Schatten des Bussards erspäht.“¹⁸⁸)

Der Schlaf wird von seinem Gegenspieler dem Sandmann mit jüdischen Attributen in Verbindung gebracht. „Der Sandmann: Auch dir würde ich empfehlen, die Sterne vom Saumaufschlag deines Mantels zu entfernen –“¹⁸⁹.

Der Sandmann, der als Traumbringer und später als Obertraumwart auftritt, wird in den nationalsozialistischen Sprachduktus eingeschrieben. Er bringt den Kindern bei „den Feind“¹⁹⁰ zu hassen und die zehn Gebote des Führers (etwa „Du sollst nicht weinen um deinen gefallenen Vater.“¹⁹¹) zu befolgen. Die Beschreibung seines Äußeren lässt sich der kriegsführenden Partei zuordnen. „Der Sandmann: Ich trage Adler auf den Schultern und Hoheitszeichen auf der Brust.“¹⁹²

Der Bussard, vor dem die Mütter Angst haben, dient als symbolische Repräsentation des Todes. Dies drückt die Frau im Vergleich der Bilder von Tiefflieger und Bussard aus: „Aber dann kam das Entsetzen, der geflügelte Tod, der in der Luft über ihnen schwebte, um plötzlich herabzustoßen, wie ein Bussard auf eine Maus.“¹⁹³

In der Traumwelt tritt die Frau als Erzählerin auf. Der Schlaf und der Bussard, die für Nacht und Tod stehen, sind mit männlichen Stimmen besetzt. Der Sandmann, der als Repräsentant der (nationalsozialistischen) herrschenden kriegsführenden Partei und Gesinnung angesehen werden kann, also das Gedankengut des Krieges verkörpert, wird auch als Mann dargestellt.

2.2.2. Die Figuren der realen Welt

In der realen Welt treten der Unteroffizier (Dieter Eppler) und die Mütter (Anette Roland, Else Hackenberg, Haidy Jacobi) auf. Im Gegensatz zu den Figuren der Traumwelt, die teilweise über die Figuren der realen Welt Bescheid wissen und über sie sprechen, gibt es vom Unteroffizier und den Müttern keine Bezugnahme auf die Traumfiguren.

¹⁸⁸ ebd. S. 7.

¹⁸⁹ ebd. S. 25.

¹⁹⁰ vgl.: ebd. S. 44.

¹⁹¹ ebd. S. 42.

¹⁹² ebd. S. 4.

¹⁹³ ebd. S. 10/11.

Der Unteroffizier ist offizieller Vertreter des Regimes. Er wird durch seine „Lederstiefel“¹⁹⁴ charakterisiert. Er führt mit den Müttern ein Gespräch, als diese ihre Kinder suchen. Desinteressiert warnt er die Frauen lediglich sich nicht um Kriegsgefangene zu kümmern. („Seit wann kümmern sich deutsche Frauen um die Unterbringung feindlicher Kriegsgefangener!“¹⁹⁵)

Die Mütter werden als besorgte Mütter, die aber mit der Welt der Kinder wenig zu tun haben, beschrieben. Sie werden als „streng und pünktlich“¹⁹⁶ charakterisiert und wollen die Kinder in ihre „kleine Abendbrotküchenwelt“¹⁹⁷ holen, anstatt sie ihren Spielen zu überlassen. Besorgt rufen die Mütter immer wieder ihre Kinder nach Hause zurück, besonders als es Alarm gibt¹⁹⁸ und als die Kinder verschwunden sind.¹⁹⁹

Man erfährt, dass die Mütter ohne die Väter der Kinder leben müssen, denn die Kinder werden „an die vaterlosen, fettlosen Abendbrottsche gerufen“²⁰⁰. Auch müssen die Mütter in der Fabrik arbeiten um für den Unterhalt der Familie zu sorgen und können sich somit nicht den ganzen Tag um die Aufsicht über die Kinder kümmern. („Aber dann mußte ich in die Fabrik, ich hab‘ Spätschicht. Als ich wieder nach Hause kam, waren sie immer noch nicht wieder da.“²⁰¹)

In der realen Welt wird ein typisches Familienbild des Krieges gezeichnet. Die Väter sind an der Front, die Mütter müssen in den Fabriken arbeiten und die Kinder sind sich meist selbst überlassen.

2.2.3. Jascha und die Kinder

Die Kinder (Sabine Rosengarten, Thomas Rosengarten, Nikolaus Schurmann, Gaby Jaeger) und Jascha (Jürgen Goslar) sind die HandlungsträgerInnen des Hörspiels. Sie treten sowohl in der realen als auch der Traumwelt auf. Die Kinder träumen und werden vom Sandmann gedrillt. Jascha wird, als er schwer verletzt ist, vom Bussard getröstet. Der Bussard nimmt am Schluss die Kinder und Jascha auf ihren neuen Weg mit.

¹⁹⁴ vgl.: ebd. S. 12.

¹⁹⁵ ebd. S. 37.

¹⁹⁶ ebd. S. 7.

¹⁹⁷ ebd. S. 7.

¹⁹⁸ vgl.: ebd. S. 28.

¹⁹⁹ vgl.: ebd. S. 36.

²⁰⁰ ebd. S. 15.

²⁰¹ ebd. S. 37.

Jascha ist ein Kriegsgefangener, der in der Baracke auf der Binsenwiese interniert ist. Der Schlaf und der Bussard beschreiben Jascha als einen, dessen Anblick einem die Angst nimmt und Erlösung bringt.

Der Bussard: Sie sahen sein Gesicht. Und solange sie es sahen, hatten sie keine Angst mehr – vor nichts und vor niemandem.

Der Schlaf: Es gibt Gesichter, die erlösen können.

Der Bussard: Jascha hatte das Gesicht des Erlösers.²⁰²

Jascha scheint keine Angst (mehr) vor dem Krieg zu haben, denn „Jascha ist stärker als der Krieg. Auch die Balalaika ist stärker als der Krieg.“²⁰³ Mit dieser Balalaika spielt Jascha. Dies nimmt den Kindern die Angst.²⁰⁴

Der Unteroffizier verabscheut Jascha hingegen und bezeichnet ihn als Schwein.²⁰⁵ Er lässt ihn schließlich mitten in der Nacht abholen und in ein größeres Lager bringen. „Niemand fragt nach ihm, als es Tag wird, aber in der nächsten Nacht sind auch die Kinder verschwunden.“²⁰⁶ Die Kinder, die Jaschas Balalaikaspiele benötigen um keine Angst mehr zu haben, gehen ihn suchen.

Die Kinder werden zu Beginn als auch am Schluss, wenn ihre Mütter sie suchen, von diesen beim Namen gerufen. („Frauenstimmen: Karin! Jürgen! Hans! Anita! Wolfgang!“²⁰⁷) Dies sind die einzigen Male, bei denen die Kinder beim Namen genannt werden. Die Kinder sprechen einander nie namentlich an. Sie sind namenlose Kinder, die durch zwei Buben und zwei Mädchen repräsentiert werden. Sie können somit für alle Kinder während des Krieges stehen – namenlos und gleichzeitig individuell. Gerade die Diskrepanz zwischen der gerufenen Anzahl von Kindern (die Mütter rufen fünf Kinder beim Namen) und der Zahl der zur Sprache kommenden Kinder (es sind dies nur vier) verdeutlicht deren StellvertreterInnenposition, auch für solche Kinder, die kriegsbedingt ihre Stimme verloren haben.

Damit beschäftigt, vor dem Krieg zu fliehen und diesen in ihren Träumen zu verarbeiten, sind die Kinder eine relativ homogene Schar. Lediglich am Schluss wird ihre Geschlechtlichkeit angesprochen, als sie Jascha ins andere Lager folgen wollen und dabei durch den Fluss schwimmen möchten.

²⁰² ebd. S. 12/13.

²⁰³ ebd. S. 17.

²⁰⁴ vgl.: ebd. S. 19.

²⁰⁵ vgl.: ebd. S. 33.

²⁰⁶ ebd. S. 36.

²⁰⁷ ebd. S. 7.

3. Kind: Der Fluß ist breit, die Mädchen schaffen das nicht, sie müssen hierbleiben.
2. Kind: Ich kann besser schwimmen als ihr.²⁰⁸

Hier wird den Mädchen vorgeworfen, nicht stark genug zu sein. Es sind jedoch dann die zwei Jüngsten, ein Mädchen und ein Junge, die nicht mehr weiterschwimmen können und nur durch die Hilfe der anderen zwei über Wasser gehalten werden, bis Jascha und der Bussard sie holen kommen.²⁰⁹

Die Kinder stehen für eine unschuldige Schar. Durch ihre Geschlechtslosigkeit und die indirekte Namensnennung können sie stellvertretend für alle Kinder im Krieg stehen, die durch Jascha und sein Balalaikaspiegel etwas Frieden und am Ende Erlösung finden.

2.3. Geschlechtliche (Re)Präsentationen

Eine kleine Schar von Kindern ängstigt sich im Luftkrieg, ein russischer Gefangener nimmt ihnen die Angst mit seinem Balalaikaspiegel.²¹⁰

Das Hörspiel *DBüu* erzählt das Erleben des Krieges aus Sicht einer Kinderschar. Erlösung vom Schrecken des Krieges finden sie durch das Balalaikaspiegel eines fremden (russischen), männlichen Kriegsgefangenen, der sie schlussendlich durch den Fluss in ein Leben ohne Angst, jedoch in den Tod – dafür steht der Bussard – führt. Gleich der biblischen Geschichte der Erlösung der Menschheit durch Jesu als Mann werden hier die Kinder durch einen männlichen Gefangenen aus ihrem kriegesischen Alptraum gerettet.

In *DBüu* werden Geschlechterbilder gezeichnet, die den Verhältnissen der Kriegsjahre des Zweiten Weltkriegs entsprechen. Die Männer führen Krieg (als abwesende Väter, als Sandmann im Traum oder als Unteroffizier) oder sind Kriegsgefangene wie Jascha. Die Mütter sind fürsorglich, aber ohnmächtig den Schrecken des Krieges gegenüber und durch die notwendige Arbeit in den Fabriken in früher männliche Arbeitsbereiche gezwungen, wodurch die Kinder sich selbst überlassen bleiben. Die Geschlechterrollen werden sowohl biologisch als auch dem historischen Zeitgeschehen entsprechend als gegeben gezeichnet. Männlichkeit steht für Arbeit und Krieg, Weiblichkeit für Fürsorge und Haushalt. Bedingt durch das Kriegsgeschehen übernehmen die Frauen die männliche Arbeitstätigkeit und müssen dadurch ihre eigentliche Bestimmung – die Fürsorge um die Kinder – vernachlässigen. Diese

²⁰⁸ ebd. S. 40.

²⁰⁹ vgl.: ebd. S. 46/47.

²¹⁰ Hymmen, Friedrich W.: Unbekannte Autorin erhielt Hörspielpreis der Kriegsblinden. Die Südwestfunk/NDR-Sendung „Der Bussard über uns“ von Margarete Jehn an der Spitze. In: Der Kriegsblinde. Zeitschrift für Verständnis und Verständigung. Organ des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands e.V. Bielefeld: März 1964. Nr. 3 – 15. Jahrgang. S. 1-4. S. 1.

Übernahme der Arbeit der Männer geschieht nicht aus einem emanzipativen Gedanken heraus, sondern aus der Notwendigkeit des Krieges.

Im Hörspiel sind sowohl die Männer (Väter) als auch die Frauen (Mütter) abwesend. Die Väter befinden sich an der Front, die Mütter in der Arbeit. Sie treten sprachlich nicht in Erscheinung. Als einzige deutliche sprachliche weibliche Repräsentantin ist die Erzählerin zu finden, die jedoch nicht direkt mit den Kindern in Kontakt tritt. Es dominieren die symbolischen männlichen Vertreter von Krieg, Schlaf, Tod und Erlösung. Nicht nur in der realen Welt sind der Krieg und die männliche Dominanz zu spüren, auch in der Traumwelt treten die männlichen Repräsentationen von Krieg und Tod auf. Selbst das vom Sandmann den Kindern eingetrichterte Gedankengut ist von einer patriarchalischen Denktradition durchzogen. Eines der „zehn Gebote des Führers“ fordert die Kinder dazu auf, nicht um den gefallen Vater zu weinen. Es gibt hierfür kein Gebot als Äquivalent, welches die Mütter berücksichtigen würde.

Die Nutzung der Sprache in diesem Hörspiel wird in der Traumwelt deutlich. Sie steht für die Indoktrinierung des kriegerischen, männlichen Gedankenguts der herrschenden Ordnung. Erlösung finden die Kinder nicht in der Übernahme dieses Gedankenguts, sondern im sprachfreien Balalaikaspiel Jaschas. Nicht die Übernahme von sprachlichen Regeln, sondern die trostspendende Musik einer Balalaika führt die Kinder in ein angstfreies Dasein.

Die Kinder sind als geschlechtslose, fast namenlose Gruppe gezeichnet, die für alle Kinder im Krieg stehen könnten. Diese Geschlechtslosigkeit kann auch als Gleichberechtigung gelesen werden. Unter den Kindern gibt es keinen Unterschied zwischen Mädchen und Buben. Als sie einmal geschlechtlich konnotiert werden – als es darum geht, den Fluss zu durchqueren – begehren die Mädchen gleich gegen ihre vermeintliche Minderwertigkeit gegenüber den Buben auf. Es bestehen hier ein starkes Egalitätsdenken zwischen den Kindern und eine Auflehnung der Mädchen gegen eine eventuelle (angeblich biologisch fundierte) Benachteiligung. Bezieht man den Entstehungszeitraum des Hörspiels in die Analyse mit ein, so kann die Auflehnung der Mädchen als Vorbote der Zweiten Frauenbewegung gelesen werden. Die Kinder des Zweiten Weltkriegs werfen in ihrem Gleichheitsdenken bereits die in der Zweiten Frauenbewegung aufkommenden Themen der Gleichberechtigung auf. Als neue Generation sehen die Kinder, vor allem die Mädchen, Gleichberechtigung als grundlegendes Recht an und nicht als durch Krieg zeitbedingte Erscheinung. Die Erlösung der Kinder durch den Bussard könnte somit nicht nur als Erlösung vom Schrecken des Krieges, sondern auch als Hinüberführen in ein neues Leben in Gleichberechtigung gelesen werden.

Durch den vorgegebenen sozialen und historischen Kontext der Geschichte bleibt das Hörspiel dennoch einem heterosexuellen Zweigeschlechtermodell verhaftet, die Besetzung der Hauptfiguren mit Kindern legt den Fokus jedoch deutlich abseits von geschlechtlichen Beziehungen an, um so die Schrecken des Krieges und die möglichen Erlösungsstrategien aufzuzeigen.

3. Christa Reinig: Das Aquarium

Im Jahr 1968 wurde das Hörspiel *Das Aquarium (DAqu)* der deutschen Schriftstellerin Christa Reinig (1926-2008) mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichnet. Regie des 48-minütigen Monohörspiels des SDR führte Raoul Wolfgang Schnell. Christa Reinig, die sich mit ihrem Roman *Entmannung* (1976) in die feministische Debatte einschrieb,²¹¹ verfasste u.a. auch die Hörspiele *Kleine Chronik der Osterwoche*, *Tenakeh* und *Wisper*. *DAqu* liegt bisher nur in der preisgekrönten Fassung vor.

