



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Das Zusammenspiel inhaltlicher, sprachlicher und akustischer
Elemente in den Hörspielen *Knöpfe* von Ilse Aichinger und
Der gute Gott von Manhattan von Ingeborg Bachmann –
eine vergleichende Analyse“

verfasst von / submitted by

Johanna Karpf

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde und
Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

A.o. Univ.-Prof., Univ.-Doz. Dr. Murray G. Hall

GENDER-ERKLÄRUNG

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums verwendet.

An dieser Stelle wird darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsneutral zu verstehen ist.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. DER RUNDFUNK NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG	3
2.1 Die Geschichte des österreichischen Rundfunks 1945 bis ca. 1960	3
2.1.1 Alliierte Rundfunkpolitik	3
2.1.2 Die österreichische Rundfunklandschaft nach dem Krieg	5
Der Sender <i>Rot-Weiß-Rot</i>	6
Radio Wien	9
Die Sendergruppen <i>West</i> und <i>Alpenland</i>	11
2.1.3 Re-Zentralisierung des Rundfunks	12
2.2 Exkurs: Entwicklungstendenzen im deutschen Rundfunk nach 1945	14
3. DAS HÖRSPIEL NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG	18
3.1 Hörspielgeschichte und -theorie nach 1945 im Überblick	18
3.1.1 Die Gattung Hörspiel und ihre Entwicklung	18
3.1.2 Das Nachkriegshörspiel – Themen und Werke	23
3.1.3 Das Literarische Hörspiel	26
Das „reine Wortkunstwerk“	27
Zur Innerlichkeitsästhetik	29
Das Gegenmodell zum Wortkunstwerk – das Neue Hörspiel	30
3.2 Exkurs: Entwicklungslinien des österreichischen Hörspiels von 1960 bis zur Gegenwart	31
3.3 Elemente des Hörspiels als Gegenstand der Analyse	34
3.3.1 Vorbemerkung	34
3.3.2 Sprache	36
3.3.3 Stimmen / Sprecher	37
3.3.4 Musik und Geräusche	39

4. ILSE AICHINGERS HÖRSPIEL <i>KNÖPFE</i>	42
4.1 Die Autorin und ihr Hörspielschaffen	42
4.2 Das Hörspiel <i>Knöpfe</i>	45
4.2.1 Produktionen.....	45
4.2.2 Inhalt und zentrale Themen	46
4.2.3 Sprache	50
4.2.4 Stimmen / Sprecher	56
4.2.5 Musik und Geräusche	58
5. INGEBOG BACHMANNS HÖRSPIEL <i>DER GUTE GOTT VON MANHATTAN</i>	62
5.1 Die Autorin und ihre Rundfunkarbeit	62
5.2 Das Hörspiel <i>Der gute Gott von Manhattan</i>	68
5.2.1 Produktionen.....	68
5.2.2 Inhalt und zentrale Themen	69
5.2.3 Sprache	73
5.2.4 Stimmen / Sprecher	80
5.2.5 Musik und Geräusche	86
6. ZUSAMMENFASSUNG DER ANALYSEERGEBNISSE	89
6.1 Zu Ingeborg Bachmanns Hörspiel <i>Der gute Gott von Manhattan</i>	89
6.2 Zu Ilse Aichingers Hörspiel <i>Knöpfe</i>	91
7. SCHLUSSBEMERKUNG	93
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	95
ANHANG (Zusammenfassung)	103

1. EINLEITUNG

Im Verlauf seiner mittlerweile etwa hundertjährigen Geschichte hatte der Rundfunk primär informationsvermittelnde und politische Funktion. Mit dem Hörspiel wurde in den 1920er-Jahren das kulturelle Angebot des Mediums erheblich erweitert. Der Durchbruch gelang dem deutschsprachigen Hörspiel in den 1950er-Jahren, als die meisten Haushalte über ein Radiogerät verfügten. Seine Besonderheit lag darin, dass es im Grunde in keiner literarischen Tradition stand, denn es war als genuine Rundfunkgattung für die akustische Rezeption konzipiert.

Nach den Erfahrungen mit dem NS-Rundfunk bemühten sich führende Rundfunkfachleute der Nachkriegszeit, das Medium neu zu organisieren und klar vom nationalsozialistischen Propagandainstrument abzusetzen. Diese Bestrebungen spiegelten sich auch im Hörspieldiskurs der Zeit wider. Die Präferenz galt einem spezifischen Hörspieltypus, der Literarisches Hörspiel genannt wurde und dem Postulat der „Innerlichkeit“ gerecht werden sollte. Viele Hörspiele namhafter Autoren, die in den 1950er-Jahren produziert worden sind, werden diesem Gattungstypus zugeschrieben. Die Innerlichkeitsästhetik kommt im Wesentlichen in der Darstellung innerer Konflikte und subjektiver Befindlichkeiten der Figuren zum Ausdruck. Dabei hat das gesprochene Wort als Bedeutungsträger das Primat gegenüber anderen (nonverbalen) Ausdrucksmitteln wie Geräuschen oder Musik inne. Was Bernhard Siegert „negative Radioästhetik“ nennt, bezeichnet den weitgehenden Verzicht auf akustische Signifikanten mit Ausnahme der Sprache, um die Wahrnehmbarkeit des Mediums zu unterdrücken, das Radio gleichsam aus dem Bewusstsein der Hörer „verschwinden“ zu lassen.¹

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, zwei Hörspiele der Zeit – Ilse Aichingers *Knöpfe* und Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* – hinsichtlich ihrer inhaltlichen und formalen Gestaltung zu untersuchen, um festzustellen, inwieweit auch diese Hörspiele dem Innerlichkeitsdiktum entsprechen.

Die Arbeit gliedert sich daher grob in zwei Teile: Der erste ist rundfunk- und hörspielgeschichtlich angelegt und zeigt die Entwicklung des Hörspiels vor ihrem mediengeschichtlichen Hintergrund auf. Im zweiten Teil werden die beiden ausgewählten Werke im Hinblick auf zentrale inhaltliche und formale Elemente analysiert. Zu diesem

¹ vgl. Siegert, Bernhard: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung. In: Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.): Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1: Medienkultur der 50er-Jahre. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 289.

Zweck werden sowohl die Hörspieltexte als auch Rundfunkproduktionen, die auf Tonträger verfügbar sind, verwendet.

Zuletzt sei auf ein paar zentrale Forschungswerke verwiesen, die wichtige Erkenntnisse für diese Arbeit geliefert haben: Mit der österreichischen Rundfunkgeschichte befasst sich Viktor Ergert in *Geschichte des Österreichischen Rundfunks* (1999) sowie *50 Jahre Rundfunk in Österreich* (1975). Überblickswerke zur Hörspielgeschichte sind Stefan B. Würffels *Das deutsche Hörspiel* (1978) und Hans-Jürgen Krugs *Kleine Geschichte des Hörspiels* (2003). Einen methodischen Zugang zur Hörspielanalyse bietet *Medientext Hörspiel* (2002) von Götz Schmedes. Etwas ältere, aber grundlegende Beiträge aus dem Bereich der Hörspieltheorie sind Karl Ladlers *Hörspielforschung* (2001) und Werner Klipperts *Elemente des Hörspiels* (1977).

Zur Analyse und Interpretation des Hörspiels *Knöpfe* wurde u.a. auf Dagmar C. Lorenz' Monographie *Ilse Aichinger* (1981), die sich mit dem literarischen Gesamtwerk der Autorin befasst, zugegriffen. Wichtige Erkenntnisse stammen außerdem aus Heidy M. Müllers Artikel *Verwandlung und Entwandlung. Zur Dialektik der Selbstaufhebung in „Knöpfe“ und „Zu keiner Stunde“* (1999) und *Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel „Knöpfe“ als medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung* (2015) von Wakiko Kobayashi.

Im vierten Kapitel wird *Der gute Gott von Manhattan* untersucht. In diesem Zusammenhang sei vor allem auf die Sammelbände von Monika Albrecht und Dirk Göttche mit dem Titel *„Über die Zeit schreiben“*. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns* (1998-2004) hingewiesen. Außerdem wird des Öfteren auf Kurt Bartschs *Die Hörspiele Ingeborg Bachmanns* (1979), auf Hilde Haider-Preglers Artikel *Ingeborg Bachmanns Radioarbeit* (1986) und auf mehrere Beiträge aus dem Sammelband *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges* (1989) von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum Bezug genommen.

Schließlich ist auf eine Master-Arbeit mit ähnlicher Thematik, verfasst von Erica Carta im Jahr 2014, hinzuweisen. Sie trägt den Titel *Literatur fürs Radio: das deutschsprachige Hörspiel in den 1950er-Jahren anhand exemplarischer Analysen* und setzt sich mit den Hörspielen *Knöpfe*, *Der gute Gott von Manhattan* sowie Günter Eichs *Träumen* auseinander.

2. DER RUNDFUNK NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

2.1 Die Geschichte des österreichischen Rundfunks 1945 bis ca. 1960

2.1.1 Alliierte Rundfunkpolitik

Am 30. Oktober 1943 verabschiedeten die Regierungen der USA, Großbritanniens und der Sowjetunion die *Moskauer Deklaration*. Diese Regelung, die am 1. November 1943 in Kraft trat, erklärte den Anschluss Österreichs an Deutschland für ungültig und wies zugleich auf die Verantwortung Österreichs durch die Teilnahme am Krieg auf Seiten Deutschlands hin.²

Nach langen Verhandlungen schlossen die Siegermächte am 4. Juli 1945 das erste Abkommen über die alliierte Kontrolle Österreichs. Am 9. Juli 1945 wurde die Aufteilung Österreichs in vier Besatzungszonen vereinbart. Zudem wurde durch Beschluss des ersten Kontrollabkommens ein Alliiertes Rat eingesetzt, der bis zur Errichtung einer von den Besatzungsmächten anerkannten frei gewählten Regierung Österreichs die Amtsgeschäfte führen sollte.³ In den darauffolgenden Jahren wurden Niederösterreich und Oberösterreich nördlich der Donau von der Sowjetunion kontrolliert, Oberösterreich südlich der Donau und Salzburg von den Vereinigten Staaten Amerikas, die Steiermark, Kärnten und Osttirol von Großbritannien, Tirol und Vorarlberg von Frankreich. Wien war in vier Zonen aufgeteilt; der erste Bezirk galt als interalliiertes Gebiet.⁴

Nach der Annektierung Österreichs durch Deutschland, in deren Folge Österreich für sieben Jahre als Staat nicht mehr existierte, wurde das Land erneut besetzt. Die alliierte Besatzung dauerte schließlich zehn Jahre, bis zum Abschluss des Staatsvertrags 1955.⁵ Die politischen Veränderungen, denen Österreich in den Jahren der Besatzung unterworfen war, prägten den gesamten Kulturbetrieb und damit auch die Entwicklung des Rundfunkwesens nachhaltig. Nach Kriegsende richteten die Besatzungsmächte Kulturorganisationen ein,

² vgl. Feldinger, Norbert P.: Nachkriegsrundfunk in Österreich. Zwischen Föderalismus und Zentralismus von 1945 bis 1957. München et al.: K.G. Saur 1990. (Rundfunkstudien 4), S. 14.