3.1. Inhalt

Das Hörspiel *DAqu* ist ein Spiel mit einem Aquarium rund um Leben und Tod. Der Junge Argil (der weiße Engel), welcher Geschöpfe, Materie, Schiffe u. ä. erschafft, und sein Freund Bruno (der schwarze Engel), der nichts erschaffen will, beginnen mit dem Aquarium und den darin enthaltenen Figuren zu spielen.

Bruno darf den toten Kapitän Amos Dunbar, Captain der 1793 gesunkenen Viermastbark *Elsie Blunt*, auferstehen lassen. Dieser erhält den Auftrag einen toten Froschmann lebendig zu fangen.

Der Telefonist Morgen Montag wird in eine Mortalkabine zum Sterben geschickt um sich daraufhin als Froschmann am Mekongdelta wiederzufinden. Dort soll er den noch nicht erfundenen Pylomenylaggregator zerstören. Gleichzeitig ist er in Liebenau, Kreis Selchow, bei seiner bereits toten Familie, die sich nur an die Zukunft erinnern kann.

Den beiden Jungen entgleitet ihr Spiel und die Regeln von Argils Schöpfung. Die Zeit läuft gleichzeitig vor- und rückwärts und Raumordnung verliert ihren Sinn. So tauchen der Kapitän und sein Offizier Staunton bei Morgen Montag auf, töten statt Montag dessen (schon tote) Frau Li und dann erst Morgen Montag.

Argils Mutter kommt ins Zimmer und schickt Bruno nach Hause. Sie beendet so das Spiel und weist ihren Jungen darauf hin, dass dieser das Aquarium wegschütten muss, bevor er die Einschienenbahn bekommt. Doch Argil will das Aquarium noch einen Tag behalten und beginnt zu weinen, woraufhin die Mutter ihm gestattet das Aquarium noch zu behalten.

²¹¹ vgl.: Haider-Pregler, Hilde: Unsichtbare verschaffen sich Gehör. Frauen schreiben fürs Radio. S. 621.

3.2. Figurenanalyse

Das Hörspiel verknüpft, verwickelt, verwirrt und verquickt verschiedenste Ebenen mit einander. Göttliche Schöpfung (der Jungen) und deren Geschöpfe aus zwei Zeiten (dem 18. Jahrhundert und der Gegenwart/Zukunft), Leben und Tod, Raum und Zeit kreisen um Themen wie Krieg, Waffen, Maschinen, Tod und Floskeln von menschlicher, sprachlicher Kommunikation. Die Handlung läuft auf zwei Ebenen ab. Auf der ›**realen**‹ **Ebene** treffen sich zwei Jungen, der weiße Engel Argil und der schwarze Engel Bruno, zum Spielen und spielen mit dem von Argil erschaffenen Aquarium und den darin befindlichen Kreaturen/Menschen. Die eigentliche **Spielebene** der zwei Jungen ist das Aquarium, in dem sie die bereits abgesunkenen Schiffe und die darauf befindlichen Menschen wieder auferstehen lassen und ein Spiel – das sich verselbstständigt – um einen Kapitän und Morgen Montag beginnen. Die verworrene Handlung, in welche die Jungen als Götter und Schaffende eingreifen, kreist um die Frage nach Sein und Nichtsein, Wirklichkeit und Schein, Leben und Tod. Dabei werden Zeit und Raum und die Gesetze der (von Argil so bestimmten) Schöpfung aufgehoben.

3.2.1. Die Figuren des Aquariums – die Spielebene

Bruno möchte mit Argils Aquarium spielen und vereinbart mit Argil, dass dieser gegen seine Prinzipien, die Einhaltung der von ihm geschaffenen Kausalregeln, verstößt und Totes wieder Lebendig werden lässt. So lässt Argil einen Kapitän (Günther Lüders) und seinen Offizier Staunton (Heinz Schimmelpfennig) auferstehen, wobei Bruno diese als Spielfiguren übernimmt, und Argil einen Froschmann (Jürgen Goslar) ins Aquarium setzt und diesen dann zum Sterben schickt.

Der Kapitän stellt sich im Telefongespräch, das er mit Bruno – der Admiralität – führt, selbst vor.

Kapitän: Hier Käptn Dunbar, Käptn Dunbar, Amos Dunbar, auf dem Weg zu Fuß nach Hongkong. Ab Liverpool 1793, am 24. Januar. Viermastbark Elsie Blunt bitte abschreiben. Kurs weiterhin Nordnordoost. Gegenwärtiger Standort unbekannt.²¹²

Von der Admiralität erhält er eine Nummer – die selbe Nummer wie ein Backboardwasserkanister auf dem ehemaligen Schiff²¹³ – unter der er jetzt jederzeit erreichbar ist.²¹⁴

²¹² Reinig, Christa: Das Aquarium. Hörspiel. Stuttgart: Reclam, 1969. S. 10.

²¹³ vgl.: ebd. S. 11.

²¹⁴ vgl.: ebd. S. 12.

Aus einer Zeit stammend, in der Schifffahrt ein ausschließlich männliches Metier war, werden der Kapitän und Staunton durch maritime Beschreibungen gezeichnet. In ihrer Erinnerung an das Schiff und durch ihre Beschreibung desselben, das wie im maritimen Bereich üblich als Frau (*Elsie Blunt*) bezeichnet wird, zeigt sich eine stereotype Beschreibung von Weiblichkeit.

Staunton: Erinnern Sie sich an die Elsie Blunt?
Kapitän: Wie sollte ich nicht, die Schönste, Schlankste, Strahlendste von
Liverpool bis Singapore, leider war sie nicht mein Eigen. Sie gehörte der Bumby &
Pumby Company. Das war mein Glück im Unglück.²¹⁵

Der Kapitän hat die Order erhalten einen toten Froschmann lebendig zu fangen.²¹⁶ Als er am Schluss den lebenden toten Froschmann und dessen Gefährtin tötet, sinniert er nur kurz über seine Tat und wie er lernen wird, mit dieser umzugehen.²¹⁷

Der Froschmann Morgen Montag tritt zuerst als Nummer auf. Er wird in seinem Telefondienst von der Dispatcherin (Marisa Gaffron) angerufen und weist sich als „946-3-2-0“²¹⁸ aus. Die Dispatcherin befiehlt, den natürlichen Regen, der auf das vom Froschmann zuständige Planquadrat fallen soll, gegen den staatlich zugeteilten zu tauschen, und fragt, mit wem sie gesprochen habe.

Dispatcherin: Stellen Sie natürliche Quellen ab und notieren Sie: Zugeteilter
staatlicher Landregen auf Planquadrat QM 23 zu 2Y. Morgen Montag. Mit wem habe
ich gesprochen?
Morgen Montag: Mit Morgen Montag.²¹⁹

Die Verwirrung um seinen Namen, die ihm immer wieder widerfährt,²²⁰ führt dazu, dass Morgen Montag an die höhere Stelle weitergeleitet wird. Unvorsichtig spricht er hier einiges aus, das die Obrigkeit gegen ihn einsetzt. So wird er gefragt, ob er noch Angehörige habe, doch muss er dies verneinen.²²¹ Dies wird umgedeutet und als eine Anklage gegen die Obrigkeit gesehen.²²² Er wird von der Obrigkeit in eine Mortalkabine zum Sterben geschickt. „Heute. Sonntag in Mortalkabine IX einfinden – Kleidung und Wertgegenstände beim Pförtner abgeben. Jawohl – heute, Sonntag – sterben gehen.“²²³

Als Toter erhält Morgen Montag den Befehl ins Mekongdelta zu reisen, um dieses störfrei zu machen und die Saboteure zu fangen.²²⁴ Er trifft auf seine (bereits tote) Familie, die von ihrem

²¹⁵ ebd. S. 23.

²¹⁶ vgl.: ebd. S. 23.

²¹⁷ vgl.: ebd. S. 39.

²¹⁸ ebd. S. 13.

²¹⁹ ebd. S. 13/14.

²²⁰ vgl.: ebd. S. 14.

²²¹ vgl.: ebd. S. 15/16.

²²² vgl.: ebd. S. 16.

²²³ ebd. S. 17.

²²⁴ vgl.: ebd. S. 24/25.

eigenen und Morgen Montags Tod nichts wissen will. Sein Vater (Hans Timerding) bemängelt sofort, dass Morgen Montag sich so lange Zeit gelassen hätte und jetzt einen Wirbel mache.²²⁵ Auf Morgens Hinweis, dass er um seiner Familie willen gestorben sei, entgegnet der Vater nur: „So schlimm wird’s ja wohl nicht sein.“²²⁶ Als Montag der Familie erklärt, dass er nun einen Auftrag im Mekongdelta habe, fragt ihn sein Vater abwertend, ob es dafür nicht andere Dumme gäbe.²²⁷

Die Mutter (Mila Kopp) beschwert sich lediglich darüber, dass sie für alle Salzkartoffeln gekocht habe und Morgen Montag sich nun so verspätet habe, dass sie die Salzkartoffeln nicht mehr aufwärmen könne.²²⁸

Dem Vater wird männliche Gartenarbeit zugeschrieben und die Mutter wird mit ihrer kochenden Tätigkeit mit einem als typisch weiblich konnotierten Bereich verbunden. „Li: Vater schimpfte, daß er die Arbeit im Garten allein hätte, Mutter schimpfte, das Essen würde kalt.“²²⁹

Morgen Montags Frau Li (Elisabeth Schwarz) ist böse auf ihn, da er sie angeblich verlassen hat. Da sie, wie der Rest der Familie, nichts von ihrem eigenen Tod wissen will, kümmert sie auch der Tod Morgen Montags nicht. Im Aufeinandertreffen der Toten als wiederbelebte Lebendige kommt es zur Umkehrung der Zeit.

Li: Die Zeit, wenn wir noch nicht verheiratet sind. Morgen, was plagst du dich mit ungeschehenen Dingen. Kein Mensch kann wissen, was war. Man muß die Vergangenheit auf sich zukommen lassen.²³⁰

Als sich Morgen Montag und Li wiedergefunden haben, trifft auch der Kapitän mit seinem Offizier ein und möchte Morgen Montag gefangen nehmen. Staunton und der Kapitän bringen zuerst Li um und rapportieren dies als „zum Tode führende[s] Experiment an der Lady“²³¹, das im „Interesse der Allgemeinheit konkret durchgeführt“²³² wurde. Schließlich wird auch Morgen Montag durch Erwürgen getötet.²³³

In der Welt des Spiels im Aquarium kehren sich nicht nur die Prinzipien von Tod und Leben um, sodass auch Getötete noch immer lebendig bleiben, sondern auch Zeit und Raum verlieren ihre Konkretheit. Trotzdem bleiben die wenigen geschlechtlichen Zuschreibungen

²²⁵ vgl.: ebd. S. 26.

²²⁶ ebd. S. 26.

²²⁷ ebd. S. 27.

²²⁸ vgl.: ebd. S. 26.

²²⁹ ebd. S. 32.

²³⁰ ebd. S. 28.

²³¹ ebd. S. 37/38.

²³² ebd. S. 38.

²³³ vgl.: ebd. S. 38.

an die tradierten Konnotationen von Männlichkeit und Weiblichkeit, wie die Beschäftigung der Mutter, die Beschreibung des gesunkenen Schiffs *Elsie Blunt*, die kriegerrische Einstellung des Kapitäns und die Aufopferung für die Obrigkeit und die Arbeit Morgen Montags, bestehen. In der Verkehrung aller Gesetze könnten diese fixen Zuschreibungen parodistisch verstanden werden, als schwerer änderbar als Zeit- und Raumkonstanten.

3.2.2. *Die Figuren der ›realen‹ Welt*

Argil (Gustl Halenke) und Bruno (Giselheid Hönsch) treten als Spielmacher auf. Sie setzen das Spiel in Gang und bestimmen zum großen Teil die Spielregeln und den Fortgang, obwohl die Figuren im Aquarium eine Eigendynamik entwickeln.

Argil und Bruno sind zwei Jungen, die sich zum Spielen treffen. Argil ist gerade damit beschäftigt „eine drahtlose Schöpfung“²³⁴ zu erschaffen und Antimaterie zu konzipieren.²³⁵ Er erlaubt Bruno mit dem Aquarium zu spielen. Obwohl Bruno entsetzt ist, dass alles im Aquarium zerstört ist, kontert Argil, der Schöpfende, dass es doch Brunos Idee sei, nichts zu schaffen und das das Nichts viel besser sei als das Sein. „Weißer Engel: Das ist doch deine Idee, daß Nichtschaffen allein das Wahre sei und das Geschaffene Lug und Trug.“²³⁶ Am Ende des Spiels zeigt sich, als Li Morgen Montag nachtrauernd einen Text aus einem Buch Brunos zitiert, dass beide Engel ihren Prinzipien nicht immer treu sind.

Weißer Engel:	Das stammt von dir, das mit dem Nichts und Abernichts steht im dritten Band deiner gesammelten Werke.
Schwarzer Engel:	Ich denke, du liest keine Bücher?
Weißer Engel:	Ich denke, du schaffst keine Werke? ²³⁷

Obwohl als Kinder beschrieben, die nur spielen, erscheinen Argil und Bruno als Götter, die über das Leben der Figuren im Aquarium bestimmen. So rät Argil Bruno, er solle mit dem Kapitän wie mit einem Untergottchen sprechen und sich als Multigott verstehen.²³⁸

Der weiße Engel Argil und der schwarze Engel Bruno sind sowohl als kleine Jungen Identifikationsfiguren, die mit ihren Figuren spielen, als auch Illusionsfiguren, da sie Göttern gleich Figuren in die Welt setzen. Interessant ist, dass die Figuren von Argil und Bruno von zwei Frauen gesprochen werden, womit die eindeutige geschlechtliche Zuschreibung verschwimmt.

²³⁴ ebd. S. 4.

²³⁵ vgl.: ebd. S. 4.

²³⁶ ebd. S. 6.

²³⁷ ebd. S. 40.

²³⁸ vgl.: ebd. S. 9.

Beendet wird das Spiel durch Frau Neumann (Lotte Betka), Argils Mutter, die Bruno nach Hause schickt.²³⁹ Als ›typische‹ Mutter nimmt sie sich sogleich vor, Ordnung zu schaffen²⁴⁰ und als Argil entsetzt darüber, dass das Aquarium ausgeschüttet werden soll, in Tränen ausbricht, tröstet sie ihn.

Frau Neumann: Was ist denn los, du heulst ja, das soll sobald nicht wieder vorkommen, daß du über was in Tränen ausbrichst. Ich will mit Vater reden. Jetzt wasch dich und ab ins Bett.²⁴¹

In der ›realen‹ Welt tritt die Mutterfigur in typisch weiblichen Rollenbildern auf, die für Ordnung sorgt und Argil tröstet. Im Gegensatz zur Welt des Aquariums beschränkt sich das Interesse der Mutter nicht auf die zusätzliche Arbeit, sondern führt zu emotionaler Anteilnahme an den Sorgen ihres Sohnes.