³ vgl. ebd., S. 17.

⁴ vgl. Wagnleitner, Reinhold: Radio und Kalter Krieg. Die US-Radiopolitik und die Entwicklung des österreichischen Rundfunks zur Zeit der alliierten Besatzung 1945-1955. In: Mäusli, Theo (Hg.): Schallwellen. Zur Sozialgeschichte des Radios. Zürich: Chronos 1996, S. 182.

⁵ vgl. ebd., S. 181.

deren vorrangige Aufgabe in der Unterdrückung faschistischer und nationalsozialistischer Relikte bestand.⁶

Die amerikanische Besatzungsmacht richtete ihren Fokus zunächst auf die Printmedien. Außerdem entstand nach den Erfahrungen der Propagandafunktion des Rundfunks ein Bewusstsein für die Notwendigkeit einer strikten Programmaufsicht. Die ersten Initiativen folgten dem Ziel der Beseitigung nationalsozialistischen Gedankenguts.⁷

Bereits während des Krieges wurden entsprechende Maßnahmen gesetzt: Am 10. Februar 1945 erließ die *Psychological Warfare Branch* (PWB), eine Propagandainstitution, das *Freeborn Memorandum No. 10*. Darin wurden die Auflösung aller nationalsozialistischen Medien, die Einrichtung einer eigenen PWB-Presse und anschließend die Zulassung österreichischer Zeitungen unter PWB-Zensur gefordert.⁸ Sowohl die amerikanische als auch die britische Besatzungsmacht verfügten über eine für Presse, Rundfunk und andere Kulturangelegenheiten zuständige Abteilung der PWB.⁹

Reinhold Wagnleitner zufolge war die *Information Services Branch* (ISB) die leitende Institution im Kulturbereich.¹⁰ Es handelte sich dabei um eine Spezialeinheit, die am 15. Mai 1945 gegründet wurde und beauftragt war, die Militärkommandantur in der amerikanischen Zone auf dem Mediensektor zu unterstützen.¹¹ Sämtliche kulturellen Einrichtungen innerhalb des amerikanischen Sektors standen unter der Kontrolle der ISB: Kino, Opern und Konzerte, Theater, Rundfunk, Presse, Verlagswesen und Buchhandel, Zeitungen und Zeitschriften, Bildungsinstitutionen wie Schule und Universitäten und sogar Veranstaltungen wie Bälle und Zirkusse.¹²

Neben den amerikanischen Direktiven wurden auch von den anderen Besatzungsmächten Initiativen ergriffen, um den Rundfunk nach ihren jeweiligen Leitbildern zu organisieren. Sie hatten durchaus unterschiedliche Vorstellungen von Organisation und Aufgabe des Rundfunks. Daher entstanden parallel zu den voneinander abgeschlossenen Besatzungszonen auch separierte Rundfunkgruppen.¹³

⁶ vgl. Wagnleitner: Radio und Kalter Krieg, S. 182.

⁷ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 25.

⁸ vgl. ebd., S. 26.

⁹ vgl. Ergert, Viktor: 50 Jahre Rundfunk in Österreich. Band. II: 1945-1955. Wien: Residenz-Verlag 1975, S. 20.

¹⁰ vgl. Wagnleitner: Radio und Kalter Krieg, S. 182.

¹¹ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 27.

¹² vgl. Wagnleitner: Radio und Kalter Krieg, S. 182-183.

¹³ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 28.

2.1.2 Die österreichische Rundfunklandschaft nach dem Krieg

Innerhalb der sieben Jahre, in denen Österreich als Ostmark Teil des Deutschen Reiches war, wurde das Rundfunkgeschehen von Berlin aus gelenkt.¹⁴ Die RAVAG (Radio-Verkehrs-Aktiengesellschaft), die 1924 als privatrechtlich organisiertes Unternehmen gegründet worden war, wurde 1938 nach dem Einmarsch der deutschen Truppen der NSDAP unterstellt. Das Deutsche Reich, konkret die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG), kaufte infolgedessen alle Aktien der RAVAG auf. Das Wiener Funkhaus und alle Sender gingen damit in das Eigentum der RRG über. Der Betrieb der RAVAG wurde eingestellt und die Aktiengesellschaft aus dem Handelsregister Wien gelöscht.¹⁵

Nach dem Krieg erlebte der österreichische Rundfunk eine regional differenzierte Entwicklung, bedingt durch die rundfunkpolitischen Maßnahmen der Alliierten.¹⁶

Für die Geschichte des österreichischen Nachkriegsrundfunks war der steirische Ort Bad Aussee der zentrale topografische Ausgangspunkt. Die Nationalsozialisten lagerten Kunstschatze im Ausseer Salzberg und hatten im Ort eine Senderanlage errichtet. Im April 1945 begannen sie, Sender aus Wien und Graz nach Bad Aussee zu verlegen, wo eine Festung gegen die Alliierten erbaut werden sollte.¹⁷ Der Sender wurde allerdings von der *Widerstandsbewegung Ausseerland* unter der Führung Albrecht Gaiswinklers in Besitz genommen. Über den Sender wurden zunächst Verlautbarungen getätigt und die letzten Einheiten der Nationalsozialisten zur Kapitulation aufgefordert. Die Leitung des Senders übernahm der ehemalige RAVAG-Mitarbeiter Andreas Reischek.¹⁸

Der *Freiheitssender Ausseerland* war der erste österreichische Rundfunksender, der das Ende des Zweiten Weltkriegs und die Befreiung Österreichs verlautbarte. Er wurde zunächst unter Aufsicht der amerikanischen Besatzungsmacht gestellt, musste aber wenig später seine Sendetätigkeit einstellen. Daraufhin wurden die Rundfunkgeräte nach Salzburg transportiert, um für den Betrieb des neu gegründeten Besatzungssenders *Rot-Weiß-Rot* verwendet zu werden.¹⁹

¹⁴ vgl. Ergert, Viktor: Die Geschichte des Österreichischen Rundfunks. Band I: 1924-1945. Wien: Österreichischer Rundfunk 1999, S. 181.

¹⁵ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 58-59.

¹⁶ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 7.

¹⁷ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 21-22.

¹⁸ vgl. ebd., S. 22.

¹⁹ vgl. ebd., S. 23.

Der Sender *Rot-Weiß-Rot*

Der amerikanische Besatzungssender *Rot-Weiß-Rot* begann seinen Betrieb am 5. Juni 1945 in einem Studio, das vorerst im Landestheater Salzburg eingerichtet worden war. Später wurde das Studio ins Franziskanerkloster verlegt. Der Sender operierte mit Kurzwellengeräten und den Beständen des stillgelegten *Freiheitssenders Ausseerland*. Er wurde damit zum technisch bestausgerüsteten Sender Österreichs.²⁰

Mit Aufbau und Leitung des Senders wurde Hans R. L. Cohrssen beauftragt. Er war in den 20er-Jahren in die USA emigriert und bei der PWB beschäftigt gewesen.²¹ Cohrssen bildete einen Stab qualifizierter Rundfunkmitarbeiter, zu denen u.a. der frühere RAVAG-Mitarbeiter und Literaturexperte Dr. Ernst Schönwiese²², der Leiter des *Freiheitssenders Bad Aussee* Andreas Reischek und der ehemalige RAVAG-Mitarbeiter Erich von Kunsti zählten.²³

Cohrssen machte sich zur Aufgabe, nicht nur einen Sender im Dienste der PWB, sondern auch eine Stimme der Demokratie zu etablieren.²⁴ Der Sender *Rot-Weiß-Rot* avancierte dank seiner Programmvielfalt und innovativen Formate rasch zu einem populären Sender. Sein Spezialprogramm *Wir bringen Suchmeldungen* kam den Bedürfnissen des österreichischen Publikums nach dem Krieg entgegen.²⁵ Zudem übertrug *Rot-Weiß-Rot* die ersten Salzburger Festspiele nach dem Krieg, die in ganz Österreich ausgestrahlt wurden.²⁶ Als Teil des Umerziehungs- und Demokratisierungsprogramms der Alliierten produzierte Cohrssen die Diskussionsendung *Radioforum*, in der das aktuelle politische Geschehen zur Debatte gestellt und unter Beteiligung des Radiopublikums diskutiert wurde.²⁷ Gemeinsam mit dem Programmdirektor von *Radio Wien* Rudolf Henz und den Majoren Goldenberg und Kobichev von der sowjetischen Armee wurde die *Stunde der Alliierten* als einzige gemeinsame Radiosendung der Alliierten initiiert.²⁸ Nicht zuletzt trug die Zusammensetzung des Personals, das aus erfahrenen Rundfunkexperten und neuen, gegenüber Improvisationen aufgeschlossenen Mitarbeitern bestand, wesentlich zum Erfolg

²⁰ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 24.

²¹ vgl. ebd., S. 28-29.

²² Genauere Ausführungen zu Ernst Schönwieses Verdienste beim Sender *Rot-Weiß-Rot*: Roither, Eva: Ernst Schönwiese und das literarische Programm des Senders „Rot-Weiß-Rot“ in Salzburg 1945-1954. Untersuchung anhand des Nachlasses von Ernst Schönwiese im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Dipl.-Arb. Univ. Wien 2008.

²³ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 10-11.

²⁴ vgl. ebd., S. 12.

²⁵ vgl. ebd., S. 71.

²⁶ vgl. ebd., S. 72-73.

²⁷ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 31.

²⁸ vgl. ebd., S. 31-32.

des Senders bei.²⁹ Auch geographisch expandierte der Sender RWR: Nach dem im Juli 1945 geschlossenen Abkommen der Alliierten wurde ein Zweigstudio in Linz eingerichtet. Noch im selben Jahr wurde ein Studio in Wien in der Seidengasse 11 eröffnet.³⁰

Hans Cohn, der beachtliche Verdienste durch den Aufbau des Senders geleistet hatte, wurde im April des Jahres 1946 entlassen. Seine Pläne, ein österreichisches Programm zu gestalten und die Regionalisierung des Rundfunks voranzutreiben, stießen bei den amerikanischen Rundfunkverantwortlichen auf Widerstand. Angesichts des einbrechenden Kalten Krieges schien eine Neuorganisation des Senders notwendig; Cohns Dienste wurden nicht länger benötigt.³¹

Mit dem Einsetzen des Kalten Krieges 1947/48 wurde die Propagandatätigkeit des Senders *Rot-Weiß-Rot* erheblich verstärkt.³² Der Schwerpunkt der amerikanischen Rundfunkpolitik verlagerte sich in weiterer Folge von den anfangs strengen Entnazifizierungsmaßnahmen auf vorwiegend antikommunistische Propaganda.³³ Die US-Militärregierung nutzte die Möglichkeiten des Rundfunks, politische Grenzen zu überschreiten, um nicht nur das österreichische Publikum, sondern auch jenes in den sowjetisch besetzten Nachbarstaaten zu erreichen. Zu diesem Zweck sendete *Rot-Weiß-Rot* zwischen 1946 und 1949 auch in ungarischer, serbo-kroatischer, tschechischer und slowakischer Sprache.³⁴

Bereits in den ersten Nachkriegsjahren waren 14 bis 20 Prozent der täglichen Sendezeit Nachrichten und den Programmen der *Voice of America* vorbehalten. Dazu zählten Sendungen, die einen direkten Bezug zu den USA hatten, wie *Amerika ruft Österreich*, *Amerika hilft Österreich*, *Das ist Amerika* etc.³⁵ *Rot-Weiß-Rot* galt für die US-Armee als „an army radio [which] should feed the Austrians pure American stuff.“³⁶ Den strikten Propagandamaßnahmen entsprechend wurde auch das österreichische Personal der US-Sendergruppe streng überwacht.³⁷ Überdies beanspruchte die amerikanische Besatzungsmacht einen großen Anteil des Rundfunkprogramms für ihre Zwecke: Während die sowjetische Besatzungsmacht 1945 lediglich fünf Prozent der Sendezeit Radio Wiens

²⁹ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 73.

³⁰ vgl. ebd., S. 76.

³¹ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 34-36.

³² vgl. McVeigh, Joseph: „Ohne dass der Hörer kapiert...“ Der Sender Rot-Weiß-Rot im Kalten Krieg. In: Hansel, Michael / Rohrwasser, Michael (Hg): Kalter Krieg in Österreich: Literatur – Kunst – Kultur. Wien: Zsolnay 2010, S. 266.

³³ vgl. Wagnleitner: Radio und Kalter Krieg, S. 183.

³⁴ vgl. ebd., S. 184-185.

³⁵ vgl. ebd., S. 188.

³⁶ zit. nach Wagnleitner: Radio und Kalter Krieg, S. 186.

³⁷ vgl. Wagnleitner: Radio und Kalter Krieg, S. 186.

vereinnahmte, hatte die ISB 1946 einen Anteil von 32 Prozent an der Sendezeit von *Rot-Weiß-Rot*.³⁸

Der Ausbau der Propagandatätigkeit ging mit der Entwicklung neuer Strategien einher. Allmählich entstand ein Bewusstsein dafür,

„[...] dass eine bestimmte Lehre beim Hörerpublikum besonders dann gut ankommt, wenn sie auf interessante und abwechslungsreiche Weise verpackt ist. Wir werden die Ziele des Umorientierungsprogramms niemals erfolgreich durchsetzen, wenn amerikanische Ideen und Methoden als langweilig und trocken empfunden werden.“³⁹

Zur neuen Strategie zählte die Gestaltung eines spezifischen Unterhaltungsprogramms mit österreichischem Charakter, das das politische Interesse des Publikums befeuern sollte, ohne dass ihm der politische Aspekt der Sendung bewusst wurde.⁴⁰

Nachdem die sowjetischen Rundfunkoffiziere die *Russische Stunde* als Propagandasendung bei Radio Wien installiert hatten, bemühte sich der Sender RWR ab etwa 1951 in Konkurrenz zur Sowjetunion um ein geeignetes Unterhaltungsprogramm. Dem Aufbau des Script-Departments wurde nun besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Der Sender setzte einen kleinen Kader von qualifizierten Radioskript-Autoren ein, zu denen u.a. Peter Weiser, Jörg Mauthe und Ingeborg Bachmann zählten.⁴¹ Zum neuen Unterhaltungsprogramm gehörte beispielsweise die Sendung *1000 Worte Österreichisch*, die Musik und ein Hörspiel oder eine dramatisierte Lesung bringen sollte. Sehr erfolgreich waren auch die dramatisierte Fassung des Romans *Don Camillo und Peppone* und die spätere Unterhaltungssendung *Die Radiofamilie Floriani*, an deren Konzeption u.a. Ingeborg Bachmann beteiligt war.⁴²

Insbesondere aufgrund seines modernen Unterhaltungsprogramms genoss der Sender RWR einen entscheidenden Vorteil gegenüber Radio Wien, das tendenziell an die ehemalige RAVAG anzuknüpfen versuchte. Damit entwickelte sich *Rot-Weiß-Rot*, vor allem nach der Eröffnung des Studios in Wien, zu einem Konkurrenten für Radio Wien, wenngleich deutlich wurde, dass die amerikanische Besatzungsmacht stärker als die sowjetische in die Rundfunkorganisation eingriff.⁴³

³⁸ vgl. Wagnleitner: Radio und Kalter Krieg, S. 186-187.

³⁹ zit. nach McVeigh: „Ohne dass der Hörer kapiert...“, S. 272.

⁴⁰ vgl. McVeigh: „Ohne dass der Hörer kapiert...“, S. 273.

⁴¹ vgl. ebd., S. 273-274.

⁴² vgl. ebd., S. 273.

⁴³ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 80.

Radio Wien

In Wien wurde der Sendebetrieb am 29. April 1945 wiederaufgenommen. Formell hatte die sowjetische Besatzung den Rundfunk an die Provisorische Regierung unter Karl Renner übergeben. Tatsächlich nahm die Informationsabteilung der Roten Armee jedoch Zensuren vor.⁴⁴ Oskar Czeija, ehemaliger Generaldirektor der RAVAG, wurde mit der Wiederinbetriebnahme des Rundfunks beauftragt. Am 8. August 1945 wurde Czeija vom Staatssekretär des Staatsamtes für Industrie und Gewerbe, Handel und Verkehr, Eduard Heigl, zum *Öffentlichen Verwalter für das Österreichische Rundspruchwesen* bestellt.⁴⁵

Czeija beabsichtigte, die Sender in den Bundesländern an Radio Wien anzuschließen und einen zentralisierten Rundfunk nach dem Vorbild der ehemaligen RAVAG aufzubauen.⁴⁶

Diese Pläne stießen aber bei den Rundfunkverantwortlichen in den Bundesländern auf Ablehnung.⁴⁷

Am 1. Juni 1945 trat Dr. Rudolf Henz sein Amt als Programmdirektor bei Radio Wien an.⁴⁸

Nach der Gründung des amerikanischen Besatzungssenders *Rot-Weiß-Rot* schaltete sich nun die sowjetische Informationsabteilung in den Rundfunkbetrieb bei Radio Wien ein.⁴⁹

Der russische Propagandaoffizier Major Jakub Goldenberg übte ab Mai 1945 eine rigorose Vorzensur des Programms aus und bemühte sich darüber hinaus, eine der sowjetischen Propaganda dienliche Sendung zu installieren. Diese trug den bezeichnenden Namen *Russische Stunde*, durfte aber in der Ansage nicht unter diesem Titel angekündigt werden.⁵⁰

Czeijas weitere Bemühungen um eine Zentralisierung des österreichischen Rundfunks stießen nicht nur bei den Rundfunkleitern in den Bundesländern, sondern auch bei Programmdirektor Henz auf Widerstand.⁵¹ Zudem forcierten die Besatzungsmächte den Ausbau eines „eigenen“ Rundfunks in den Bundesländern und die Westalliierten lehnten einen Anschluss der Sender an Radio Wien entschieden ab.⁵²

⁴⁴ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 30.

⁴⁵ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 39-40.

⁴⁶ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 32.

⁴⁷ vgl. ebd., S. 34-35.

⁴⁸ vgl. ebd., S. 36.

⁴⁹ vgl. ebd., S. 38.

⁵⁰ vgl. ebd., S. 39.

⁵¹ vgl. ebd., S. 46.

⁵² vgl. ebd., S. 50-51.

Nach der Anerkennung der Provisorischen Regierung konnten am 25. November 1945 erstmals freie demokratische Wahlen abgehalten werden.⁵³ Noch im selben Monat wurde Oskar Czeija seines Amtes enthoben, nachdem ihm vorgeworfen worden war, Parteianwärter der NSDAP gewesen zu sein. Tatsächlich hatte Czeija hingegen einen Rechtsstreit gegen das Deutsche Reich geführt.⁵⁴ Seine Entlassung dürfte vielmehr mit seinem Besitz an RAVAG-Aktien, möglicherweise auch mit einem Konflikt mit Staatssekretär Heigl in Zusammenhang gestanden sein. Nach Czeijas Entlassung wurde Siegmund Guggenberger zum Rundfunkverwalter bestellt. Zudem wurde ein Rundfunkbeirat eingerichtet, der von Vertretern der politischen Parteien besetzt wurde.⁵⁵ Im Zuge des immer stärker vordringenden Kalten Krieges bauten die sowjetischen Offiziere ihre Propagandamaßnahmen weiter aus.⁵⁶ Nicht zuletzt dürften die für die sowjetische Regierung enttäuschenden Ergebnisse der ersten Nationalratswahlen für dieses Vorgehen ausschlaggebend gewesen sein. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die sowjetische Regierung geglaubt, eine Volksfront aufzubauen und auch nichtkommunistische österreichische Politiker für die Verwirklichung ihrer Ziele einsetzen zu können.⁵⁷ Eine Konsequenz aus dieser unerwarteten Entwicklung war die Ausweitung der *Russischen Stunde* im wöchentlichen Radioprogramm. Außerdem wurde die Zahl der russischen Sprachkurse im Rundfunk erhöht.⁵⁸

Die verstärkte Einflussnahme der Alliierten auf den Rundfunk, insbesondere durch Zensuren, wurde immer deutlicher zu einem Problem, das sowohl die Studios in Wien als auch in den Bundesländern betraf.⁵⁹ In einer Stellungnahme äußerte sich Unterrichtsminister Hurdes zu den Zensurmaßnahmen:

„Die allgemein bekannte weitgehende Einflußnahme der Besatzungsmächte auf die österreichischen Rundfunkgruppen [...], wie die damit verbundene Ausübung der Zensur, sind tief bedauerlich, mit Geist und Inhalt des seinerzeitigen Kontrollabkommens nicht vereinbar und stellen eines der schmerzlichsten Kapitel der Unfreiheit Österreichs vier Jahre nach Kriegsende dar [...].“⁶⁰

⁵³ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 55.