3.3. Geschlechtliche (Re)Präsentationen

In Christa Reinigs Hörspiel *DAqu* spielen zwei Engel/Jungen mit der Welt/dem Aquarium und lassen die Figuren nach ihrem Willen tanzen – auch wenn diese beginnen, ihnen auf der Nase herumzutanzten. Im Aquarium erschaffen sie sich eine Welt nach maskulinen Vorstellungen von Arbeit, Krieg, Pflichterfüllung und Heldentum. Ihr Spiel scheitert jedoch an den gegebenen Kausalregeln: Zeit wird umgekehrt, Raum wird aufgehoben und Leben und Tod verschwimmen miteinander. Ihre Geschöpfe wenden sich gegen sie, indem sie den vorgegebenen männlichen Bahnen folgen, diese jedoch nach ihren eigenen (maskulin-heroischen) Ideen umkehren.

In der Welt des Aquariums treten als Hauptfiguren der Kapitän (und sein Offizier) sowie Morgen Montag auf. Sie folgen, ohne dies zu hinterfragen, den von der Obrigkeit vorgegebenen Befehlen, um ihre Heldentaten – das Fangen eines lebenden toten Froschmanns und die Zerstörung des noch nicht erfundenen Pylomenylaggregators – zu erfüllen. In die gegebenen Muster von Arbeit und Krieg eingebunden, können sie aus diesen nicht aussteigen, sondern durch das Ausführen der gegebenen Aufträge nur ein heroisches Männerbild von sich selbst erschaffen, auch wenn dieses (von der eigenen Familie) nicht beachtet wird.

Die weiblichen Figuren (die Mutter und die Ehefrau) spielen in der Welt des Aquariums eine marginalisierte Rolle. Die Zeichnung ihrer Weiblichkeit bezieht sich auf stereotype Bilder des

²³⁹ vgl.: ebd. S. 41.

²⁴⁰ vgl.: ebd. S. 41.

²⁴¹ ebd. S. 42.

Frau-Seins, die von vornherein vorgegeben und anscheinend biologisch fundiert sind, wie etwa das Führen des Haushalts. Diese Biologismen zeigen sich auch in der Darstellung der männlichen Charaktere. So wird Morgen Montags Vater als einzige Tätigkeit körperliche Gartenarbeit zugeschrieben.

Auch in der ›realen‹ Welt findet sich nur eine Frau: Argils Mutter. Sie ist ebenfalls eine Nebenfigur und auf ihr Mutterdasein reduziert. Die Hauptfiguren der realen Welt sind die zwei Jungen, Argil und Bruno, die mit ihrem Aquarium göttliche Schöpfung spielen. Sie folgen einem maskulinen Schöpfungsdrang in vorgegebenen patriarchalen Strukturen.

Sowohl die spielenden Kinder als auch die von ihnen zum Spielen gebrachten Männer stilisieren sich zu Helden, steigern sich in absurde Beweisführungen, Definitionsversuche und Strategie-Entwürfe hinein. Sie huldigen den Prinzipien der Rationalität und Wissenschaftlichkeit, bedienen sich einer verstümmelten Chiffren-Sprache oder spulen gedankenlos Propaganda-Kriegssprüche ab.²⁴²

Sie scheitern an ihrer Schöpfung, da sich diese gegen sie selbst erhebt. Durch das Aufheben der vorgegebenen Kausalprinzipien wird sowohl die Schöpfung auf den Kopf gestellt als auch das Scheitern der Figuren des Aquariums bei der Erfüllung ihrer Aufträge deutlich.

Bemerkenswert ist, dass die Jungenfiguren von weiblichen Sprecherinnen dargestellt werden. Dadurch verschwimmt die Geschlechtlichkeit dieser Figuren. Sie werden nicht nur durch ihr Spiel zu schöpfenden Göttern, sondern sind – dem christlichen Gottesmythos ähnlich – eine geschlechtslose, sowohl weibliche als auch männliche Gottheit. Dennoch scheitert die dem maskulinen Schöpfungsdrang und patriarchalischen Mustern folgende Erstehung einer Welt. Die Subversion der männlichen Weltordnung ist selbst durch ein geschlechtsloses/zweigeschlechtliches Wesen nicht möglich. Ein rein weiblicher Schöpfungsvorschlag bleibt aus.

Die sprachliche Komplexität des Hörspiels zeigt die Verzweigung der verschiedensten Ebenen des Seins. Durch Sprache wird die Welt des Aquariums geschaffen, gleichzeitig scheitert die Schöpfung an der Verwendung der Sprache durch die in ihr lebenden Geschöpfe. In der Welt des Aquariums werden die Unmöglichkeit von Kommunikation, das Aneinandervorbeireden sowie das unhinterfragbare Ausführen von sprachlichen Befehlen deutlich.

Das Hörspiel bleibt in seinen Grundzügen einer heterosexuellen Matrix verhaftet. In einer männlichen Allmachtsfantasie sind die Figuren nach stereotypen Rollenbildern von Männlichkeit und Weiblichkeit dargestellt. In dieser Schöpfung werden zwar Zeit- und Raumkontinuen umgekehrt, aufgehoben und in Frage gestellt, die Existenz der

²⁴² Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 175.

Zweigeschlechtlichkeit und die Zuschreibung bestimmter Sphären an die zwei (biologisch vorgegebenen) Geschlechter bleibt aufrecht.

Das Scheitern dieser männlichen Schöpfung zeigt sich in der unrealisierbaren Ausführung einer rein patriarchal-organisierten Weltordnung. Es fehlt jedoch ein weiblicher Gegenentwurf. Dieser bleibt lediglich in der Hoffnung auf einen neuerlichen Schöpfungsversuch bestehen, da Argils Mutter das Aquarium für einen weiteren Tag nicht ausschütten wird.

4. Friederike Roth: Nachtschatten

Das Hörspiel *Nachtschatten* von Friederike Roth (geboren 1948) wurde 1985 mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichnet und liegt bisher nur in der Originalfassung vor. Die Ursendung fand 1984 als Koproduktion von SDR, NDR und RIAS in einer 68-minütigen Stereofassung statt. Regie führte Heinz von Cramer. Hille Darjes und Walter Renneisen übernehmen die Positionen der Frau und des Mannes. Friederike Roth wurde durch Lyrik und Prosa bekannt und schrieb mehrere Hörspiele u. a. *Ritt auf die Wartburg* (1981) und *Klavierspiele* (1980).

4.1. Inhalt

In *Nachtschatten* philosophieren eine Frauen- und eine Männerstimme über Beziehung, Liebe und Leben sowie deren Unmöglichkeit. In poetisch-lyrischer Sprache werden Situationen bildreich geschildert, wobei Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschwimmen und kaum räumliche Festlegungen möglich sind.

Erkennbar sind drei Handlungszentren:

- Erstens träumt sich die Frau in das verbotene Haus ihrer Kindheit zurück. Dort wird die Beziehung eines Paares präsentiert, die durch die grünen Augen des Kindes, welche dem Knecht (der Affäre der Frau) ähneln, zerbricht.
- Zweitens wird der Selbstmord eines Mannes, der dadurch seine schwangere Frau allein zurücklässt, durch das Leid auf der Welt erklärt. Nicht annehmen könnend, dass er glücklich sein darf, erträgt der Mann das Leben nicht mehr.
- Drittens findet viermal das Gespräch zwischen dem Mann und der Frau über eine Fliege an der Wand und deren Antwort auf eine Frage, die der Mann vergessen hat, statt.

Durch die ersten beiden Handlungsschwerpunkte wird das Hörspiel etwas gegliedert. Im ersten tritt die Frau markant als altgewordene Stimme in Erscheinung, im zweiten wird Bob Dylans *Man gave names to all the animals* als musikalisches Motiv eingespielt.

4.2. Figurenanalyse

Im Hörspiel gibt es eine Frauen- und eine Männerstimme. Die Frauenstimme kommt dabei als Erzählerin, als Teil des anscheinend gerade miteinander sprechenden Paares, als Frau in den Paarbeziehungen (die in Rückblenden ihre Geschichten aufleben lassen) und als alte Frau vor.

Der Mann übernimmt die Dialogparts in den Paarkonstellationen, wobei er mit Fortschreiten des Hörspiels ebenfalls als Erzähler auftritt. Immer wieder wechseln die Zeit- und Raumebenen sowie die Beziehungsgeflechte.

Als einziger erfassbarer Schauplatz ist das verbotene Haus, in das sich die Frau (zurück) träumt, zu erkennen. Am Tisch sitzend erfindet sie sich ihr eigenes Glück und kehrt zurück in das verbotene Haus (ihrer Kindheit) und spürt den verlorenen Glücksmöglichkeiten der ehemaligen Bewohner nach.

4.2.1. Erfassbare Beziehungsgeflechte

In *Nachtschatten* ist es nicht eindeutig, ob die Handlungen und Dialoge zwischen Mann und Frau in der Wirklichkeit oder im Traum der Frau stattfinden. Die Frau erzählt davon, dass sie einst in einen Schlaf fiel.²⁴³ In diesem Schlaf erschuf sie sich einen Mann.²⁴⁴ Welche der Dialoge zwischen Mann und Frau nun erfunden, Erzählungen aus der Vergangenheit oder wirklich geschehen sind, bleibt in Schweben.

Im ersten Dialog mit dem Mann geht es um die aktuellen und bisherigen Beziehungen der Frau und des Mannes und ihre gemeinsame Beziehung. So erzählt die Frau, dass ihr bisheriger Freund/Mann sie geschlagen habe, sie sich dies aber nun nicht mehr bieten lassen werde.²⁴⁵ Der Mann wirft ein, dass sie dies schon oft gesagt habe²⁴⁶ und fragt sie nach ihren weiteren Beziehungen mit dem Dichter, dem Manager und dem Unfallarzt.²⁴⁷ Daraufhin kontert die Frau, dass der Mann selbst nichts erzähle und fragt ihn nach seiner Beziehung.

Die Frau: Und was ist los mit dir? Du fragst mich aus nach mir, und du erzählst mir nichts von dir.

Der Mann: Ich hab nichts zu erzählen.²⁴⁸

Über den Traum kehrt die Frau in das „verbotene Haus“²⁴⁹ zurück und erzählt von den dortigen Geschehnissen. Im verbotenen Haus trifft sie auf „gestöhnte Treueschwüre, teuflische Verfluchungen, elendigliches Verlassenheitsgestammel, das ururalte Über- und

²⁴³ Roth, Friederike: *Nachtschatten*. Süddeutscher Rundfunk. Hörspielredaktion: *Nachtschatten*. Ein Hörspiel von Friederike Roth. Unredigiertes Exemplar. Verlag der Autoren – Deutschland, 1985. S. 3/4.

²⁴⁴ vgl.: ebd. S. 7.

²⁴⁵ vgl.: ebd. S. 4.

²⁴⁶ vgl.: ebd. S. 8.

²⁴⁷ ebd. S. 4/5.

²⁴⁸ ebd. S. 5/6.

²⁴⁹ ebd. S. 8.

Weiterlebensgeringe.“²⁵⁰ Ihren Vorfahren und deren Geschichten belegend, schildert sie diese kurz und geht dann auf ein paar Beziehungen näher ein.

Die Frau: Und das Haus war bevölkert – nicht von Gespenstern und Teufeln, sondern von den alleralltäglichsten Menschen: von schönen, schmachtenden Töchtern und verzweifelten Liebhabern, verängstigten Müttern, verständnislosen Vätern, polternden Großvätern und gütigen Großmüttern und geschwätzigen Tanten, die zum Haushalt gehörten und dem reizenden Kind mit den rätselhaften Augen (...).²⁵¹

Interessant sind hier die beschreibenden Adjektive, die die jeweiligen Gruppen (Töchter, Liebhaber, Mütter, Väter, Großväter und Großmütter) charakterisieren und dabei sehr klischeehaft wirken.

In dieses Haus eintretend verwischt auch die Zeit. So wird die Frau plötzlich zu einem alten Weib („So schnell also war ich nun alt geworden.“²⁵²). Rückblickend auf die Geschichten des Hauses erzählt die (altgewordene) Frau vom Ur-Großvater, der das Haus erbaute.

Die Frau: Er hatte es für sich und die Seine, mit Kammern für Vater und Mutter und Kammern für die kommenden Kinder und wieder Kinder gebaut auf festes Fundament. Den dicken Bauch hatte die Seine, die Spröde ja schon. Das Kind kam hier zur Welt: Es war ein rotes, ein fuchsiges Kind mit rätselhaft blaugrünen Augen. Der Knecht war auch so ein Fuchsig, Roter. ‚Katzenauge‘ nannten sie ihn, wegen seiner grasgrünen Augen. Und die Schöne, Spröde? Sie schwieg zu all dem, lächelte über alles und liebte ihr Kind, das er haßte.²⁵³

Hier ist die Bezeichnung der Frau als Schöne und Spröde interessant, da sie in der weiblichen Reduzierung auf das Aussehen bleibt, aber in der Sprödigkeit einen Ansatzpunkt für weitere Reflexionen bietet. In der weiteren Erzählung wird dann auch deutlich, dass die Frau dem Mann untreu war.²⁵⁴

Die zweite Beziehungsgeschichte im verbotenen Haus kann sowohl in der Vergangenheit liegen, als auch die erzählende Frau selbst meinen. „Die Frau: Schöne Geschichte. Ich bin schwanger und du nimmst dir das Leben.“²⁵⁵ Der Mann bringt sich um, weil er es nicht erträgt, dass er inmitten des Leidens von Menschen glücklich leben darf.²⁵⁶

Auch aus der Sicht des Mannes wird eine Begegnung mit der Frau geschildert. Diese will ihm die Schönheit der Welt zeigen, den Himmel, das Licht und die Wolken und streckt seinen Kopf mit ihren sanften Händen gen Himmel.²⁵⁷ Doch er empfindet ihre Hände als

²⁵⁰ ebd. S. 8.

²⁵¹ ebd. S. 9.

²⁵² ebd. S. 10.

²⁵³ ebd. S. 11/12.

²⁵⁴ vgl.: ebd. S. 13.

²⁵⁵ ebd. S. 18.

²⁵⁶ vgl.: ebd. S. 19.

²⁵⁷ vgl.: ebd. S. 25.

„Stahlklammern“²⁵⁸ und ist nicht fähig (und nicht willens?) dieses Glück in sich aufkeimen zu lassen.

Der Mann: Mit einem Ruck riß ich mich frei; aber bevor mein so gänzlich allein gebliebener Kopf wieder zur Erde sich senkte, sah ich sie an und sagte ihr dann: „Bemüh dich nicht weiter um mich. In mir ist nichts als leere Langeweile. Verschon mich mit deinem Himmelsgeschwätz.“²⁵⁹

Sind es in den ersten drei Begegnungen die Frauenfiguren, die als stark und den Weg angehend aufscheinen, so wird hier die Stärke der Frau für den Mann unerträglich.

Immer wieder wird im Laufe des Hörspiels die Schwierigkeit von Kommunikation (zwischen Mann und Frau) deutlich, so etwa im Gespräch über die Fliege, das einmal verwundet, einmal gereizt, ein weiteres Mal lachend und schließlich traurig geführt wird.