⁵⁴ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 41-42.

⁵⁵ vgl. ebd., S. 42.

⁵⁶ vgl. ebd., S. 43.

⁵⁷ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 61.

⁵⁸ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 43.

⁵⁹ vgl. ebd., S. 44.

⁶⁰ zit. nach Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 44-45.

Die Sendergruppen *West* und *Alpenland*

In Vorarlberg marschierten am 2. Mai 1945 die französischen Truppen ein. Zu diesem Zeitpunkt befand sich bereits Ing. Otto Schubert, ein ehemaliger RAVAG-Mitarbeiter, in Dornbirn. Schubert konnte die von der Wehrmacht geplante Sprengung der Senderanlage Dornbirn verhindern und bereits am 2. Mai 1945 den Sender wieder in Betrieb nehmen.⁶¹

Da Frankreich im Krieg erheblichen wirtschaftlichen Schaden erlitten hatte, konnte die französische Besatzungsmacht für den Aufbau des Rundfunks keine Mittel zur Verfügung stellen. Zudem hatte sie im Gegensatz zu den Amerikanern keine konkreten Aufbaupläne für den Rundfunk. Daher wurde Schubert mit der Organisation dieser Sendergruppe beauftragt.⁶² Er leitete die Studios von Radio Vorarlberg in Dornbirn und Lauterach bis zum 17. November 1946. Ab diesem Zeitpunkt waren die Landesregierungen von Tirol und Vorarlberg für die verwaltungstechnische und finanzielle Leitung der *Sendergruppe West* zuständig.⁶³ Die Übertragung dieser Kompetenzen von der französischen Armee auf die Landesregierungen Tirols und Vorarlbergs zeigte, dass die französische Besatzungsmacht wenig Interesse an der Rundfunkpolitik in den beiden Bundesländern hatte und die Rundfunkmitarbeiter folglich die meisten Entscheidungen relativ unabhängig treffen konnten.⁶⁴

Am 8. Mai 1945 wurde Klagenfurt von den Briten besetzt. Auch die britische Besatzungsmacht verfügte über eine *Psychological Warfare Branch*. Noch am selben Tag konnte der provisorische Betrieb eines Rundfunksenders aufgenommen werden.

Die Steiermark war zunächst zwischen den sowjetischen, britischen und amerikanischen Truppen aufgeteilt, Graz stand unter sowjetischer Besatzung. Am 24. Juni 1945 wurde die Steiermark von den Briten übernommen.⁶⁵ Um die Rundfunkarbeit zwischen Kärnten und der Steiermark besser zu koordinieren, wurde am 31. August 1945 die *Sendergruppe Alpenland* gegründet.⁶⁶ Nachdem der Sender *Rot-Weiß-Rot* sein Wiener Studio gegründet hatte, eröffnete auch die *Sendergruppe Alpenland* ein Studio in der Bundeshauptstadt.⁶⁷

Auch die britischen Offiziere nahmen strenge Zensuren – in Form von Präventivmaßnahmen – vor. Wengleich kaum Verbote ausgesprochen wurden, da sich die

⁶¹ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 13-15.

⁶² vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 51-52.

⁶³ vgl. ebd., S. 53.

⁶⁴ vgl. ebd., S. 54.

⁶⁵ vgl. ebd., S. 46.

⁶⁶ vgl. ebd., S. 48.

⁶⁷ vgl. ebd., S. 49.

Rundfunkmitarbeiter grundsätzlich an die Richtlinien hielten, wurde diese Vorgehensweise, v.a. von der Kärntner Landesregierung, mehrmals öffentlich beanstandet.⁶⁸

2.1.3 Re-Zentralisierung des Rundfunks

Während der Besatzungszeit wurden mehrfach Versuche einer Vereinheitlichung und Zentralisierung des österreichischen Rundfunkwesens unternommen. Doch die Pläne der österreichischen Bundesregierung, die Rückgabe der Senderanlagen und die Zentralisierung des Rundfunks voranzutreiben, konnten nicht widerstandslos realisiert werden. Insbesondere die westlichen Bundesländer Tirol und Vorarlberg stellten sich dem entgegen und hielten an einer föderalen Rundfunkorganisation fest.⁶⁹ Doch auch die Besatzungsmächte erschwerten das Vorhaben der Regierung. Die erarbeiteten Gesetzesentwürfe, die die Gründung einer RAVA (Radio-Verkehrs-Anstalt) vorsahen, konnten nicht verabschiedet werden, da sich die Alliierten weigerten, die Sender zurückzugeben.⁷⁰

Die erste Besatzungsmacht, die die Oberhoheit über ihre Sender aufgab, war Frankreich. Dazu kam es bereits nach dem zweiten Kontrollabkommen der Alliierten. Mit 17. November 1946 gingen die Senderanlagen in der französischen Zone an die Landesregierungen von Vorarlberg und Tirol über. Die gesamte Oberhoheit über ihre Sender wurde ihnen am 1. August 1952 zugestanden. In weiterer Folge wurde die Bezeichnung *Sendergruppe West* in *Radio Vorarlberg* und *Radio Innsbruck* geändert.⁷¹

Am 14. Jänner 1954 übergaben die britischen Alliierten die *Sendergruppe Alpenland* mit den Sendern Graz-Dobl, Graz-St.Peter und Klagenfurt an die österreichische Bundesregierung.⁷² Die Beendigung der sowjetischen Zensur sowie die Einstellung der *Russischen Stunde* auf dem Sender Wien II wurden am 10. November 1953 bekannt gegeben.⁷³ Damit war *Rot-Weiß-Rot* der letzte offizielle Besatzungssender.⁷⁴

Unter der Regierung Julius Raabs wurden mehrere Anträge auf Übergabe des Senders *Rot-Weiß-Rot* gestellt. Erst auf Initiative des Ministers Waldbrunner, der sich an die amerikanische Botschaft wandte, wurde die Übergabe der Senderanlagen an die

⁶⁸ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 49-50.

⁶⁹ vgl. ebd., S. 62.

⁷⁰ vgl. ebd., S. 72.

⁷¹ vgl. ebd., S. 91.

⁷² vgl. ebd., S. 91-92.

⁷³ vgl. ebd., S. 93.

⁷⁴ vgl. ebd., S. 92.

Bundesregierung in die Wege geleitet.⁷⁵ Mit 9. März 1954 wurden die RWR-Sender Linz und Salzburg an Österreich übergeben. Der RWR-Sender in Wien wurde allerdings weiterhin von der amerikanischen Besatzungsmacht betrieben.⁷⁶ Er sollte so lang bestehen, solange die *Russische Stunde* auf dem Sender Wien I weitergesendet wurde.⁷⁷

Noch existierte kein zentraler österreichischer Rundfunk. Die Sender in Aldrans (Tirol) und Lauterach (Vorarlberg) blieben zunächst unter der Kontrolle der Landesregierungen.⁷⁸ Da zwischen den Ländern und dem Bund keine Einigung erreicht werden konnte, wurde in dieser Angelegenheit der Verfassungsgerichtshof angerufen. Dieser fasste am 5. Oktober 1954 den Entscheid, dass das Rundfunkwesen in technischen, organisatorischen und kulturellen Angelegenheiten in die Zuständigkeit des Bundes fiel.⁷⁹ Damit kam dem Bund eine Generalkompetenz in allen Rundfunkbelangen zu. Die Länder hatten praktisch keine Möglichkeit mehr, einen eigenständigen Rundfunk zu betreiben.⁸⁰

Mit der Unterzeichnung des Staatsvertrages am 15. Mai 1955 wurde Österreich frei und unabhängig, und damit wurde der Betrieb des Senders *Rot-Weiß-Rot* eingestellt. Die Pläne, den Sender zu privatisieren, scheiterten aufgrund der ablehnenden Haltung der Bundesregierung. Sendeschluss für *Rot-Weiß-Rot* war der 27. Juli 1955 – der Tag, an dem auch die *Russische Stunde* eingestellt wurde.⁸¹

Die Rundfunkverwaltung wurde nach dem Proporz-System neuorganisiert: Ein zweiter öffentlicher Verwalter wurde bestellt; die Stelle des Programmdirektors blieb aber einfach besetzt.⁸² Inzwischen wurden auch konkrete Pläne für die ersten Fernsehsendungen konzipiert. Wenig später, am 1. August 1955, wurde die erste öffentliche Fernsehsendung ausgestrahlt.⁸³

Kurz nach den Nationalratswahlen 1956 wurde ein Ministerkomitee eingesetzt, um Richtlinien für die Gestaltung des Rundfunks nach dem Vorbild der ehemaligen RAVAG zu erarbeiten. Da die Länder um ihr Mitspracherecht fürchteten, wurde offiziell bekannt gegeben, dass die Länderstudios erhalten bleiben.⁸⁴ Am 11. Dezember 1957 kam es

⁷⁵ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 94.

⁷⁶ vgl. ebd., S. 95.

⁷⁷ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 193.

⁷⁸ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 96.

⁷⁹ vgl. ebd., S. 113.

⁸⁰ vgl. ebd., S. 114-115.

⁸¹ vgl. ebd., S. 146-150.

⁸² vgl. ebd., S. 166-167.

⁸³ vgl. Ergert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 225.