Der Mann: Sieh doch: die Fliege.
Die Frau: Was ist mit der Fliege?
Der Mann: Wenn eine Fliege sich an die Wand setzt, ist das eine Antwort.
Die Frau: Eine Antwort? Aber was ist die Frage?
Der Mann: Ich habe die Frage vergessen.
Die Frau: Aber warum vergißt du denn alles?
Der Mann: Was soll ich denn behalten?²⁶⁰

Neben der Un-Möglichkeit von Kommunikation wird darauf Bezug genommen, dass die Zeitebenen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft immer gegenwärtig sind und die eigene Geschichte mitprägen. „Ob man will oder nicht: Vergangenheit gewittert in unsere Gegenwart hinein und in der Zukunft nach.“²⁶¹ In all unseren Geschichten sind bereits frühere Geschichten von Menschen, die ebenfalls von den Geschichten von Menschen vor ihnen mitgeprägt sind, enthalten: „Meine Gedanken denken sich zuende im verworrenen Vielerlei der Geschichten, die mir begegnen und die mich ausmachen schließlich.“²⁶² Hier klingt sehr poetisch eine diskursanalytische Herangehensweise an Geschichtsschreibung und Identitätsfindung an, die mit dem Zukunftsausblick, dass wir uns in unseren Kindern fortschreiben – „Aber unsere Kinder – wir, immer nur wir – leben uns weiter.“²⁶³ – verbunden wird.

In all den Dialogen und verwischenden Zeitebenen bleibt offen, ob der Mann nun erfunden ist oder nicht. War er eine Erfindung, so ist die Erfindung des Glücks nicht gelungen, denn selbst in der Erfindung war der Mann nicht wie gewünscht.

²⁵⁸ ebd. S. 25.

²⁵⁹ ebd. S. 25.

²⁶⁰ ebd. S. 23/24.

²⁶¹ ebd. S. 1.

²⁶² ebd. S. 26.

²⁶³ ebd. S. 23.

Die Frau: Also das alte Lied auch in der Erfindung? Nichts will mehr gelingen.
Hätte ich ihm aber seine Sprache gelassen, es hätte enden müssen wie immer – fremd
wären wir uns geblieben.²⁶⁴

Der Mann hätte in ihr Leben fallen sollen wie ein Engel. „Du aber wolltest durchaus nicht zum Engel gelingen.“²⁶⁵

Die Frau dominiert sprachlich einen großen Teil des Hörspiels. Im Laufe des Stücks gewinnt der Mann aber an Selbstständigkeit, übernimmt öfter die erzählende mittlere Position, die bisher die Frauenstimme besetzte. Die geschilderten Beziehungen bleiben in einer zweigeschlechtlichen Matrix verhaftet und werfen Schlaglichter auf alltägliche Szenen zwischen Mann und Frau, in denen weder der Mann noch die Frau ihr Glück finden.

4.3. Geschlechtliche (Re)Präsentationen

Das Hörspiel *Nachtschatten* schildert Beziehungen und Beziehungswünsche zwischen Männern und Frauen aus der Wunschvorstellung einer Frau heraus, wobei der männliche Part im Laufe des Stücks vermehrt zur Sprache kommt. In einer zweigeschlechtlichen, heterosexuellen Matrix verbleibend, werden tradierte Zuschreibungen von Männlichkeit und Weiblichkeit aufrechterhalten und deren anscheinend unmögliche Kompatibilität aufgezeigt. Dies weist auf einen differenzfeministischen Ansatz hin, da Männlichkeit und Weiblichkeit als zwei unterschiedliche Lebensentwürfe aufgezeigt werden.

Die dargestellten Beziehungsmuster konzentrieren sich ausschließlich auf das Verhältnis von Frau und Mann. Die Beziehungsmöglichkeiten werden lediglich um das Konzept der Familie ergänzt. Die Frau kehrt in das verbotene Haus ihrer Kindheit zurück und erzählt von Familienstrukturen, die sie dort vorfindet. Gleichgeschlechtliche Paarbeziehungen bleiben in diesem Hörspiel unbehandelt. Die in allen Dialogen und Erzählungen geschilderten Beziehungen sind heterosexuell ausgelegt. Die Figuren werden ausschließlich in einer zweigeschlechtlichen Matrix von weiblich und männlich dargestellt, obwohl diese nicht biologisch fundiert, sondern historisch gewachsen bzw. sozial konstruiert zu sein scheint. Dennoch scheint es für Frauen und Männer keine Möglichkeit des Ausstiegs aus der ihnen zugeschriebenen Geschlechtlichkeit zu geben. Vielmehr schreibt sich die unmögliche Kompatibilität von Frau und Mann in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fort. Dies zeigt sich vor allem in der Gesprächsführung der Figuren, die eine wirkliche Kommunikation unmöglich erscheinen lässt.

²⁶⁴ ebd. S. 16.

²⁶⁵ ebd. S. 27.

Dieses Nicht-Funktionieren von Kommunikation zwischen den Geschlechtern zieht sich über mehrere Generationen. So ist die Vergangenheit durch die Personen im verbotenen Haus und das Altern der erzählenden Frau zu spüren. Die Gegenwart entsteht ebenfalls im verbotenen Haus und ist in den Dialogen zwischen Mann und Frau (wie etwa dem Gespräch über die Fliege) ersichtlich. Die Zukunft wird im Sinnieren über das Fortschreiben der eigenen Geschichte in den Geschichten der Nachkommen deutlich.

Das Fazit ist das Scheitern der Kommunikation zwischen Mann und Frau sowie das Scheitern des Wunschtraums der Frau, sich einen Mann zu formen. Die Traumbeziehung verliert an Attraktivität, obwohl die Frau dem Mann seine eigene Sprache nimmt und ihm ihre geben will. Doch der Mann übernimmt ihre Denkstrukturen nicht und somit führt dieses Experiment nicht zum erhofften Glück.

Von Anna Rutka wird diese Art von Hörspiel als „Konversationsstück“²⁶⁶ bezeichnet.

Das Hauptanliegen dieser Hörspiele wird in erster Linie durch die weiblich-männlichen Gespräche transportiert und ergibt sich größtenteils aus der Kritik der Kommunikation zwischen den Geschlechtern.²⁶⁷

Das Hörspiel bezieht einen großen Teil seiner Wirkung aus der Verwendung von Sprache und der Reflexion über Sprache. Die Kommunikation zwischen den Geschlechtern funktioniert mit der gegebenen Sprache nicht. Die teilweise Dekonstruktion von Kommunikation verweist auf die Gemachtheit von Zuschreibungen durch Sprache. Die Prozessualität von Ideen – wie etwa Geschlechtlichkeit, Sprache oder Geschichte – wird ebenso aufgezeigt. Durch Sprache werden die Beziehungen immer weiter fortgetrieben, dennoch verändern sich die darin vorhandenen Muster nicht. Die Geschichtlichkeit und Wandelbarkeit von Sein wird über das diskursive Weitertragen von Erfahrungen von einer Generation zur nächsten deutlich. Dennoch bleiben die Erlebnisse den bestehenden Bahnen verhaftet.

Das Hörspiel *Nachtschatten* lässt eine Frau zur Sprache kommen. Es zeigt deren Versuch, sich einen Traummann zu erschaffen. Dieser Wunsch scheitert an den (sprachlichen) Gegebenheiten. Es lässt zwar die Hoffnung bestehen, dass durch die Weiterentwicklung von Generation zu Generation eine Veränderung in den heterosexuellen Beziehungen möglich wäre, doch die Gefangenheit in der bestehenden sprachlichen Kommunikation vereitelt dies.

²⁶⁶ Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 177.

²⁶⁷ ebd. S. 177.

5. Elfriede Jelinek: Jackie

Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek (geboren 1946) erhielt 2004 den *Hörspielpreis der Kriegsblinden* für ihr Hörspiel *Jackie*. Dieses wurde 2003 in der Regie von Karl Bruckmaier in einer 56-minütigen Stereofassung beim BR urgesendet. Die einzige Stimme des Stücks übernimmt die Schauspielerin Marion Breckwoldt. Das Monologhörspiel *Jackie* liegt bisher nur in der preisgekrönten Fassung vor. Der Monolog wurde auch als Monologdrama an Theatern inszeniert wie andere Stücke Jelineks z.B. *Bambiland* (BR 2005) oder *Burgteatta* (BR/ORF 1991). Aber auch rein für den Funk geschriebene Hörspiele stammen von der Autorin, etwa *Die Bienenkönige* (1976).

5.1. Inhalt

In *Jackie* erzählt dieselbe – Jacqueline Bouvier-Kennedy-Onassis – aufgesplittert auf drei Positionen im Raum, die sich links, Mitte und rechts befinden, über ihr Leben, ihre Bedeutung und ihr Selbstverständnis als Persönlichkeit. In immer wiederkehrenden Assoziationen erzählt Jackie über

- a) das Attentat auf ihren Ehemann Jack (John F. Kennedy) und dessen Sterben in ihren Armen;
- b) Jacks Geliebte und vor allem über Marilyn (Monroe);
- c) ihre Familie und deren Probleme als öffentliche Personen;
- d) das sie immer wieder berührende Schicksal, das ihr ihre Kinder, ihren Mann und schließlich durch Krebs auch sie selbst nimmt;
- e) die Krankheiten Jacks, wie etwa dessen Gonorrhoe und die dadurch erfolgte Ansteckung Jackies und die wahrscheinlich dadurch totgeborenen und früh gestorbenen Kinder;
- f) das Leben mit Drogen und
- g) das Leben in der Öffentlichkeit.

Und vor allem spricht sie über die Betonung und Betonierung ihrer selbst in ihren Haaren und insbesondere in ihren Kleidern. Ihr Sein und Nicht-Sein durch und als ihre Kleidung ist zentraler Drehpunkt ihrer Reflexionen.

5.2. Die Figur Jackie

Jacqueline Kennedy spricht aus dem Jenseits heraus über ihr Leben und die Betonung (und Betonierung), die sie sich selbst in der Öffentlichkeit und mit Hilfe der Medien gegeben hat. In Jelineks Monolog definiert sich Jackie über ihre Kleidung. „Ich bin meine Kleidung, und meine Kleidung ist ich, sie ist also: mehr als Licht. Sie ist das, was mehr nicht sein kann.“²⁶⁸ Durch ihre Bekleidung wird sie betont, gerade weil sie unbetonte Kleider trägt (und dabei vor allem ihre Taille kaschiert)²⁶⁹. Ihre abgekauten Nägel versteckt sie unter halblangen oder langen Handschuhen.²⁷⁰ Ihr Haar ist nicht betont. „Es ist lackiert.“²⁷¹ „Mein Haar war eine reine kalte schwarze absolut lichtlose Fläche. Aus einem Guß.“²⁷²

Definiert über ihre Kleidung, durch die sie entsteht, die sie präsentiert und die sie repräsentiert, kehrt das Gespräch immer wieder zu diesen Definitionslinien aus reinen Formen („Kreis, Quadrat, Kugel, Würfel“²⁷³) zurück. Ihr Körper, der unter ihren Kleidern verschwindet und dadurch fleischlos wird – auch fleischlos, weil durch die Präsenz in der Öffentlichkeit mehr das Bild ihres Körpers als ihr Körper existiert – ist durch die Kleider repräsentiert und somit ist sie selbst ihre Kleider. „Auch nach mir kann man nicht greifen, ich bin nicht Fleisch, ich bin ja sein Überzug, bin das Kleid!“²⁷⁴

Auf ihren materiellen, fleischlichen Körper geht sie ebenfalls ein. Dieser ist „sportlich, straff, muskulös, in dieser neuen Variante, die sie ab den sechziger Jahren überall kaufen konnten, wenn ihn sich auch nur wenige leisten konnten“²⁷⁵. Ihr Aussehen wird durch die Erwähnung ihrer Hobbys, die sie nicht nur zur Ertüchtigung, sondern auch als Wertschätzung ihrer selbst betreibt, ergänzt. „Reiten, Tennis, Schifahren, Wasserschi, das ist die Art, wie ich mich umarme.“²⁷⁶

Jackie definiert sich vorwiegend über ihr Äußeres. Aber durch Kommentare zu Umständen in ihrem Leben, die sie herunterzuspielen versucht, werden verborgene Aspekte ihrer Einstellung zum Leben – und dem darin Fehlenden – deutlich. So spricht sie davon, dass sie heiraten musste, weil ihre Reize nicht anders anzubringen waren.²⁷⁷

²⁶⁸ Jelinek, Elfriede: Der Tod und das Mädchen IV (Jackie). In: Jelinek, Elfriede: Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2008. S. 63-100. S. 82.

²⁶⁹ vgl.: ebd. S. 66.

²⁷⁰ vgl.: ebd. S. 76.

²⁷¹ ebd. S. 68.

²⁷² ebd. S. 91.

²⁷³ ebd. S. 77.

²⁷⁴ ebd. S. 95.

²⁷⁵ ebd. S. 77.

²⁷⁶ ebd. S. 72.

²⁷⁷ vgl.: ebd. S. 73.

Sein Vater zahlt immer. Er bezahlt ja auch mich. Wenn ich schon heiraten muß und verheiratet bleiben soll, dann soll sein Vater auch zahlen. Meiner hat das nicht können, zahlen. Ich mußte heiraten, anders waren meine Reize nicht anzubringen, sie brauchten ja eine sehr feste Adresse.²⁷⁸

In der Abwertung von Sylvia Plath, einer Schriftstellerin, die durch ein Stipendium ihrer Tätigkeit als Autorin nachgehen konnte,²⁷⁹ wird deutlich, dass Jackie selbst darunter leidet, ihr Stipendium bei der Vogue nicht angetreten zu haben.²⁸⁰ Indem sie sich selber als Stilikone aufwertet, wertet sie Sylvia Plath als Ikone des Feminismus ab – und zeigt so ihre eigene Enttäuschung, dies nicht sein zu können. „So eine wie die Plath wird nie eine Ikone, außer für verblödete Weiber, die denken, sie hätten einen eigenen Verstand bekommen.“²⁸¹

Jackie vergleicht sich selbst mit einem Spiegel, in dem sich die anderen spiegeln können und sie selbst notgedrungen nicht sie selbst ist, denn sonst „wäre man ja ein Mensch!“²⁸². Im Vergleich mit der Leere eines Bildes, einer Ikone, die nur über Kleidung definiert wird, klingen nachdenkliche Züge an.

Ich begreife mich schon, aber da ist nur Luft mit einem tiefen Schmerz, wie Wasser, das einem zum Weg wird, beim Wasserschifahren, hart wie eine Straße, die vor dir liegt, aber man kann in ihr trotzdem ertrinken.²⁸³

Als Ausgangspunkt für die Beschreibung der Beziehung zu ihrem Mann dient Jackie das Attentat auf ihn: „mit dem Schuß hat es ja erst begonnen!“²⁸⁴ Sie spricht dabei die Bedeutung des tödlichen Attentats für ihre Medienpräsenz an. „Ich wurde auf Befehl zu einer Statue, auf die ein blutender Mann fällt, dessen Gesicht in diesen letzten Minuten wohl keiner je vergessen wird.“²⁸⁵ Das Attentat, das nur einen der schrecklichen Schicksalsschläge in ihrem Leben repräsentiert, steht für den Beginn ihrer Definition als Kleidung, da es als Höhepunkt ihrer medialen Präsenz gilt. In ihrem rosa Kostüm, auf dem Blut und Gehirnfetzen kleben, wird sie als Bild für die Öffentlichkeit unvergesslich.²⁸⁶ Auch ihre Kinder werden im Medienbild des Attentats und der darauf folgenden Trauer festgeschrieben.

Die beiden Kleinkinder vor mich hingestellt mit ihren Artigkeitsgesichtern, die kleinen roten Schühchen, die hellblauen Mäntelchen, hab ich sie nicht süß ausstaffiert, das bleibt den Menschen für Jahrhunderte im Gedächtnis, (...).²⁸⁷

²⁷⁸ ebd. S. 73.

²⁷⁹ vgl.: ebd. S. 73.

²⁸⁰ vgl.: ebd. S. 73.

²⁸¹ ebd. S. 73.

²⁸² ebd. S. 77.

²⁸³ ebd. S. 74.

²⁸⁴ ebd. S. 68.

²⁸⁵ ebd. S. 69/70.

²⁸⁶ vgl.: ebd. S. 80.

²⁸⁷ ebd. S. 71/72.

Neben diesem Bild, das für die Trauerfeier inszeniert wurde, kommt sie über ihre Kleidung auf ihre Kinder zu sprechen. Sie lenkt von ihrer Taille ab, da diese durch zu viele Geburten und Fehlgeburten nicht mehr dem perfekten Bild entspricht.²⁸⁸ Konkret wird der Tod der Kinder Arabella und Patrick genannt.²⁸⁹ Dieser fast schon geheime Einblick in ihr Leiden, weil sie sich von deren Tod nie erholt,²⁹⁰ verweist auf die fehlgeschlagenen Schwangerschaften, die sie auf die Ansteckung mit einer Sexuallykrankheit durch ihren Mann zurückführt: „Meine Fehl- und Totgeburten waren wahrscheinlich Folgen dieser Ansteckung.“²⁹¹

Diese Ansteckung führt sie wiederum auf die vielen Geliebten ihres Mannes zurück. Sie beschreibt ihren Mann als notorischen Weiberhelden: „er springt in jede Frau, aber er springt in keine Auseinandersetzung mit mir.“²⁹² Er ist für sie ein Paket, das bevor es endlich geliefert wird an vielen Adressen geöffnet wurde und seinen Inhalt bereits verteilt hat und so als leeres Paket ankommt.²⁹³ Doch „haben die zahllosen Geliebten Jacks mir so wenig ausgemacht, denn sie haben nichts ausgemacht.“²⁹⁴

Auf eine Geliebte geht Jackie konkret ein: auf Marilyn (Monroe). In ihrer heftigen Kritik an deren Lebensstil und vor allem an ihrem Aussehen und ihrer Kleidung, die nicht unterbetont, sondern die üppigen Formen herausstreicht,²⁹⁵ klingt Eifersucht an. Sie wertet Marilyn Monroe ab, denn als Rivalin könne sie Marilyn nicht ansehen: „sie war nicht einmal Rivalin, sie war nichts und niemand“²⁹⁶. Diese für sie nicht existierende Rivalin vergleicht sie mit dem Licht, das aber nur durch die Dunkelheit existiert, welche Jackie selbst verkörpert. Marilyn sei daher erst durch sie, Jackie, ermöglicht worden, weil Jackie die nötige Dunkelheit bietet, in der Marilyn mit ihrem Licht erstrahlen kann.

Mit ihrem Mann Jack verbindet sie – neben den übertragenen Geschlechtskrankheiten und dem rosa Kostüm mit Blut und Gehirnfetzen – der Drogenkonsum. Diese haben beide „herrlich, schlank und schnell“²⁹⁷, „zäh, rasant und ausdauernd“²⁹⁸ gemacht. Dies sind Eigenschaften, die sich perfekt mit den zurechtgeschnittenen Kleidern paaren.

²⁸⁸ vgl.: ebd. S. 84.

²⁸⁹ vgl.: ebd. S. 84.

²⁹⁰ vgl.: ebd. S. 84.

²⁹¹ ebd. S. 87.

²⁹² ebd. S. 72./73.

²⁹³ vgl.: ebd. S. 87/88.

²⁹⁴ ebd. S. 67.

²⁹⁵ vgl.: ebd. S. 91/92.

²⁹⁶ ebd. S. 88.

²⁹⁷ ebd. S. 85.

²⁹⁸ ebd. S. 85.

All diese Inszenierungen als perfekte Frau mit trainiertem Körper, perfekt lackiertem Haar, betont unbetonten Kleidern, als Dunkel über das Licht triumphierend, die Geliebten ignorierend – auch die Schicksalsschläge der Tot- und Fehlgeburten perfekt akzeptierend – dienen der Erschaffung eines Bildes für die Öffentlichkeit: „Ein Wunder, daß ein Bild wie ich sprechen kann!“²⁹⁹

Im Hörspiel reflektiert dieses sprechende Bild über sich selbst und spricht dabei stets im Bewusstsein für eine Öffentlichkeit – selbst der Tod ist immer noch öffentlich.³⁰⁰ Durch den Versuch einer perfekten Inszenierung einer in der Öffentlichkeit stehenden Person für die Öffentlichkeit und die Medienwelt wird Jackie selbst zu diesem Wunschbild. Auf Grund der Verschmelzung dieses Bildes mit ihrer eigenen Identität zeigt sich in diesem Bild sowohl die perfekte Inszenierung als auch die dahinterliegende private Person. Jackie wird so zu einer öffentlichen Person ohne Privatheit, da das Private ebenfalls für die Öffentlichkeit inszeniert ist. „In dem ganzen Blitzlichtgewitter, ohne jede Privatheit, bin ich vollkommen privat, indem ich vollkommen öffentlich bin, und das eine nimmt dem andern nichts weg.“³⁰¹

5.3. Geschlechtliche (Re)Präsentationen

In diesem Hörspiel lässt Elfriede Jelinek die First Lady Jacqueline Kennedy aus dem Jenseits sprechen. Immer im Bewusstsein in der Öffentlichkeit zu stehen, wird selbst dieses posthume Geständnis zu einer medialen Präsentation Jackies. Dadurch, dass sie immer wieder auf die Bedeutung ihrer Kleidung Bezug nimmt und damit Themen, wie die Trauer um die Verstorbenen, die Eifersucht auf die Geliebten ihres Mannes oder das Einnehmen von Drogen, unterbetont, werden diese Themen gerade dadurch wieder in den Vordergrund gerückt. Auch an der perfektsten medialen Präsenz haften so immer Spuren des wahren Lebens und tauchen Brüche in der makellosen Erzählung auf. Gerade aus der Vermeidung des konkreten Inhalts, im Ausstellen der eigenen Medialität, ergeben sich Ansätze für Kritik an der Gesellschaft.

Durch die komplette Inszenierung ihrer Person in der Öffentlichkeit verabsolutiert die Figur Jackie einen Diskurs der Zweiten Welle der Frauenbewegung um die Frage der Wechselwirkung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Sie zeigt deren absolute Verwicklung auf und führt diese dadurch ad absurdum. Wo nichts mehr privat ist, weil man

²⁹⁹ ebd. S. 67.

³⁰⁰ vgl.: ebd. S. 68.

³⁰¹ ebd. S. 96.

selbst nur noch ein Bild in der Öffentlichkeit ist, verschwindet sowohl das Private als auch das Öffentliche und wird zum Bild einer Idee, aber zu keinem lebhaften Dasein.

Das Hörspiel verdeutlicht die perfekte Stilisierung des weiblichen Körpers. Der Körper wird zur Produktions- und Reflexionsfläche kapitalistischer Konsumstrategien, die nur auf Selbstvermarktung aus sind. Jackie geht eine Komplizenschaft mit den männlichen Leitideen des Kapitalismus ein und verinnerlicht diese, bis sie selbst nur noch ein Musterbeispiel dieser Ideen darstellt. Die durch diese Verabsolutierung sichtbar werdende Kritik ist nicht Jackies Absicht. Vielmehr ergibt sie sich durch die Selbstinszenierung Jackies. Diese kann nicht als Emanzipation gesehen werden, da sie zu einer Auflösung des Selbst führt.

Es geht Jackie nicht um ein Egalitätsdenken, denn sie geht keine gleichgeschlechtliche Komplizenschaft mit Marilyn ein. Vielmehr nutzt sie diese als Kontrastfolie, um selbst an Kontur in ihrer betonten Unbetontheit zu gewinnen. Die Gemeinsamkeit der Weiblichkeit wird zum Schlachtfeld, auf dem es gilt, sich voneinander abzusetzen.

Die Selbstinszenierung zerbricht an der Leere des Selbst, das sich nur mehr über die (leeren) Kleider definieren lässt und an der Brüchigkeit der Bilder, welche durch ihre sprachliche Beschaffenheit an Eindeutigkeit verlieren und somit Angriffspunkte für einen Blick hinter die perfekte Fassade bieten, hinter der nichts gefunden werden kann, weil alles in das leblose Bild integriert wurde.

Die Gattung Hörspiel bietet der Auseinandersetzung mit dem „polyphonen“ Subjekt reizvolle Möglichkeiten künstlerischer Umsetzung, indem sie die vielen parallelen und nicht selten widersprüchlichen Ebenen innerhalb einer Identität in sprachlich-akustische Positionen umsetzen, (...).³⁰²

Auch *Jackie* weist eine Umsetzung der verschiedenen Ebenen durch kunstvolle Sprache auf, welche die Brüchigkeit der Bilder der Selbstinszenierung bloßstellt. Sprache selbst wird nicht thematisiert, sondern für die Darstellung einer (bildlichen) Medialität nutzbar gemacht.

Dieses Hörspiel bleibt notwendigerweise in einer heterosexuellen Matrix verankert, da dies der Lebensgeschichte Jacqueline Kennedys entspricht. Dadurch, dass eine Frau eine Stimme erhält, und die einzige Stimme in diesem Hörspiel ist, tritt Jackie als Frau in den Vordergrund. Der Versuch ihrer Selbstdarstellung, durch welchen ihre Identität immer mehr verschwindet und zu einer leblosen, gefühllosen, aber perfekt medial inszenierten (Kleider-)Hülle wird, entlarvt – ungewollt – die hinter ihrer Weiblichkeit stehenden Strukturen der Gesellschaft, die von männlichen, kapitalistischen Idealen und einer seelenlosen, ausbeuterischen Medienwelt geprägt sind.

³⁰² Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S. 214.

6. Michaela Melián: Föhrenwald

Das Hörspiel *Föhrenwald* von Michaela Melián (geb. 1956) wurde 2006 mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichnet. Es wurde 2005 im BR in einer 56-minütigen Stereofassung in der Regie der Autorin ausgestrahlt. Neben der Ausstrahlung als Hörspiel war das Werk auch als akustischer Teil einer multimedialen Kunstinstallation in München zu erleben. In einem Raum, einer Filmdose ähnelnd, wurden Zeichnungen als Diaprojektionen an die Wand geworfen und das Hörspiel dazu ausgestrahlt.³⁰³

6.1. Inhalt

Michaela Melián erzählt in *Föhrenwald* die Geschichte der deutschen Siedlung **Föhrenwald**, die während der NS-Zeit als **Arbeitslager** entstand, dann zum **Lager für (jüdische) Displaced Persons (DPs)** wurde und schließlich zur **Mustersiedlung Waldram** wurde, die vor allem von kinderreichen Familien Heimatvertriebener bewohnt wurde.

In Assoziationsketten werden nachsynchronisierte ZeitzeugInnen-Interviews, von vier Männern-, drei Frauen- und drei Kinderstimmen (Marion Breckwoldt, Peter Brombacher, Eva Gosciejewicz, Philip Götz, Gabriel Hecker, Leonie Hofmann, Hans Kremer, Anna Barbara Kurek, Stefan Merki, Stephan Zinner) gesprochen, montiert. Die Kinder liefern Daten und Fakten zu der Siedlung Föhrenwald, ihre Partien sind nicht durch Musik unterlegt. Die anderen Interviewpartien werden u.a. mit Musikfragmenten von Bach oder Mendelssohn-Bartholdy in der Bearbeitung von Michaela Melián und Carl Oesterheld untermalt.

Den ersten Schwerpunkt stellen Erinnerungen an das *DP*-Lager dar. Die Erzählungen kreisen um das Leben im Lager. Es wird erzählt, wer dort gelebt hat, dass Föhrenwald nur als Durchgang in ein neues Leben gesehen wurde, dass aber Ausbildungsmöglichkeiten und eine gute Krankenversorgung existierten.

Im zweiten Schwerpunkt wird das Arbeitslager Föhrenwald während der nationalsozialistischen Herrschaft geschildert. Die Wohnsituation in den zu kleinen Häusern, die Arbeitsbedingungen in den Munitionsfabriken, die Trennung zwischen Kriegsdienstverpflichteten und FremdarbeiterInnen und die Auflösung dieser Gruppen nach Kriegsende werden geschildert. Aber auch die Freizeitgestaltung im Arbeitslager wird erwähnt.

³⁰³ vgl.: Ander, Heike/Melián, Michaela (Hg.): *Föhrenwald*. Frankfurt/Main: Suhrkamp & kunstraum muenchen & Revolver, 2005. S. 21/22.

Im dritten Teil führen die Assoziationen zum *DP*-Lager zurück. Sie nehmen die gleichen Themen erneut auf und erweitern diese um das Verhältnis zu den Deutschen, zur Kultur und Politik im Lager, zu Religion und zu Festen. Es werden auch der Beginn der Auflösung der anderen Lager und die Verlagerung von Leuten aus anderen Lagern nach Föhrenwald angesprochen.

Dem folgt die Auseinandersetzung um die Auflösung des Lagers und die Errichtung einer neuen Siedlung. Die zwangsweise Aussiedlung der Juden wird beschrieben. Es wird von der Übernahme von Föhrenwald durch das katholische Siedlungswerk erzählt und die (bereits 1946) aufkommenden Ressentiments der Deutschen den Juden gegenüber.

Den Abschluss bilden Assoziationen zur neuen Siedlung Waldram. Am 28.02.1957 zogen die letzten Juden aus Föhrenwald aus. Die SiedlerInnen übernahmen die Häuser und es entstand die Siedlung Waldram, die auch neue Straßennamen erhielt.

6.2. Figurenanalyse

Die Geschichte des Lagers wird in *Föhrenwald* mittels Interviews, ZeitzeugInnen-Berichten und statistischen Informationen erzählt. Das Material dafür liefern von Michaela Melián recherchierte Texte aus der Entstehungszeit des Lagers Ende der 1930er Jahre, dem Arbeitslager in den frühen 1940er Jahren, dem *Displaced Persons* Lager, sowie Interviews mit Überlebenden der Lager und neuen SiedlerInnen.³⁰⁴ Die Interviews werden dabei im Hörspiel nicht im Originalton wiedergegeben, sondern von SchauspielerInnen (nach)gesprochen.³⁰⁵

Dabei nutzt Melián die Klangfarbe der menschlichen Stimme vom gebrochenen Mann bis zum unbedarften Kind gekonnt als Stilmittel, verdichtet den Wechsel von Zeit und Bedeutung zu höchster sprachlicher Anschaulichkeit, indem sie etwa von einer Kinderstimme verschiedene Straßennamen aufzählen lässt, die den gleichen Ort bezeichnen: Adolf-Hitler-Platz, Independence Platz, Kolpingplatz.³⁰⁶

Die sachlichen Beschreibungen des Lagers (wann es entstand, wie viele Leute darin lebten, die Aufzählung der Straßennamen, welche dreimal geändert wurden) werden von Kinderstimmen gesprochen. Eine Mädchen- und zwei Bubenstimmen führen sachlich-

³⁰⁴ vgl.: ebd. S. 19/20.

³⁰⁵ vgl.: ebd. S. 19/20.