⁸⁴ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 176-178.

schließlich nach langen Verhandlungen zur Gründungsversammlung der *Österreichischen Rundfunk Gesellschaft m.b.H.*⁸⁵

2.2 Exkurs: Entwicklungstendenzen im deutschen Rundfunk nach 1945

Nach der Kapitulation des Deutschen Reichs am 7./ 8. Mai 1945 ging die oberste Regierungsgewalt in Deutschland und damit die Funkhoheit auf die Siegermächte über. Für die Ausübung der Staatsgewalt wurde ein Alliiertes Kontrollrat eingesetzt.⁸⁶ Deutschland wurde – ebenso die Stadt Berlin – in vier Sektoren aufgeteilt. Bedingt durch die Teilung entstand zunächst in jeder Besatzungszone ein eigenes Rundfunkwesen.⁸⁷

Radio Hamburg war der erste Sender, den die *Radio Production Unit* wieder in Betrieb nahm. Er ging am 4. Mai 1945 mit einem regelmäßigen Programm in Sendung.⁸⁸ Wenige Tage darauf folgten Radio Berlin in der noch von der Roten Armee besetzten Hauptstadt und die im amerikanischen Besatzungsgebiet gelegenen Sender Radio München, Radio Stuttgart und Radio Frankfurt.⁸⁹ Der Betrieb von Radio Bremen begann noch im Dezember 1945.⁹⁰ Im französischen Sektor konnte Radio Koblenz am 14. Oktober 1945 nach einer längeren Verzögerung den Sendebetrieb eröffnen. Der Südwestfunk (SWF), der am Sitz der französischen Militärregierung Baden-Baden eingerichtet worden war, begann am 31. März 1946 sein tägliches Programm.⁹¹ Die Sender Köln und Hamburg wurden am 1. Jänner 1946 unter dem Gemeinschaftsprogramm des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) gleichgeschaltet.⁹²

Die Rundfunkkontrollseinheiten begannen relativ rasch mit der Etablierung eines eigenständigen Wort- und Musikprogramms. Dies führte auch zu einer Ausdifferenzierung der einzelnen Sender.⁹³ Auch hinsichtlich der finanziellen Mittel bestanden enorme

⁸⁵ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 180.

⁸⁶ vgl. Kutsch, Arnulf: Rundfunk unter alliierter Besatzung. In: Wilke, Jürgen (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Köln et. al.: Böhlau-Verlag 1999, S. 62.

⁸⁷ vgl. Jaegers, Paul-Wolfgang: Die Anfänge des Hörspiels im NWDR (Köln) 1945-1949. Erkelenz: Verlag Leo Kehren 1989, S. 15.

⁸⁸ vgl. Kutsch: Rundfunk unter alliierter Besatzung, S. 63.

⁸⁹ vgl. ebd., S. 63.

⁹⁰ vgl. ebd., S. 64.

⁹¹ vgl. ebd., S. 63.

⁹² vgl. Schütte, Wolfgang: Der deutsche Nachkriegsrundfunk und die Gründung der Rundfunkanstalten. Eine Chronik. In: Langenbacher, Wolfgang R. (Hg.): Elektronische Medien, Gesellschaft und Demokratie. Wien: Wilhelm Braumüller 2003. (Studienbücher zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft 11), S. 61.

⁹³ vgl. Kutsch: Rundfunk unter alliierter Besatzung, S. 64-65.

Differenzen zwischen den Rundfunkanstalten. Die ungleichen ökonomischen Verhältnisse waren vor allem darauf zurückzuführen, dass den Gründungen der Sender hauptsächlich politische, nicht aber wirtschaftliche Überlegungen vorangegangen waren. Daraus ergab sich die Konsequenz, dass im Jahr 1951 die 53% der westdeutschen Rundfunkteilnehmer, die in der britischen Zone lebten, nur einen einzigen Sender – den NWDR – finanzierten. Die 10% der Rundfunkteilnehmer in der französischen Zone finanzierten den SWF. Von den 37% in der amerikanischen Zone mussten allerdings gleich vier Anstalten betrieben werden. Damit war und blieb der NWDR (später NDR) die reichste deutsche Rundfunkanstalt.⁹⁴

Die Schwerpunkte der Programmgestaltung lagen nach dem Krieg auf Informations- und Kulturangeboten. Der neue Rundfunk sollte bewusst vom Propagandainstrument der Nationalsozialisten abgegrenzt werden und neue Funktionen erfüllen. Es galt, den Status des Mediums als Kulturinstitution zu etablieren.⁹⁵ Wenn deutsches Personal in den Sendern beschäftigt wurde, so stand es unter permanenter Kontrolle und hatte strenge Anweisungen zu befolgen. Je nach kontrollierender Militärmacht kam den deutschen Mitarbeitern mehr oder weniger Entscheidungsspielraum zu. Daher entwickelten sich vier verschiedene Rundfunksysteme nach den Vorbildern der Besatzungsmächte.⁹⁶

Beim NWDR, dessen Programmstrukturen relativ gut untersucht sind, überwogen in den ersten Nachkriegsjahren informative und bildende Angebote. In den Jahren 1945 bis 1948 hatten Wortsendungen einen Anteil von 45 bis 58% am Gesamtprogramm. Dem Unterhaltungssektor, der hauptsächlich Unterhaltungs- und Tanzmusik umfasste, kam hingegen nur ein Anteil von etwa einem Drittel zu. Zu den informativen Sendungen zählten die Nachrichten, der Zeitfunk, Kommentare, Diskussionsrunden und der Sportfunk. Zudem wurden spezifische Zielgruppenreihen gesendet.⁹⁷

Kultursendungen wurden im NWDR zur Hauptsendezeit im späten Abendprogramm ausgestrahlt. Darunter nahm das Hörspiel viel Raum ein. Das Abendprogramm bildete meist einen in sich geschlossenen Programmblock. Der NWDR strahlte im Jahr 1948 an

⁹⁴ vgl. Dussel, Konrad: Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923-1960). Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2002. (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 33), S. 318.

⁹⁵ vgl. ebd., S. 315.

⁹⁶ vgl. Schütte: Der deutsche Nachkriegsrundfunk, S. 62.

⁹⁷ vgl. Dussel: Hörfunk in Deutschland, S. 322-323.

zehn von vierzehn aufeinander folgenden Abenden geschlossene Programme aus: ein Sinfoniekonzert, eine Opernübertragung, ein Hörspiel oder Unterhaltungsprogramm.⁹⁸

Mit der Übergabe der Sender in deutsche Verantwortung nahm der Einfluss der alliierten Kontrolloffiziere auf die Programmgestaltung ab. Die Programme wurden im Laufe der 50er-Jahre weniger „wortlastig“, der Anteil der Musik stieg.⁹⁹ Je höher die Hörerbeteiligung wurde und je stärker andere Medien wie Zeitschriften und das Fernsehen als Konkurrenz für den Rundfunk auftraten, desto größer wurde der Anteil des Unterhaltungsprogramms. Diese Entwicklung führte dazu, dass anspruchsvolle Wort- und Musiksendungen stärker in den Hintergrund gedrängt und in den hörschwachen Tageszeiten angesetzt wurden.¹⁰⁰

Für die Übergabe des Rundfunkwesens in deutsche Verantwortung stellten die Westalliierten die Bedingung, dass der Rundfunk dem Einfluss der Regierung zu entziehen war und dezentral aufgebaut werden sollte.¹⁰¹ In den drei westlichen Besatzungszonen waren zwischen 1947 und 1949 sechs öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten gegründet worden: der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR) in Hamburg, der Südwestfunk (SWF) in Baden-Baden, der Bayerische Rundfunk (BR) in München, der Hessische Rundfunk in Frankfurt am Main, Radio Bremen und der Süddeutsche Rundfunk (SDR) in Stuttgart. Diese Sender schlossen sich 1950 auf eigene Initiative zur *Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland* (ARD) zusammen.¹⁰²

Nach der Wahl des ersten deutschen Bundestags verfügte die Alliierte Hohe Kommission in ihrem Gesetz Nr. 5, dass die Freiheit der deutschen Presse, des Rundfunks und anderer Mittel der Berichterstattung zu gewährleisten sei. Diese Regelung blieb bis 1955 gültig.¹⁰³

Während sich in der DDR ein zentralistischer Staatrundfunk unter der Kontrolle der *Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands* (SED) etablierte, hatten die westlichen Besatzungsmächte ein föderalistisches Rundfunkwesen mit sechs öffentlich-rechtlichen Anstalten geschaffen.¹⁰⁴ Der Rundfunk innerhalb der DDR diente vor allem dem Aufbau

⁹⁸ vgl. Dussel: Hörfunk in Deutschland, S. 323-325.

⁹⁹ vgl. Glaser, Hermann / Koch, Hans Jürgen: Ganz Ohr. Eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland. Köln et al.: Böhlau-Verlag 2005, S. 168.

¹⁰⁰ vgl. Hermand, Jost: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965. München: Nymphenburger 1986, S. 332.

¹⁰¹ vgl. Glaser / Koch: Ganz Ohr, S. 187.

¹⁰² vgl. ebd., S. 200.

¹⁰³ vgl. ebd., S. 201.

¹⁰⁴ vgl. ebd., S. 254.

des Sozialismus und der Gewinnung der Massen für dessen Ideen.¹⁰⁵ Unpolitische Sendungen waren daher ausgeschlossen – das Rundfunkprogramm war der Demonstration parteilicher Verbundenheit verpflichtet.¹⁰⁶ Die SED-Rundfunkpolitik scheiterte allerdings am Desinteresse der Hörer. Sie gaben Unterhaltungsprogrammen den Vorzug vor politischen Informationssendungen. Vor allem das jugendliche Publikum interessierte sich zunehmend für die westliche Kultur.¹⁰⁷ Als das Fernsehen in der DDR Einzug hielt, erlitt der Hörfunk weitere massive Verluste.¹⁰⁸

Grundsätzlich zeigten das westdeutsche und das ostdeutsche Hörerpublikum ähnliche Interessen: Während das Bedürfnis nach politischen Wortsendungen stark zurückging, stieg das Interesse an unterhaltenden Wort- und Musikprogrammen.¹⁰⁹

Wenngleich Österreich und Deutschland nach dem Krieg insbesondere aufgrund ihrer politischen Situation unterschiedliche Entwicklungen verzeichneten, so zeigten sich doch gemeinsame Tendenzen im Medien- und Kulturbereich: Mit zunehmender zeitlicher Distanz zur Kriegserfahrung und dem rückläufigen Einfluss der Rundfunkoffiziere änderten sich zum einen die Hörerinteressen und zum anderen auch die Programmstrukturen des Rundfunks. Politische Sendungen im Sinne der „Umerziehung“ verloren an Beliebtheit, während das Bedürfnis nach unterhaltsamen Programmen stieg. Auch das Interesse an anspruchsvollen Wort- und Musiksendungen wie Hörspielen oder Konzert- und Opernübertragungen ging zurück, moderne Musik und unterhaltende Wortsendungen bekamen tendenziell den Vorzug.