³⁰⁶ Collalti, Markus: Das Leben ist eine provisorische Behausung. Bericht von der 55. Sitzung der Jury des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Der Kriegsblinde. Zeitschrift für Verständnis und Verständigung. Organ des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands e.V. Mai/Juni 2006. Nr. 05/06 – 57. Jahrgang. S. 1-3. S. 3.

distanziert die Fakten über das Lager aus und zeigen anhand der veränderten Straßennamen die wechselvolle Geschichte des Lagers auf.³⁰⁷

Die anderen Stimmen sind inhaltlich nach ***Displaced Persons*** (vertriebene Juden, die im Lager Föhrenwald auf Auswanderung hofften oder deren Nachkommen) und ***Stimmen***, die entweder im Arbeitslager Tätige, nicht-jüdische BesucherInnen des DP-Lagers oder SiedlerInnen in der neuen Siedlung Waldram darstellen, aufgeteilt. Bei den DPs gibt es drei männliche und eine weibliche Stimme, bei den *Stimmen* zwei weibliche und eine männliche.

Die SprecherInnen übernehmen dabei jeweils die Parts mehrerer interviewter Personen. Somit ist nicht eine Stimme einer Figur zuordenbar. Vielmehr werden durch die Stimmen und Schilderungen einzelne Figuren gezeichnet, verschwinden wieder und werden durch neue Figuren ersetzt. So übernimmt etwa eine der weiblichen *Stimmen* die Erinnerungen einer Frau, die als Friseurin arbeitete und die einer Frau, die als Hebamme im Lager tätig war.

6.2.1. Das (jüdische) *Displaced Persons* Lager

Der Schwerpunkt des Hörspiels liegt auf der Zeit des ***Displaced Persons Lager*** zwischen 1945 und 1957, als jüdische Überlebende des Holocausts in Föhrenwald lebten, und auf ihre Auswanderung nach Amerika oder Jerusalem hofften. „Die Juden wollten, was den Nazis nicht ganz gelungen war, ein Deutschland ohne Juden.“³⁰⁸

Im Lager fand sich „der Rest der geretteten Juden“³⁰⁹, der darauf hoffte, dieses weitere Lager bald verlassen zu können. Es waren darunter Familien mit Großeltern und Enkelkindern³¹⁰ und das Lager Föhrenwald hatte 1945 die höchste Geburtenrate aller jüdischen Gemeinden der Welt.³¹¹

Das Vorhandensein von Kindern war im Lager Föhrenwald von großer Bedeutung und es wurde zu einem Zentrum für jüdische Kinder und Jugendliche.³¹² Die Informationen über das Schulsystem und die Berufsausbildung werden im Hörspiel von Kinderstimmen gesprochen. Kinderstimmen in direkter Ich-Erzählung über das Lagerleben fehlen jedoch.

³⁰⁷ vgl.: Dünnebier, Anna: Hörspielpreis, verliehen im Jahr 2006 in Berlin. In: Der Kriegsblinde. Zeitschrift für Verständnis und Verständigung. Organ des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands e.V. Juli/August 2006. Nr. 07/08 – 57. Jahrgang. S. 1/2. S. 2.

³⁰⁸ Melián, Michaela: Föhrenwald. Manuskript. Produktion: Bayerischer Rundfunk/kunstraum muenchen, 2005. Redaktion: Barbara Schäfer. Sendung: 04.07.2005. Bayern2Radio. Hörspiel und Medienkunst. S. 7.

³⁰⁹ ebd. S. 8.

³¹⁰ vgl.: ebd. S. 8.

³¹¹ vgl.: ebd. S. 8.

³¹² vgl.: ebd. S. 4.

1945 unterrichteten 27 LehrerInnen 250 Kinder in Hebräisch, Religion, Bibelkunde, Englisch, Mathematik, Zeichnen und Sport.³¹³ 1946 wurden Gymnasialkurse angeboten.

Ab 1946 an der Tarbutschule Gymnasialkurse in folgenden Fächern: Hebräisch, jüdische Geschichte, Palästinakunde, Weltgeschichte, Englisch, Mathematik, Geographie, Menschenkunde, Zeichnen, Musik, Sport.³¹⁴

Eine „Jeschiwa“^{*} zum Studium der Schriften und die *Bet Jakow Schule* für zuerst 20 dann 90 Mädchen wurden gegründet.³¹⁵ Die Gründung der eigenen Mädchenschule verdeutlicht, dass auch die Ausbildung von Frauen als wichtig galt.

Es gab in Föhrenwald auch die „ORT-Schule“³¹⁶, *Schule der Organization for Rehabilitation Through Training*, an der Berufsausbildungen angeboten wurden. Diese Ausbildungen waren vor allem auf den Bedarf an Arbeitskräften für das alltägliche Leben ausgerichtet, wobei sich – typisch für die damaligen Berufsbilder – geschlechtsspezifische Trennungen finden.

Krankenschwesterlehrgang, Schneider-, Radiotechnik- und Chauffeur-Kurse, Ausbildung zum Schlosser, Schuhmacher, Zimmerer, Elektriker, Friseur, Uhrmacher.³¹⁷

In einem der Interviews wird auf die unterschiedlichen Berufsfelder von Männern und Frauen Bezug genommen.³¹⁸ Auch beim Erwähnen der Beschäftigungsrate wird nicht auf geschlechtliche Zuschreibung verzichtet. So werden Schüler und vor allem Mütter als beschäftigte Personen angesehen.

90% der Lagerbewohner sind beschäftigt, als Angestellte, Lehrer, Reinigungskräfte, Polizisten, Feuerwehrleute, Holzarbeiter, Fahrer, Automechaniker, Fotograf, in der Küche, in der Wäscherei, in der Verwaltung, im kulturellen Bereich, als **Schüler** und **Mütter**.³¹⁹ [Hervorhebung B.H.]

Neben der Ausbildung werden anhand einiger Schilderungen der Tätigkeiten von Personen ein paar Lebensbeschreibungen konkreter dargestellt. Vor allem zwei Frauenfiguren (mit typischen Frauenberufen) nehmen durch ihre Interviews Gestalt an: auf der einen Seite die Hebamme, die als nicht-jüdische Frau auch bei den Beschneidungen der Kinder anwesend war,³²⁰ und auf der anderen Seite die Friseurin, die ins Lager kam, um dort zu frisieren.

³¹³ vgl.: ebd. S. 18.

³¹⁴ ebd. S. 18.

^{*} Eine Jeschiwa ist eine Talmudschule zur Ausbildung der (jüdischen) Gelehrten und Rabbiner. Vgl.: Jeschiwa. In: Brockhaus Enzyklopädie Online. Gütersloh/München: F.A. Brockhaus/wissenmedia in der inmediaONE] GmbH. Stand: 04.06.2014.

³¹⁵ vgl.: Melián, Michaela: Föhrenwald. Manuskript. S. 18.

³¹⁶ vgl.: ebd. S. 19.

³¹⁷ ebd. S. 19.

³¹⁸ vgl.: ebd. S. 5.

³¹⁹ ebd. S. 19.

³²⁰ vgl.: ebd. S. 9.

Zuerst war ich immer bei den Leuten zu Hause, es sprach sich rum, und jedes Mal kam eine neue Frau dazu, die sich auch die Haare machen lassen wollte. Ich habe ihnen die Haare, auch die Perücken, die Nägel gemacht, die nötigen Sachen dafür haben sie besorgt, ich hatte ja keinen Fön und keine Lockenwickler, nicht mal Shampoo. Dann hat mich eines Tages der Friseur des Lagers angesprochen, der hatte einen eigenen Salon, aber einen Herrensalon mit zwei Angestellten, ob ich nicht lieber bei ihm im Laden arbeiten wollen würde, er würde mir die zwei hinteren Waschbecken abgeben.³²¹

Beschreibungen bestimmter Männer erfolgen nicht durch die Männer selbst, sondern durch die Erinnerungen anderer. So wird vom Konsul gesprochen, der nicht lesen und schreiben könnend, die Lagerpost austrug,³²² und vom Schlomo, der mit Zigaretten und Kaffee handelte.³²³ Die ausführlichste Beschreibung eines männlichen Repräsentanten gilt einem Nicht-Juden. Der Bademeister wird als „schlanker, hagerer Mann, sehr wortkarg“³²⁴ beschrieben, bei dem sich schließlich herausstellte, dass er ein Nationalsozialist war. „Und als er dann krank wurde und ins Krankenhaus kam, stellte man fest, daß er in seiner Achselhöhle ein SS-Zeichen tätowiert hatte.“³²⁵

Beschreibungen der jüdischen Lebensweise, wie etwa das Abschneiden der Haare bei verheirateten Frauen³²⁶ oder das Schulbildungssystem spiegeln einerseits geschlechtliche Zuschreibungen der Nachkriegszeit wider, schildern diese aber andererseits eingebettet in traditionelle jüdische Lebensweisen, die sich im Lager teilweise aufrechterhalten hatten.

6.2.2. *Das (nationalsozialistische) Arbeitslager*

Das Lager Föhrenwald entstand als **Arbeitslager** für Kriegsdienstverpflichtete und FremdarbeiterInnen, die in Munitionsfabriken in der Nähe des Lagers tätig waren.³²⁷ Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Lager zu einem rein jüdischen Lager für *Displaced Persons*.

Das Arbeitslager Föhrenwald war geteilt: einerseits in jüdische LagerbewohnerInnen und nicht-jüdische ZwangsarbeiterInnen, und andererseits nach Geschlecht und Nationalität.

³²¹ ebd. S. 25.

³²² vgl.: ebd. S. 11.

³²³ ebd. S. 24.

³²⁴ ebd. S. 10.

³²⁵ ebd. S. 10.

³²⁶ vgl.: ebd. S. 23.

³²⁷ vgl.: ebd. S. 13.

Die Lagerbewohner waren nach Geschlechtern und Nationalitäten, Französinen und Italienerinnen, Russen, Tschechen, ... getrennt, wir durften mit ihnen kein Wort reden.³²⁸

Die geschlechtliche Trennung zeigte sich zum Beispiel in der Aufteilung der Speisesäle. Es gab einen Speisesaal für Männer und einen Speisesaal für Frauen.³²⁹ Aber auch in der Unterbringung der LagerbewohnerInnen wurde die geschlechtliche Trennung aufrechterhalten und sollte so das idealisierte Leben im Deutschen Reich repräsentieren.

Durch eine Achsenstraße und niedere Holzzäune geteilt, ist eine geschlechtermäßige Trennung der Lagerinsassen erzielt. Das Lager ist in allen seinen Anlagen eingerichtet im Betrieb und zeigt das Wohnen des deutschen Arbeiters im Großdeutschen Reich.³³⁰

Detailliert beschrieben werden im Hörspiel lediglich die Arbeiterinnen der Munitionsfabrik, die durch das Hantieren mit chemischen Stoffen gelbe Hände, Haut und Haare bekamen und daher als Kanarienvögel bezeichnet wurden.³³¹

6.2.3. *Waldram – Siedlung für Heimatvertriebene*

„Am 28. Februar 1957 haben die letzten 800 jüdischen DPs das Lager Föhrenwald verlassen.“³³² Davor lebten in der Übergangszeit, als das Lager Föhrenwald aufgelöst wurde, Juden als *Displaced Persons* und neue SiedlerInnen im Lager. Es kam auch hier, wie im Arbeitslager, zu einer Trennung. „Das Lager wurde wegen der neuen Siedler geteilt, halbiert, die Siedler auf der einen Seite, wir wohnten auf der anderen Seite.“³³³

Die Auflösung des Lagers wurde von den BewohnerInnen der Gegend befürwortet. Juden wurde die Möglichkeit geboten in staatlich geförderte Wohnungen (etwa in München) zu ziehen, sofern sie bis dahin nicht ausgereist waren. Aber nicht alle schafften es selbstständig das Lager zu verlassen und wurden dann zwangsumgesiedelt. „Die sich nicht gemeldet hatten, das waren die körperlich und seelisch zerstörtesten und kränksten. Die mußte man mit Gewalt aus dem Lager raustun.“³³⁴

Die gespaltene Siedlung war schließlich frei von Juden und wurde – ironischerweise – wieder zu einem Musterbeispiel des deutschen Lebens (ohne Juden).

³²⁸ ebd. S. 15.

³²⁹ vgl.: ebd. S. 14.

³³⁰ ebd. S. 12.

³³¹ vgl.: ebd. S. 12.

³³² ebd. S. 31.

³³³ ebd. S. 28.

³³⁴ ebd. S. 29.

Wir Siedler wollten eine geschlossene Siedlung, daß eine gewisse Einheitlichkeit da ist, eine Art Mustersiedlung. Die Leute kamen aus ganz Deutschland, überwiegend Heimatvertriebene, auch Ungarndeutsche, bei denen die Wohnungssituation besonders schlimm war. Die Familien, die hierher kamen, waren kinderreiche Familien, jahrelang gab es keine Einzelkinder, aber Familien mit 10 und mehr Kindern.³³⁵

6.3. Geschlechtliche (Re)Präsentationen

Das Hörspiel zeigt die wechselvolle Geschichte des Lagers Föhrenwald mit dem Schwerpunkt auf dem *Displaced Persons* Lager nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Stimmen werden entsprechend den interviewten Personen durch Frauen oder Männer wiedergegeben. Lediglich die (geschlechtslosen) statistischen Informationen und Regierungsprotokolle werden von Kindern gesprochen und somit ein Versuch der geschlechtslosen Repräsentation, so gut als möglich. umgesetzt. Gerade die Nutzung der neutralen Kinderstimmen für rein informative, historische und staatliche Daten ermöglicht den Blick auf die dahinter liegenden patriarchalen Herrschaftsstrukturen von Geschichtsschreibung.

Kinder als Ich-ErzählerInnen, die über ihr Erleben in den unterschiedlichen Lagern berichten, fehlen, obwohl in den Schilderungen des *DP*-Lagers sowie der Siedlung Waldram auf die Wichtigkeit von Kindern, Jugendlichen und den Kinderreichtum hingewiesen wird. Dies dürfte jedoch durch das gegebene Interviewmaterial bedingt sein.

Die Darstellung des eigenen Erlebens in Selbstrepräsentation erfolgt lediglich bei zwei Frauen: der Hebamme und der Friseurin. Diese geben als einzige Informationen über ihr eigenes Leben selbst Preis. Männer und Kinder werden nur durch andere repräsentiert.

Die historische Bedingtheit von *Föhrenwald* steht in einer heterosexuellen (jüdischen) Tradition und zeigt die Ideale des nationalsozialistischen Deutschen Reichs auf. Somit bleiben die Geschlechterbeziehungen einer heterosexuellen Matrix verhaftet und die Zuschreibungen an Männlichkeit und Weiblichkeit in tradierten Bildern bestehen. Dies zeigt sich in der strikten Trennung im Arbeitslager des Nationalsozialismus sowie in den jüdisch gefärbten Tätigkeiten und notwendigen alltäglichen Arbeiten im *DP*-Lager. Die SiedlerInnen der späteren Siedlung Waldram erscheinen eher geschlechtslos.

Ein teilweises kriegsbedingtes Fehlen der Männer in *Föhrenwald* fällt auf. Des Weiteren wird Mütterlichkeit besonders im *DP*-Lager in den Vordergrund gestellt – somit der Frau eine Rolle als emotionale Versorgerin zugeschrieben.