Mit dem Einzug des Fernsehens in private Haushalte erlitt der Hörfunk massive Rezipienten-Verluste – eine Entwicklung, die auch die Hörspielproduktion langfristig beeinflusste.

¹⁰⁵ vgl. Glaser / Koch: Ganz Ohr, S. 301.

¹⁰⁶ vgl. ebd., S. 306.

¹⁰⁷ vgl. ebd., S. 308-310.

¹⁰⁸ vgl. ebd., S. 308.

¹⁰⁹ vgl. ebd., S. 310.

3. DAS HÖRSPIEL NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

3.1 Hörspielgeschichte und -theorie nach 1945 im Überblick

3.1.1 Die Gattung Hörspiel und ihre Entwicklung

Die Geschichte des Hörspiels ist untrennbar mit jener des Rundfunks verbunden. Das Hörspiel ist ein genuines Produkt des Rundfunks und hat sich innerhalb der Möglichkeiten und Grenzen seines Mediums entwickelt.¹¹⁰ Daher ist die Hörspielgeschichte nicht ohne die Zusammenhänge von Programmpolitik, Stellenbesetzung, Rundfunkgeschichte und -ideologie zu denken.¹¹¹

Eine Besonderheit des Hörspiels liegt in seinem Medium, das sich ausschließlich akustisch strukturiert.¹¹² Das Hörspiel ist aufgrund seiner medialen Bindung nicht nur eine Literaturgattung, sondern auch ein Programmbestandteil des Rundfunks. Als Kommunikationsmittel ist es durchaus komplex, da es eine Fülle an Einzelercheinungen umfasst, z.B. technische Geräte wie Sende- und Empfangsanlagen, Rundfunkschaffende und Rundfunkteilnehmer, Programmgestaltung, die akustische Aussage- und Erlebnisweise etc.¹¹³

Eugen Kurt Fischer definiert das Hörspiel als

„ein Spiel, das sich mit Hilfe modulierter elektrischer Wellen auf drahtlosem Wege einer unbegrenzten Anzahl von Hörern über Tausende von Kilometern hinweg mitteilen lässt. [...] Er [Der Autor, *Anm.*] bedient sich in der Regel zunächst des Wortes, sofern es ihm auf die Vermittlung von äußeren und inneren Geschehnissen zwischen gedachten Menschen ankommt, des Wortes, das die Stimmen der Sprecher, über rein literarische Bedeutung hinaus, mit tieferem Sinngehalt und größerem Beziehungsreichtum füllen. Er wird aber, je nach den Erfordernissen seines Gegenstandes, auch realistische und unwirkliche Geräusche, Musik von herkömmlichen und elektronischen Instrumenten, wechselnde Raumakustik und

¹¹⁰ vgl. Kamps, Johann M.: Aspekte des Hörspiels. In: Koebner, Thomas (Hg.): Tendenzen der Deutschen Gegenwartsliteratur. Stuttgart: Alfred Kröner-Verlag 1984. (Kröners Taschenbuchausgabe 405), S. 1 des Internetdokuments: https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/kamps_hoerspiel/kamps_hoerspiel.pdf (Zugriff am 28.11.2016) .

¹¹¹ vgl. Kamps: Aspekte des Hörspiels. Internetdokument, S. 5.

¹¹² vgl. ebd., S. 2.

¹¹³ vgl. Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Alfred Kröner-Verlag 1964. (Kröners Taschenbuchausgabe 337), S. 2.

die Stille als Gestaltungsmittel in seine Konzeption einbeziehen. Die Technik selbst liefert ihm außerdem verfremdende Klangeffekte.“¹¹⁴

Das Hörspiel ist eine akustische Kunstform, in der verschiedene Merkmale traditioneller Gattungen wie Literatur, Musik, Schauspiel etc. miteinander verschmelzen. Es weist ein eigenes System an Zeichen auf; dazu zählen Laute, Wörter, aber auch Stille, Stimmen, Geräusche und Töne.¹¹⁵ Als Zeichensystem verfügt das Hörspiel über verbale (Sprache), paraverbale (Stimme) und nonverbale (Musik, Geräusche) Zeichen.¹¹⁶ Darüber hinaus ist die Gattung nicht ohne ihre medialen und materiellen Voraussetzungen zu denken: Ihre Entwicklung ist erst durch die Erfindung des elektroakustischen Mediums Rundfunk möglich geworden.¹¹⁷

Die Entwicklung des Hörspiels verlief im Spannungsfeld zwischen dem Massenmedium, dem es entstammte, und der Kunstgattung, zu der es sich etablieren sollte. Das zeigte sich einerseits im Anspruch, das Hörspiel neben anderen Kunst- und Literaturgattungen zu profilieren, und andererseits in dem Bestreben, möglichst viele Hörer und damit eine gewisse Popularität zu erreichen.¹¹⁸

Die Hörspielgeschichte nahm in den 1920er-Jahren ihren Beginn, gemeinsam mit der Entwicklung des Rundfunks. In den ersten Jahren wurden hauptsächlich Literaturbearbeitungen gesendet. Zumeist waren es klassische Dramen der Weltliteratur, die für den Rundfunk adaptiert und unter Bezeichnungen wie „Radiobühne“, „Funktheater“, „Sendespiel“ oder „Funkdrama“ ausgestrahlt wurden.¹¹⁹ Die Literaturadaption diente in den

¹¹⁴ Fischer: Das Hörspiel, S. 7-8.

¹¹⁵ vgl. Weber, Wibke: Strukturtypen des Hörspiels – erläutert am Kinderhörspiel des öffentlich-rechtlichen Rundfunks seit 1970. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. (Europäische Hochschulschriften 1: Deutsche Sprache und Literatur 1608), S. 41-43.

¹¹⁶ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 43. Weber differenziert zwischen verbalen (Sprache) und nonverbalen (Stimme, Musik, Geräusche) Zeichen des Hörspiels. Schmedes ordnet die Stimme ihrer jeweiligen Funktion entsprechend dem verbalen, paraverbalen und nonverbalen Code zu: Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten Alfred Behrens. Münster et al.: Waxmann 2002. (Internationale Hochschulschriften 371), S. 74.

¹¹⁷ vgl. Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam 1977, S. 6-7 des Internetdokuments: http://schulnetzberatung.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/klippert_elemente/klippert_elemente.pdf (Zugriff am 01.01.2017).

¹¹⁸ vgl. Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W.: Einleitung. In: Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 4.

¹¹⁹ vgl. Hiesel, Franz: Begonnen hat alles mit der Aktivität literarischer Grenzgänger. Das österreichische Hörspiel. In: Schneider / Thomsen (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, S. 138.

ersten Rundfunkjahren dazu, besonders das bürgerliche, dem neuen Medium skeptisch gegenüberstehende Publikum zu gewinnen.¹²⁰

Das erste Hörspiel im österreichischen Rundfunk war *Der Ackermann und der Tod*, das als Bearbeitung des Prosawerks *Der Ackermann aus Böhmen*, verfasst von Johannes von Saaz, am 1. Oktober 1924 von der RAVAG gesendet wurde. Die Literaturabteilung der RAVAG leitete damals Prof. Dr. Hans Nüchtern.¹²¹ Im Dezember desselben Jahres wurde mit *Lumpazivagabundus* das erste abendfüllende Stück im österreichischen Rundfunk übertragen.¹²²

Bald wurde nach eigens für den Rundfunk konzipierten Werken gesucht. Hans S. von Heister differenzierte bereits 1924 in der Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* Hörspiele als „eigens für den Rundfunk geschriebene Werke von jenen, die nach vorhandenen Vorlagen lediglich für eine Sendung bearbeitet wurden.“¹²³ Als Wegbereiter des österreichischen Originalhörspiels gelten Albert Ehrenstein, Franz Theodor Csokor und Theodor Heinrich Mayer.¹²⁴

Während des Krieges wurde die Rundfunkproduktion von Berlin aus geleitet. Die RAVAG war aufgelöst und die österreichischen Senderanlagen durch die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) beschlagnahmt worden.¹²⁵ An der Rundfunkproduktion waren SS-Hauptsturmführer und Intendant Dr. Heinrich Glasmeier und der Leiter der Hörspielabteilung Dr. Eugen Kurt Fischer maßgeblich beteiligt. Etliche von jüdischen und anderen missbilligten Autoren verfasste Werke wurden vernichtet.¹²⁶ Die Hörspielproduktion geriet mit der Machtübernahme der NSDAP nicht in einen Stillstand, erlebte aber einen Umbruch. Insgesamt nahm der Anteil der Hörspielsendungen zwischen 1933 und 1939 deutlich ab.¹²⁷ Die Hörspiele, die während des NS-Regimes entstanden, wurden streng selektiert. Gesendet wurden nur jene, die im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie umgedeutet oder auch umgearbeitet werden konnten, und

¹²⁰ vgl. Hickethier, Knut: Literatur und Massenmedien. In: Fischer, Ludwig (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. München, Wien: Carl Hanser-Verlag 1986. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 130-131.

¹²¹ vgl. Stein, Otto: Einführung. In: Schmitz-Mayr-Harting, Elisabeth (Hg.): Dichtung aus Österreich. Erg.-Band Hörspiel. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1977. (Dichtung aus Österreich. Anthologie in drei Bänden und einem Ergänzungsband), S. 21.

¹²² vgl. Hiesel: Das österreichische Hörspiel, S. 137.

¹²³ zit. nach Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler 1978, S. 18.

¹²⁴ vgl. Stein: Einführung, S. 22.

¹²⁵ vgl. Feldinger: Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 59.

¹²⁶ vgl. Hiesel: Das österreichische Hörspiel, S. 140.