Neben der Kategorie *Gender* fallen weitere Kategorien – Religion und Nationalität – als Grenzzlinien auf. Während das Geschlecht in allen Lagerstrukturen das Leben im Lager

³³⁵ ebd. S. 32.

beeinflusst, werden durch die Trennlinien von Religion und Nationalität die Übergänge von einem zum nächsten Lager markiert. Vor allem an der Zuweisung von nicht-jüdisch und jüdisch ist die Geschichte des Lagers nachzeichenbar. In *Föhrenwald* wird das Leben in diesem Lager – entsprechend der historischen Gegebenheiten – entlang eines heterosexuellen Beziehungs- und Gesellschaftsmusters gezeigt und mit weiteren sozialen Kategorien (Religion und Nationalität) verbunden.

Sprache als vergeschlechtlichtes Konstrukt, das zu geschlechtlichen Zuschreibungen führt, wird nicht thematisiert. Vielmehr wird die Verwendung der Stimme kunstvoll für die Darstellung der wechselvollen, jedoch in gewissen Bahnen gleichbleibenden Geschichte verwendet. Die Repräsentation von Geschichten von Menschen durch die Stimmen anderer Menschen macht das individuelle und kollektive Erleben der Lagersituation erspürbar.

Fazit

Die Analyse der sechs mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* in den ersten sechzig Jahren seines Bestehens (1952-2012) ausgezeichneten Hörwerken von Autorinnen zeigt eine starke Kontinuität in der Repräsentation von im alltäglichen Leben auffindbaren Gesellschafts-, Geschlechter- und Beziehungsmustern. Das Aufzeigen dieser Strukturen und das andeutungsweise Hinterfragen derselben ermöglichen eine Reflexion über das anscheinend unveränderbare Macht- und Beziehungsgeflecht unserer (westlichen, europäischen) Gesellschaft.

Es fällt auf, dass alle Hörspiele einer heterosexuellen Matrix verhaftet bleiben. Diese ist bei Elfriede Jelineks *Jackie*, sowie bei Michaela Meliáns *Föhrenwald* an die Wiedergabe tatsächlicher Lebensläufe gebunden. Jedoch stehen auch bei den anderen Hörspielen die heterosexuellen Beziehungsmuster im Mittelpunkt.

In den zwei Hörspielen, die sich direkt mit Beziehungen beschäftigen, *Der gute Gott von Manhattan* und *Nachtschatten*, zeigen sich zwei unterschiedliche heterosexuelle Beziehungsvarianten. In *DgGvM* scheint Jan der dominierende Part der Beziehung zu sein, dennoch geht nur Jennifer das Abenteuer bis zu Ende und in den Tod. In *Nachtschatten* ist es die Frau, die sich einen Mann erträumt, der im Laufe des Stücks an Kraft gewinnt und sich dennoch am Schluss selbst nicht sicher ist, ob er denn Wirklichkeit oder nur Erfindung war.

Beziehungen zwischen Personen des gleichen Geschlechts gibt es vor allem in *DgGvM*. Diese zeigen sich v.a. als Vertreter von Männerbünden, die für die Erstellung und Wahrung der patriarchalen Herrschaftsstrukturen verantwortlich sind. Auch in *Jackie* wird in der gleichgeschlechtlichen Rivalität zwischen Jackie und Marilyn die Aufrechterhaltung der männlichen Idee von Konkurrenz sichtbar.

Der Versuch einer Subversion der herrschenden Gesellschaftsordnung wird in *DgGvM*, *Das Aquarium* und *Nachtschatten* angeboten. In *DgGvM* scheitert der Versuch aus dem herrschenden bürgerlichen Gesellschaftssystem durch die Verabsolutierung der Liebe auszusteigen jedoch am Zurückfallen des Mannes in gewohnte Bahnen und dem – durch Männer – erzwungenen Tod der Frau.

Die spielenden Jungen in *DAqu* scheitern an ihrer eigenen Schöpfung, die an den männlichen Idealen von Arbeit, Heldentum und Krieg orientiert ist. Trotz des Aufblitzens eines geschlechtslosen Schöpfergedankens (die Jungen werden von Frauen gesprochen) bleibt eine Alternative zur männlichen Vorstellung von Schöpfung aus. Die Schöpfung kollabiert durch

ihre eigenen Regeln und das unterschiedliche Auslegen dieser Regeln durch die im Aquarium lebenden Geschöpfe.

In *Nachtschatten* erträumt sich eine Frau einen Mann nach ihren Wünschen. In einer phallogozentrischen Sprache gefangen, funktioniert die Erschaffung dieses Wunschmannes nicht. Denn in einer Sprache, die keine wirkliche Kommunikation zwischen den Geschlechtern ermöglicht, nimmt der Mann die bereits bekannten männlichen Züge an und die Kluft zwischen weiblichem und männlichem Denken wird – trotz des Versuchs der Frau – nicht überwunden.

Die weiblichen Repräsentationen orientieren sich in den Hörspielen am Bild der Mutter und an der ›typisch‹ weiblichen Zuschreibung von Emotionalität. Auch die Beschreibung von Frauen über ihr Äußeres, wie in *Jackie* oder in *DgGvM* zeichnet die Traditionslinie der Reduzierung des Weiblichen auf den Körper nach. Rollenzuschreibungen an Frauen orientieren sich an Geschlechterstereotypen. So sind Frauen entweder als Mütter präsent, als unterwürfiger Teil im Liebespaar oder als sich selbst zum Bild machende Körper. Die historischen Schilderungen, wie etwa Friseurin und Hebamme in *Föhrenwald*, beziehen sich auf Berufe, die für Frauen als typisch angesehen werden.

Auch die Männer werden wie die Frauen in ›typischen‹ Bildern geschildert. So wird ihnen die Erwerbstätigkeit und der Krieg zugeschrieben. Auffallend ist, dass die Männer in den Hörspielen oft – durch das kriegsbedingte Zeitgeschehen – abwesend sind.

In lediglich zwei der sechs Hörspielen (*DgGvM* und *Nachtschatten*) wird Geschlecht als eine prozesshafte, sozial geformte und veränderbare Kategorie durch die inhaltliche Zeichnung deutlich. Die Figuren werden über ihr Handeln als Mann und Frau definiert. In den anderen Hörspielen scheint das Geschlecht der Personen auf der erzählten und der Erzähl-Ebene von vornherein als biologisch gegeben und ist bei *Der Bussard über uns*, *Jackie* und *Föhrenwald* auch in der historischen Gebundenheit des Stoffes begründet. In *DAqu* wird die soziale Konstruktion von Geschlecht nicht über die inhaltliche Handlung aufgedeckt. Hier geschieht dies über die Verwendung von Frauen als Sprecherinnen der beiden Jungenfiguren.

Auffallend ist, dass alle Hörspiele einem starken Differenzdenken verhaftet sind. Männer und Frauen werden als unterschiedliche Gruppen, mit unterschiedlichen Eigenschaften und Wunschvorstellungen, gezeichnet. Es existiert zwar der Versuch einer Verständigung der Geschlechter untereinander, nicht jedoch der Versuch einer Gleichsetzung der Geschlechter.

Egalitätsvorstellungen treten bei der Definition der Kinder auf, welche aber auch als Versuch der geschlechtslosen Zeichnung gedeutet werden können.

In drei Stücken nehmen Kinder eine wichtige Rolle ein, wobei eine teilweise Ent-Vergeschlechtlichung (der Versuch einer neutralen, geschlechtslosen Darstellung durch Verwendung von geschlechtlich nicht konnotierten Kinderstimmen) geschieht. So ist es in *DBüu* eine Kinderschar, die als Hauptträgerin der Handlung gilt. In *DAqu* übernehmen zwei Frauen die Stimmen der spielenden Jungen und verwischen somit deren geschlechtliche Zuschreibungen. In *Föhrenwald* übernehmen Kinderstimmen die sachlichen, protokollarischen Schilderungen.

Bemerkenswert ist auch, dass in den Hörspielen *DgGvM*, *Nachtschatten* und *Jackie* die Frauen sich eine Stimme geben, zur Stimme kommen bzw. durch die Kontaktaufnahme (wie etwa Jennifer, die Jan anspricht) ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen und dieses auch bis zur letzten Konsequenz durchleben. Die anderen drei Hörspiele zeigen dieses Zur-Sprache-Kommen von Frauen nicht auf. Hier herrscht vielmehr eine Schilderung des Zeitbezugs (meist Krieg) vor und die Hauptfiguren werden durch Kinder repräsentiert, die meist nicht geschlechtlich festgeschrieben werden.

Die Analyse der Hörspiele zeigt, dass drei Hörspiele explizit eine Frau als Heldin in den Mittelpunkt stellen, das heißt einer Frau Stimme verleihen, sie sprechen lassen bzw. sie ihren Weg bis zu Ende gehen lassen.

Die anderen Hörspiele, die in zwei Fällen einen konkreten historischen Zeitbezug haben, nämlich den Zweiten Weltkrieg, tradieren die zu dieser Zeit vorherrschenden Geschlechterbilder, stellen jedoch durch die Verwendung von Kindern als TrägerInnen der Handlung eine Ent-Vergeschlechtlichung her, die zu einer Neutralisierung der Erzählungen in Bezug auf Geschlechterrollenzuschreibungen führt.

In allen Hörspielen werden Frauen- und Männerfiguren entsprechend ihrem Geschlecht von weiblichen oder männlichen SprecherInnen wiedergegeben. Lediglich in *DAqu* werden die Jungen von Frauen gesprochen und hier ist in der geschlechtlichen Verortung der Figuren durch die Stimmfarbe eine Verwischung der konkreten geschlechtlichen Zuschreibung möglich.

Kinderstimmen werden in *DBüu* und *Föhrenwald* für eine geschlechtslose Repräsentation verwendet, wobei hier durch den Versuch Mädchen- und Bubenstimmen gleichberechtigt aufzuteilen das Bewusstsein für ihre existierende Geschlechtlichkeit deutlich wird.

Das Hörspiel, das von der Verwendung der Sprache lebt, kann auch über Sprache reflektieren. Dies geschieht in allen Hörspielen, bis auf *Föhrenwald*, mehr oder weniger deutlich. In *DgGvM* wird die Suche des Liebespaares nach einer neuen Sprache, außerhalb der phallogozentrischen Sprache, dargestellt. Sowohl in *DAqu* als auch in *Nachtschatten* wird das Scheitern der Kommunikation auf Grund der gegebenen Sprache deutlich. Vor allem in *Nachtschatten* wird auf die Unmöglichkeit von Kommunikation zwischen den Geschlechtern hingewiesen. In *Jackie* wird die Verwendung von Sprache nicht direkt thematisiert. Hier dient die Sprache vielmehr dem kunstvollen Entstehen eines medial repräsentierbaren Bildes. Die Kinder in *DBüu* erleben Sprache als Mittel zur Indoktrinierung der patriarchalen Herrschaftsideen. Zuflucht finden sie aber nicht, wie bei *DgGvM*, in einer neuen Sprache, sondern in der Musik, im Balalaikaspield Jaschas.

Interessant ist auch die Darstellung von Tieren in den Hörspielen. Diese sind ausschließlich männlich definiert. In *DgGvM* treten die (männlichen) Eichhörnchen Billy und Frankie als Helfer des Guten Gottes und somit als Hüter der bestehenden bürgerlichen Weltordnung auf. In *DBüu* dient der Bussard der Versinnbildlichung des Todes und gleichzeitig der Erlösung.

Neben der Kategorie Geschlecht, auf die sich die Analyse der Hörspiele fokussierte, ist zu sehen, dass einige Hörspiele auch andere Differenzkategorien verdeutlichen. Vor allem in *Föhrenwald* werden die Kategorien von Religion und Nationalität neben der von Geschlecht thematisiert.

Die geschlechtlichen Rollenbilder entsprechen – oft bedingt durch die zeitliche Verortung und die Erzählung konkreter Lebensereignisse – den vorherrschenden tradierten Mustern. Die Geschlechterbeziehungen bleiben in heterosexuellen Strukturen mit einem starken Differenzdenken verhaftet. Dennoch wird durch das Aufzeigen dieser Muster und vor allem durch die Hinterfragung von Sprache die Reflexion über die gegebenen Zuschreibungen möglich.

Literarische und künstlerische Spiele mit Geschlechtsidentitäten stiften Verunsicherung in scheinbar unverrückbaren, stabilen Machtsystemen, welche durch *gender*-Verhältnisse erzeugt und legitimiert werden. Sie brechen auf, relativieren, ironisieren die Rollenmuster und somit spielen sie zugleich stets ein sekundäres Spiel, quasi ein Metaspiel mit Geschlechtermasken als Erzeugnissen des primären Spiels in Form von diskursiven Prozessen.³³⁶

³³⁶ Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. S.200/201.

Bibliografie

1. Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg: Der gute Gott von Manhattan. In: Bachmann, Ingeborg: Die Hörspiele. Ein Geschäft mit Träumen. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. München: Piper, 1976. S. 97-155.

Jehn, Margarete: Der Bussard über uns. Hörspiel. Köln: Friedrich Middelhaue Verlag, 1964.

Jelinek, Elfriede: Der Tod und das Mädchen IV (Jackie). In: Jelinek, Elfriede: Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2008. S. 63-100.

Melián, Michaela: Föhrenwald. Manuskript. Produktion: Bayerischer Rundfunk/kunstraum muenchen, 2005. Redaktion: Barbara Schäfer. Sendung: 04.07.2005. Bayern2Radio. Hörspiel und Medienkunst.

Reinig, Christa: Das Aquarium. Hörspiel. Stuttgart: Reclam, 1969.

Roth, Friederike: Nachtschatten. Süddeutscher Rundfunk. Hörspielredaktion: Nachtschatten. Ein Hörspiel von Friederike Roth. Unredigiertes Exemplar. Verlag der Autoren – Deutschland, 1985.

2. Sekundärliteratur

2.1. Selbstständige Literatur

Ander, Heike/Melián, Michaela (Hg.): Föhrenwald. Frankfurt/Main: Suhrkamp & kunstraum muenchen & Revolver, 2005.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7. aktualisierte und erweiterte Auflage. (Sammlung Metzler, Band 188) Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, 2009.

Hannes, Rainer: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz. Marburg: Hitzeroth, 1990. [Brandt, Wolfgang/Freudenberg, Rudolf (Hg.): Marburger Studien zur Germanistik. Band 15]

Heger, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wien: Wilhelm Braumüller, 1977.

Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK, 2008.

Ladler, Karl: Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2001.

Neuhaus, Stefan: Grundriss der Literaturwissenschaft. 3. Auflage. Tübingen: Narr Fracke Attempto Verlag, 2009.

Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.

Pfister, Manfred: Das Drama. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Rutka, Anna: Hegemonie – Binarität – Subversion. Geschlechter-Positionen im Hörspiel ausgewählter deutscher und deutschsprachiger Autorinnen nach 1968. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008.

Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster u.a.: Waxmann, 2002.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.

Schwitzke, Heinz (Hg.): Reclams Hörspielführer. Stuttgart: Reclam, 1969.

Thomsen, Christian W./Schneider, Irmela: Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

2.2. Unselbstständige Literatur

Babka, Anna: Feministische Theorien. In: Sexl, Martin: Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV, 2004. S. 191-222.

Babka, Anna: „Sich in der Vorläufigkeit einrichten“ oder „In-side-out“. Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft. In: Struger, Jürgen (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Wien: Präsens, 2008. S. 163-176.

Bartusch, Werner: Die Kunst der Blende im Hörspiel. In: Rundfunk und Fernsehen. Vierteljahresschrift. Hg.: Hans Bredow-Institut (für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg). Hamburg: Verlag Hans Bredow-Institut, 1961 (9. Jahrgang) & 1962 (10. Jahrgang). Heft 4 (1961), S. 382-395 (Teil 1); Heft 1 (1962), S. 18-29 (Teil 2); Heft 2 (1962), S. 122-136 (Teil 3).

Bidwell-Steiner, Marlen: Kanonkritik zwischen Herrschaftsraum und geschütztem Raum. In: Bidwell-Steiner, Marlen/Wozonig, Karin S. (Hg.): A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies. (Gendered Subjects, Band 3). Innsbruck u.a.: Studien Verlag, 2006. S. 35-41.

Braun, Christina von/Stephan, Inge: Einleitung. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 2006. S. 3-9.

Braun, Christina von: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 2006. S. 10-51.

Breger, Claudia: Identität. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. Auflage. Köln u.a.: Böhlau, 2009. S. 47-65.

Brosthaus, Heribert: Hörspiel. In: Krywalski, Diether (Hg.): Handlexikon zur Literaturwissenschaft. München: Ehrenwirth, 1974. S. 184-190.

Burtscher-Bechter, Beate: Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien. In: Sexl, Martin: Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV, 2004. S. 257-288.

Dahlke, Birgit: Literatur und Geschlecht: Von Frauenliteratur und weiblichem Schreiben zu Kanonkorrektur und Wissenschaftskritik. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 767-773.

Deuber-Mankowsky, Astrid: Natur/Kultur. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. Auflage. Köln u.a.: Böhlau, 2009. S. 223-242.

Döhl, Reinhard: Hörspiel. In: Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler, 1984. S. 199/200.

Döhl, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32. Jahrgang, 1982. Heft 3. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1982. S. 154-179.

Galster, Ingrid: Französischer Feminismus: Zum Verhältnis von Egalität und Differenz. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 45-51.

Gerhardt, Ulrich: Hörspiel und Radio. In: Giesenfeld, Günter u.a. (Hg.): Radioästhetik – Hörspielästhetik. Marburg: Schüren-Presserverlag, 1997. (Augen-Blick 26. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 1997) S. 28/29.

Gildemeister, Regine: Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 137-145.

Haider-Pregler, Hilde: „... alles mit Worten sagen und mit Worten verschweigen können.“ Zur Rezeptionsgeschichte von Ingeborg Bachmanns Hörspielen. In: Maske und Kothurn. Band 43. Heft 1-3. Wien u.a.: Böhlau, 1997. S. 99-126.

Haider-Pregler, Hilde: Unsichtbare verschaffen sich Gehör. Frauen schreiben fürs Radio. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate: Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler, 1999. S. 615-631.

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/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. S. 505-550.

Haslinger, Adolf: Das Hörspiel, das Neue Hörspiel, das Fernsehspiel. In: Weiss, Walter/Donnenberg, Josef/Haslinger, Adolf/Rosbacher, Karlheinz (Hg.): Gegenwartsliteratur. Zugänge zu ihrem Verständnis. Stuttgart u.a.: Verlag W. Kohlhammer, 1973. S. 94-111.

Hay, Gerhard: Hörspiel. In: Borchmeyer, Dieter/Zmegac, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994. S. 192-196.

Hörspiel. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler, 2007. S. 328/329.

Johanning, Heinrich: Offenheit. Die Hörspielpreis-Initiative des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 13-15.

Kanon, literarischer. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2001. S. 300/301.

Korte, Hermann: K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Literarische Kanonbildung. München: edition text + kritik, 2002. S. 25-38.

Kosslick, Dieter: Eindeutiges Ziel. Das Engagement der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 16/17.

Lenz, Eva-Maria: Mehr Ruhmesblätter als Schattenseiten. Stichproben zur Geschichte des Hörspielpreises. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 25-36.

Peters, Kathrin: Media Studies. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2. Auflage. Köln u.a.: Böhlau, 2009. S. 350-369.

Ruthner, Clemens: „Das Neue ist nicht zu vermeiden.“ Der Literaturkanon zwischen Ästhetik und Kulturökonomie – eine Theorieskizze. In: Struger, Jürgen (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Wien: Präsens, 2008. S. 31-60.

Sexl, Martin: Formalistisch-strukturalistische Theorien. In: Sexl, Martin: Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV, 2004. S. 161-190.

Siegert, Bernhard: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M.: Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1. Darmstadt: Westdeutscher Verlag. S. 287-298.

Stephan, Inge: Gender, Geschlecht und Theorie. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. 2. Auflage. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 2006. S. 52-90.

Villa, Paula-Irene: (De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 146-157.

Villa, Paula-Irene: Poststrukturalismus: Postmoderne + Poststrukturalismus = Postfeminismus? In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und

Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 269-273.

Vormweg, Heinrich: Lernprozesse mit Schwankungen. Fünzig und mehr Jahre Hörspielgeschichte. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 50-57.

Weber, Ingeborg: Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Versuch einer Standortbestimmung. In: Weber, Ingeborg (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. S. 195-202.

Weber, Ingeborg: Weiblichkeit: Wahn und Wirklichkeit. Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen. In: Weber, Ingeborg (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. S. 3-9.

Wetterer, Angelika: Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erweiterte und durchgesehene Auflage. Geschlecht & Gesellschaft, Band 35. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. S. 126-136.

Winko, Simone: Literarische Wertung und Kanonbildung. In: Arnold, Ludwig Heinz/Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. 7. Auflage. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2005. S. 585-600.

2.3. Zeitschrift: Der Kriegsblinde

Collalti, Markus: Das Leben ist eine provisorische Behausung. Bericht von der 55. Sitzung der Jury des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Der Kriegsblinde. Zeitschrift für Verständnis und Verständigung. Organ des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands e.V. Mai/Juni 2006. Nr. 05/06 – 57. Jahrgang. S. 1-3.

Dünnebier, Anna: Hörspielpreis, verliehen im Jahr 2006 in Berlin. In: Der Kriegsblinde. Zeitschrift für Verständnis und Verständigung. Organ des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands e.V. Juli/August 2006. Nr. 07/08 – 57. Jahrgang. S. 1/2.

Hymmen, Friedrich W.: Unbekannte Autorin erhielt Hörspielpreis der Kriegsblinden. Die Südwestfunk/NDR-Sendung „Der Bussard über uns“ von Margarete Jehn an der Spitze. In: Der Kriegsblinde. Zeitschrift für Verständnis und Verständigung. Organ des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands e.V. Bielefeld: März 1964. Nr. 3 – 15. Jahrgang. S. 1-4.

2.4. Statuten

Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.: Hörspielpreis der Kriegsblinden.
<http://www.kriegsblindenbund.de/cms/hoerspielpreis-der-kriegsblinden.html>
(Stand: 17.06.2012)

Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 19. Jänner 2011.

Hörspielpreis der Kriegsblinden. Preis für Radiokunst. Statut. Stand: 01. Februar 2002.

Statut des Hörspielpreises der Kriegsblinden (Stand: 22. Oktober 1997). In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001. S. 189/190.

2.5. Internetquellen

Brockhaus Enzyklopädie Online. Gütersloh/München: F.A. Brockhaus/wissenmedia in der inmediaONE] GmbH. Stand: 04.06.2014.

3. Forschungsstand

Agathos, Katarina/Kapfer, Herbert (Hg.): Hörspiel. Autorengespräche und Porträts. Mannheim: Belleville & Bayerischer Rundfunk, 2008.

Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band. 19. und 20. Jahrhundert. München: C.H. Beck, 1988.

Bund der Kriegsblinden Deutschlands/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. 1952-2001. Bonn: Aufbau-Verlag, 2001.

Huwiler, Elke: 80 Jahre Hörspiel. Die Entwicklung des Genres zu einer eigenständigen Kunstform. In: Neophilologus 89. Springer, 2005. S. 89-114.

Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam, 1977.

Meyer, Petra Maria (Hg.): Acoustic turn. München: Fink, 2008.

Weber, Ingeborg (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

Abkürzungen

BKD	Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V.
BR	Bayrischer Rundfunk
DDR	Deutscher Demokratischer Rundfunk
DP	Displaced Person
NDR	Norddeutscher Rundfunk
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk
ORF	Österreichischer Rundfunk
RIAS	Rundfunk im amerikanischen Sektor
SDR	Süddeutscher Rundfunk
SWF	Südwest Funk

Abstract

Deutsch

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Repräsentation und Verhandlung von Geschlecht in den mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichneten Hörspielen von Autorinnen der ersten sechzig Jahre des Bestehens des Preises (1952-2012): *Der gute Gott von Manhattan* von Ingeborg Bachmann, *Der Bussard über uns* von Margarete Jehn, *Das Aquarium* von Christa Reinig, *Nachtschatten* von Friederike Roth, *Jackie* von Elfriede Jelinek und *Föhrenwald* von Michaela Melián.

Der *Hörspielpreis der Kriegsblinden*, einer der renommiertesten (deutschsprachigen) Hörspielpreise und durch sein langjähriges Bestehen ein Spiegel der Hörspielgeschichte und -entwicklung, ist ein jährlich vergebener, non-monetärer Preis des *Bundes der Kriegsblinden Deutschlands e.V. (BKD)*, der an ein deutschsprachiges, im vorangegangenen Jahr urgesendetes Hörspiel verliehen wird.

Diese Arbeit stellt sich die Frage nach der Konstruiertheit, Prozessualität und Performanz von dichotomischen Geschlechter-Strukturen in Hörspieltexten auf der Folie von zeitgenössischen Ansätzen der Geschlechterforschung. Ziel ist ein Sichtbarmachen der jeweiligen Konzepte von Geschlecht, deren Kontextualisierung in feministischen und gender-wissenschaftlichen Theoriekonzepten sowie, daraus resultierend, eine Reflexion über die Bedeutung von Geschlechterkonzeptionen in der literarischen Gattung Hörspiel.

Die Auseinandersetzung mit den ausgewählten Hörspielen soll darüber hinaus zur verstärkten Präsenz dieser Hörspiele und deren Autorinnen beitragen und somit zu deren verstärkter Kanonisierung führen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil beinhaltet die theoretische Einbettung der Fragestellung. Er geht auf die Geschichte und die Theorieentwicklung des Hörspiels, aktuelle Debatten über verschiedene Geschlechter-Konzepte, die Bedeutung des Kanons in der gesellschaftlichen Sozialisation von Menschen sowie die Skizzierung einer Hörspielanalyse aufbauend auf Dramen- und insbesondere Figurenanalyse ein.

Die Auseinandersetzung mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* leitet zum zweiten Teil, der Analyse der ausgewählten Hörspiele, über. In der Betrachtung der Hörspiele zeigt sich eine starke Kontinuität in der Repräsentation von im alltäglichen Leben auffindbaren Geschlechter-, Gesellschafts- und Beziehungsmustern. Die geschlechtlichen Rollenbilder entsprechen – oft bedingt durch die zeitliche Verortung und die Erzählung konkreter Lebensereignisse – den vorherrschenden tradierten Mustern. Frauen werden dabei über das Bild der Mutter oder die Reduzierung auf Emotionalität oder den Körper dargestellt. Auch Männer werden wie Frauen in ‚typischen‘ Bildern geschildert. So werden ihnen die Aufgaben von Erwerbstätigkeit und Krieg zugeschrieben. Die Geschlechterbeziehungen bleiben in heterosexuellen Strukturen mit einem starken differenzfeministischen Denken verhaftet.

Das Aufzeigen dieser Strukturen und das Hinterfragen derselben, vor allem durch die Bezugnahme auf die Veränderbarkeit von Sprache, ermöglichen eine Reflexion über die gegebenen Zuschreibungen und das anscheinend unveränderbare Macht- und Beziehungsgeflecht unserer (westlichen, europäischen) Gesellschaft.

English

This thesis concentrates on the representation and negotiation of gender in the radio-plays of the female award winners of the Hörspielpreis der Kriegsblinden during the first sixty years of the prize's existence (1952-2012): Der gute Gott von Manhattan by Ingeborg Bachmann, Der Bussard über uns by Margarete Jehn, Das Aquarium by Christa Reinig, Nachtschatten by Friederike Roth, Jackie by Elfriede Jelinek and Föhrenwald by Michaela Melián.

The Hörspielpreis der Kriegsblinden is one of the most renowned prizes for German-speaking radio-plays and due to its long existence reflects the history and development of this genre. It is a non-monetary prize awarded annually by the Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. (BKD) to the author of a radio-play in German language broadcasted the preceding year.

This work draws attention to the construction, processuality and performance of dichotomous gender structures in radio-plays using contemporary approaches in gender research as a theoretical background. The aim is to describe the represented gender concepts and to contextualise them in feminist and gender theories enabling a reflexive view on the importance of gender concepts in the literary genre radio-play.

In addition, the discussion of the selected radio-plays aims at increasing their presence and that of their authors, thereby leading to their growing canonization.

The thesis is divided into two parts. The first part outlines the theoretical embedding of the research object. It illustrates the historical and theoretical development of the radio-play genre, current debates on different gender concepts, the importance of the canon for the socialisation of humans and it sketches a radio-play analysis based on drama and – in particular – character analysis.

An overview of the Hörspielpreis der Kriegsblinden leads to the second part, the analysis of the selected radio-plays. The discussion of the plays reveals a strong continuity in the representation of common patterns of gender, society and partnership. The represented gender role models match the prevailing traditional patterns – in many cases due to the temporal localisation of the stories and the narration of actual life events. Women are shown as mothers or reduced to their emotionality and bodies. Men are also portrayed in 'typical' gender roles, in a work context or at war. Gender relations remain in heterosexual structures and show a strong differential feminist approach.

Presenting and questioning these structures, particularly by referring to the variability of language, allows a reflection on the given attributes and the seemingly unchangeable networks of power and gender relations of our (Western, European) society.

Lebenslauf

Barbara HAMP, geboren 1984 in Wien. Nach der mit Auszeichnung bestanden Matura viermonatiger Au-Pair-Aufenthalt in London/England. Im Wintersemester 2004 Beginn des Studiums der *Theater-, Film- und Medienwissenschaft* an der Universität Wien mit einem Wahlfachschwerpunkt in *Cultural Studies*. 2011 Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg mit einer Diplomarbeit über *Blindheit am Theater. Überlegungen zur Dramatisierung von Blindheit anhand ausgewählter Theaterstücke*. Ab 2007 Masterstudium der *Gender Studies* an der Universität Wien mit einem Erweiterungsschwerpunkt in *Grundlagen der Psychoanalyse*. Nebenbei Arbeit am „Theater der Jugend“ Wien als Regiehospitantin und Inspizientin. Seit 2011 angestellt im Studienservice und Lehrwesen der Universität Wien.

Rezensionen für die Zeitschrift *WeiberDiwan*. Erste Publikation im Bereich der *Gender Studies*: Flexibles Gehirn – starres Geschlecht? Über die Vermittlung von essentialisierenden und flexiblen Denkmodellen in (populär-)wissenschaftlichen Diskursen. In: Bidwell-Steiner/Wiedlack, Maria Katharina (Hg.): *Gender, Science and Technology*. Referat Genderforschung der Universität Wien, 2009.