¹²⁷ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 54-55.

vorzugsweise Werke vom Typ des „chorischen Sprechstücks“.¹²⁸ Nach Kriegsbeginn entstanden vermehrt Propagandastücke von 10 bis 20 Minuten Länge, die konkrete Verhaltensanweisungen vermitteln sollten.¹²⁹

Nach Kriegsende ging die Hörspielentwicklung in eine neue Phase, die etwa zwei Jahrzehnte andauerte und reiche Früchte hervorbringen sollte.

Im österreichischen Rundfunkwesen der Nachkriegszeit wirkte vor allem der Sender *Rot-Weiß-Rot* im Bereich der Hörspielproduktion. Sein Programm dominierten unterhaltende Wort- und Musiksendungen, z.B. die satirische Sendereihe *Die Radiofamilie Floriani*. Auch Originalhörspiele wurden produziert, etwa Ingeborg Bachmanns erstes Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen*, das 1952 bei *Rot-Weiß-Rot* urgesendet wurde.¹³⁰ Prof. Dr. Ernst Schönwiese, der die Abteilung Kultur, Hörspiel und Wissenschaft des Senders RWR leitete, stellte fest, dass das Hörspiel den Bedürfnissen der Hörer nach intensivem Erleben gerecht werden müsse.¹³¹ Originalhörspiele waren aber zu dieser Zeit im österreichischen Rundfunk noch rar. Zur Situation des Hörspiels in Österreich schrieb Otto Stein, der ab 1954 die Produktionsabteilung Hörspiel und Literatur im Österreichischen Rundfunk leitete, dass das Originalhörspiel erst Jahre nach dem Krieg im österreichischen Rundfunk breiten Raum bekommen habe.¹³² Daher wandten sich viele österreichische Autoren in den 1950er-Jahren an deutsche Sender, die dem Hörspiel einen fixen Programmplatz verschafften.¹³³ Um den Nachholbedarf im Bereich der Hörspielproduktion zu decken, knüpften die österreichischen Studios Kontakte zu einigen deutschen Rundfunkanstalten. Auf diese Weise entstanden erfolgreiche Gemeinschaftsproduktionen, u.a. mit dem Bayerischen und Norddeutschen Rundfunk.¹³⁴

Die Autoren des Originalhörspiels waren zugleich Autoren des Dramas, der Epik, der Lyrik und später zum Teil auch des Fernsehspiels. Einige der fruchtbarsten Mitglieder der *Gruppe 47* schrieben auch für den Hörfunk, so z.B. Günter Eich, Wolfgang Weyrauch, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Wolfgang Hildesheimer und Martin Walser.¹³⁵ Für die Autoren bedeutete die Arbeit für den Rundfunk einen nicht

¹²⁸ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 57-58.

¹²⁹ vgl. ebd., S. 66-67.

¹³⁰ vgl. Hiesel: Das österreichische Hörspiel, S. 141.

¹³¹ vgl. Stein: Einführung, S. 25-26.

¹³² vgl. ebd., S. 26.

¹³³ vgl. Hiesel: Das österreichische Hörspiel, S. 143.

¹³⁴ vgl. Stein: Einführung, S. 26.

¹³⁵ vgl. Fischer: Das Hörspiel, S. 7.

unerheblichen Zuverdienst oder gar ihre Haupteinnahmequelle.¹³⁶ Beispielsweise durch Preisausschreiben wurde versucht, Autoren für den Rundfunk zu gewinnen und die Hörspielproduktion anzuregen.¹³⁷

Ab 1951 wurde der Hörspielpreis der Kriegsblinden vom Bund der Kriegsblinden Deutschlands jährlich verliehen.¹³⁸ Damit wurde jenes deutschsprachige Originalhörspiel prämiert, das unter den Hörspiel-Sendungen der ARD als am bedeutendsten erachtet wurde.¹³⁹ Zu den Preisträgern zählten u.a. Günter Eich, Erwin Wickert, Wolfgang Hildesheimer, Friedrich Dürrenmatt, Franz Hiesel und Ingeborg Bachmann.¹⁴⁰ In Österreich wurden Hörspiele u.a. mit dem Staatspreis für Literatur des Bundesministeriums für Unterricht ausgezeichnet, z.B. Alexander Gieses Hörspiel *Die Toten lieben ewig*.¹⁴¹ Mit dem begehrten internationalen Hörspielpreis Prix Italia wurde u.a. Friedrich Dürrenmatt für *Abenstunde im Spätherbst* in einer Wiener Produktion unter der Regie Dr. Ernst Schönwieses prämiert. Die Kooperation in- und ausländischer Autoren und Rundfunkanstalten ermöglichte auch die gemeinsame Veranstaltung von Hörspieltagungen, z.B. des Österreichischen Rundfunks mit dem Bayrischen und Norddeutschen Rundfunk im Jahr 1959.¹⁴²

Wenngleich österreichische Hörspielautoren sehr produktiv waren, kam es im österreichischen Rundfunk erst mit einiger Verspätung zu einer „Blütezeit“ des Hörspiels; im Jahr 1964 vermerkte Schönwiese als Chefkoordinator der österreichischen Literaturabteilungen, dass der Österreichische Rundfunk wöchentlich drei Hörspiele senden würde. Durch das Hinzukommen weiterer Studios wurde diese Zahl im Jahr 1968 noch vermehrt. Neben Originalhörspielen wurden weiterhin „Funktheater“, z.B. Bearbeitungen klassischer Dramen, gesendet. Hinsichtlich neuer Formen des Hörfunks blieb der Österreichische Rundfunk aber konservativ.¹⁴³ Daher verpasste der ORF den Anschluss an die zeitgenössischen Strömungen, die das Neue Hörspiel hervorbrachten. So wurde das mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnete Hörspiel *Fünf Mann Menschen* von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker erst 1972 im ORF gesendet, nachdem es bereits 1968

¹³⁶ vgl. Klose, Werner: Didaktik des Hörspiels. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1974, S. 47.

¹³⁷ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 76.

¹³⁸ vgl. ebd.

¹³⁹ vgl. ebd., S. 106.

¹⁴⁰ vgl. ebd., S. 106-113.

¹⁴¹ vgl. Stein: Einführung, S. 26.

¹⁴² vgl. ebd., S. 26.

¹⁴³ vgl. ebd., S. 27.

vom Südwestfunk produziert worden war.¹⁴⁴ Ungeachtet dessen gingen wichtige Impulse in der deutschsprachigen Hörspielproduktion von österreichischen Autoren und Rundfunkfachleuten aus.¹⁴⁵

3.1.2 Das Nachkriegshörspiel – Themen und Werke

Das erste deutsche Originalhörspiel, das nach dem Krieg gesendet wurde, war Volker Starkes *Der Held*. Es wird literaturgeschichtlich häufig an den Beginn einer Entwicklung gestellt, die als „Blütezeit“¹⁴⁶ des Hörspiels oder auch als seine „zweite Blütezeit“¹⁴⁷ betrachtet wird – in jedem Fall erlebte die Hörspielproduktion im ersten Jahrzehnt nach dem Krieg einen deutlichen Aufschwung. Begünstigend wirkte vor allem der Mangel an anderen Medien und Kulturinstitutionen: Theater und Kinosäle waren zerstört, ebenso Verlagshäuser und der Buchhandel, Papier war rar.¹⁴⁸ Mit dem Rundfunk war ein Medium verfügbar, das eine von Verkehrswegen unabhängige Verbreitung ermöglichte.¹⁴⁹

Im Laufe seiner Geschichte hatte der Rundfunk primär informative und politische Funktion. Dennoch bestand seit seiner Erfindung der Anspruch, das Medium als Kulturinstrument zu profilieren. Denn auch beim bürgerlichen Publikum sollte Interesse am „Massenmedium“ Rundfunk geweckt werden. Das Hörspiel erhielt damit seine Kulturnische.¹⁵⁰

Besonderes Aufsehen erregte Wolfgang Borcherts Hörspiel *Draußen vor der Tür*, das am 13. Februar 1947 im NWDR urgesendet wurde. Ursprünglich für das Theater konzipiert, wurde *Draußen vor der Tür* zunächst als Hörspiel ausgestrahlt. Am 21. November 1947 wurde es als Bühnenstück uraufgeführt. Borchert erlebte die Aufführung nicht mehr, er starb am Vortag nach schwerer Krankheit.¹⁵¹ Das Werk zeigt exemplarisch, dass bereits in den 50er-Jahren eine Tendenz zu Mehrfachfassungen bestand. Autoren machten sich das erweiterte Medienverbund-System zunutze, um ihre Werke in mehreren Medien zu publizieren. Borcherts *Draußen vor der Tür* wurde nach der Hörspielfassung als Bühnenstück adaptiert, wenige Jahre später als Film mit dem Titel *Liebe 47* publiziert, des

¹⁴⁴ vgl. Klein, Peter: Die ungenutzte Chance. Warum das Hörspiel viel kann und zu wenig leistet. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 58/3 (2012), S. 49.

¹⁴⁵ vgl. Stein: Einführung, S. 27.

¹⁴⁶ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 74.

¹⁴⁷ vgl. Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK-Verlag 2003, S. 47.

¹⁴⁸ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 75.

¹⁴⁹ vgl. Glaser / Koch: Ganz Ohr, S. 159.

¹⁵⁰ vgl. Ohde, Horst: Das Literarische Hörspiel – Wortkunst im Massenmedium. In: Fischer (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, S. 469.

¹⁵¹ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 79.

Weiteren als Buch veröffentlicht, wodurch es zu einer der meistgelesenen Schullektüren avancierte, und als Fernsehspiel bearbeitet.¹⁵² Das Hörspiel thematisiert das Schicksal eines Kriegsheimkehrers, der vergeblich seinen Platz in der Gesellschaft sucht. Der Untertitel *Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will* verweist auf Borcherts Ansicht, dass in der Kunst kein Platz für die Wahrheit sei.¹⁵³

Neben Borcherts Werk entstanden in den ersten Nachkriegsjahren weitere deutschsprachige Hörspiele, die die Kriegsvergangenheit und das Heimkehrerschicksal aufgriffen, z.B. Walter Erich Schäfers *Spiel der Gedanken* oder Otto Heinrich Kühners *Die Übungspatrone*.¹⁵⁴ Mit dem Schicksal der jüdischen Bevölkerung während des Krieges befassten sich u.a. Walter Jens' *Ahasver*, Fred von Hoerschelmanns *Die verschlossene Tür* und Günter Eichs *Die Mädchen von Viterbo*.¹⁵⁵

Neben den Hörspielen, die das Schicksal der Vertriebenen, Entwurzelten und Heimatlosen schildern, entstanden auch solche mit Bezug zum Krieg, die die Schwierigkeiten der Vergangenheitsbewältigung aufzeigen. Häufig bedienen sie sich einer Domäne der Hörspieldichtung – des Ineinanderfließens von Wirklichkeit und Fantasie – um darzustellen, wie äußerlicher Druck die menschliche Psyche gefährdet. Dies geschieht etwa, wenn vergangene traumatische Erfahrungen durch ein Schlüsselerlebnis wieder aktualisiert werden. Das Hörspiel schafft diese Verbindung zwischen Vergangendem und Gegenwärtigem insbesondere durch Rückblenden.¹⁵⁶

In den ersten Nachkriegsjahren zeichnete sich ein Interesse an aktuellen, zeitnahen Themen und Stoffen ab. Kamps nennt als häufig aufgegriffene Themenkomplexe die Sinnlosigkeit des Krieges, das Ost-West-Problem, den inneren Widerstand, das Verhältnis zu Juden und den Schuld-Sühne-Komplex.¹⁵⁷ Zudem entstanden gesellschaftskritische und „politisch engagierte“ Stücke, die die Wohlstandsgesellschaft, das leere Eheleben, die Identitätsfrage, aber auch Macht und Faschismus und zeitgeschichtlich relevante Ereignisse wie den Mondflug oder die Atomversuche thematisieren.¹⁵⁸

Die „reinen“ Zeitstücke setzten sich nicht mehr mit dem Krieg auseinander, sie griffen aktuelle politische und gesellschaftliche Probleme auf. Heinrich Bölls *Bilanz* reiht sich in diese Tradition. Bölls Hörspiel befasst sich u.a. mit dem Gefühl innerer Leere und einer

¹⁵² vgl. Hickethier: *Literatur und Massenmedien*, S. 133 und Würffel: *Das deutsche Hörspiel*, S. 79.

¹⁵³ vgl. Krautkrämer, Horst-Walter: *Das Deutsche Hörspiel 1945-1961. Grundthemen, künstlerische Struktur und soziologische Funktion*. Diss. Univ. Heidelberg 1962, S. 33.

¹⁵⁴ vgl. ebd., S. 37-38.

¹⁵⁵ vgl. ebd., S. 41-44.

¹⁵⁶ vgl. ebd., S. 47, 50.

¹⁵⁷ Kamps: *Aspekte des Hörspiels*, S. 6-7.

¹⁵⁸ ebd., S. 7 und Krautkrämer: *Das Deutsche Hörspiel*, S. 58.

lieblos gewordenen Ehe – Motive, die mit den sich verändernden Wertigkeiten in der Zeit des Wirtschaftswunders in Zusammenhang gebracht werden.¹⁵⁹

Mit Liebe in Zeiten der Apathie, Lieblosigkeit und aufgezwungener Konformität beschäftigt sich auch Ingeborg Bachmann in *Der gute Gott von Manhattan*, wie im Kapitel 5 noch ausführlicher dargestellt wird. Krautkrämer zieht eine thematische Verbindungslinie zu Ilse Aichingers *Knöpfe*, das im Rahmen dieser Arbeit auch genauer untersucht werden soll. Der Autor nennt die Eintönigkeit des Gewohnten und die Diktatur des Konformismus als wesentliche inhaltliche Gemeinsamkeiten der beiden Hörspiele.¹⁶⁰

Im genannten Zeitraum entstanden auch satirische Hörspiele, beispielsweise von den Schweizer Dichtern Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch. Dürrenmatt bevorzugte Komik und Satire mit der Begründung, dass das Groteske der Zeit nur in Form der Komödie dargestellt werden könne. Nur durch Überlistung und Verführung könne das Publikum mit Inhalten konfrontiert werden, die es sich unter anderen Umständen nicht zumuten würde.¹⁶¹ Mittels Satire transportiert Dürrenmatt scharfe Kritik am politischen Parteiensystem, dem Staatsapparat und skrupellosen Machtträgern.¹⁶² Sein Landesgenosse Max Frisch zeigt in *Herr Biedermann und die Brandstifter* in der Form eines Gleichnisses spießbürgerliche Genügsamkeit und Passivität auf, die bis zur Realitätsverweigerung führen können. Damit verweist er parabolisch auf den Nationalsozialismus, der durch ein solches ignorantes, selbstgerechtes Verhalten erst durchsetzungsfähig geworden ist.¹⁶³

Nicht zuletzt sei an dieser Stelle auf Günter Eichs Hörspiel *Träume* verwiesen, das ähnliches Aufsehen wie Borcherts *Draußen vor der Tür* erregte. Auf seine Ursendung im Jahr 1951 im NWDR folgten zahlreiche Anrufe und Beschwerdebriefe empörter Hörer.¹⁶⁴ Eich prägte mit seinem Werk den Typus des „Traumspiels“. Die im Hörspiel geschilderten Alpträume verschiedener Menschen auf verschiedenen Kontinenten spiegeln existenzielle Ängste wider und sollten durch Identifikation der Hörer ein Gefühl permanenter Bedrohung hervorrufen.¹⁶⁵ Günter Eichs *Träume* wird literaturgeschichtlich in der Regel an den Beginn der Tradition des Literarischen Hörspiels gestellt.¹⁶⁶ Dieser Begriff, der im folgenden Kapitel genauer definiert werden soll, wird prinzipiell zur Bezeichnung eines Hörspieltypus verwendet, der sich in den 1950er-Jahren etabliert hat und dem grundsätzlich auch die in

¹⁵⁹ vgl. Krautkrämer: Das Deutsche Hörspiel, S. 58.

¹⁶⁰ vgl. ebd., S. 66.

¹⁶¹ vgl. ebd., S. 74-75.

¹⁶² vgl. ebd., S. 79.

¹⁶³ vgl. Siegert: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung, S. 287-288.

¹⁶⁴ vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 38.

¹⁶⁵ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 82.

¹⁶⁶ vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 39.

dieser Arbeit untersuchten Hörspiele *Knöpfe* und *Der gute Gott von Manhattan* zugeordnet werden.¹⁶⁷

3.1.3 Das Literarische Hörspiel

Zum Aufschwung des Hörspiels in den 1950er-Jahren trugen sowohl rundfunkorganisatorische als auch technische Entwicklungen bei. Wie bereits erwähnt, erhielt das Hörspiel in der Nachkriegszeit eine „Nischenfunktion“. Es sollte dazu dienen, den Rundfunk zu einem Kulturinstrument zu entfalten.¹⁶⁸ Den großen deutschen Rundfunkanstalten standen bei relativ geringen Kosten für Technik, Personal und Autoren erhebliche Mittel zu Verfügung.¹⁶⁹ Zugleich bestand grundsätzlich große Aufnahmebereitschaft der Hörer, die nach einer Phase einseitiger Kultur- und Propagandaproduktion den neuen Angeboten des Mediums interessiert gegenüberstanden, zumal andere kulturelle Institutionen und Angebote begrenzt waren.¹⁷⁰ Für die Entwicklung des Mediums und der Gattung Hörspiel wirkten auch die technischen Neuerungen begünstigend. Durch die Erfindung der Bandmaschinen wurden Audioaufnahmen möglich und Live-Produktionen aus der Anfangsphase des Hörspiels überflüssig. Das Radio ersetzte Detektorapparat und Kopfhörer. Der Einsatz des UKW-Betriebs ab 1950 verbesserte den Sendeempfang und ermöglichte die Erweiterung des Rundfunkprogramms.¹⁷¹

In den ersten Nachkriegsjahren wurde noch nicht zwischen Hörspiel und Feature unterschieden. Das Feature war eine aus den USA stammende Gattung des Hörfunks, die reportagehaften Charakter hatte. Es griff vielfältige aktuelle und politische Themen, Vorgänge der Technik, Fragen der Wissenschaft und Natur auf.¹⁷² 1950 trennte der NWDR die Feature- und Hörspielredaktion. Diese Reorganisationsmaßnahme war die Konsequenz einer Entwicklung des Hörspiels zum zweckfreien Wortkunstwerk.¹⁷³ Damit wurde ein

¹⁶⁷ vgl. Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 371-375.

¹⁶⁸ vgl. Ohde: Das Literarische Hörspiel, S. 469.

¹⁶⁹ vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 44.

¹⁷⁰ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 74.

¹⁷¹ vgl. ebd., S. 74 und Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 44.

¹⁷² vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 76.

¹⁷³ vgl. ebd., S. 77.

gängiges Schema wiederhergestellt: die Abgrenzung zwischen dem „Poetischen“ auf der einen und dem „Zeitkritischen“ bzw. „Politischen“ auf der anderen Seite.¹⁷⁴

Mit dem Begriff des Literarischen Hörspiels wird zum einen die Nähe des Hörspiels der 50er-Jahre zu den traditionellen Literaturgattungen hervorgehoben. Insbesondere in der Dominanz des gesprochenen Wortes gegenüber anderen Zeichen wie Musik und Geräuschen manifestiert sich das Hörspiel als Wortkunstwerk.¹⁷⁵ Die Anerkennung des Hörspiels als literarische Form war in der Literaturkritik allerdings lang umstritten.¹⁷⁶

Mit der Bezeichnung als Literarisches Hörspiel wurde zum anderen eine Abgrenzung zu anderen Formen des Hörfunks, z.B. dem Kriminalhörspiel, den Sendungen des Schul- und Kinderfunks einschließlich dem Märchenspiel, Dialekt-Hörspielen und Unterhaltungssendungen getroffen. Zudem fallen nur als Hörspiele konzipierte Werke, in der Regel „Originalhörspiele“ genannt, unter diese Kategorie, nicht aber Literaturbearbeitungen für den Funk.¹⁷⁷

Der Begriff des Literarischen Hörspiels wurde und wird im wissenschaftlichen Diskurs auch in Abgrenzung zum Neuen Hörspiel verwendet; einem Konzept, das eine deutliche Abwendung vom früheren Literarischen Hörspiel – in diesem Zusammenhang auch oft „traditionelles Hörspiel“ genannt – vorsieht. Hörspiele des neueren Typus entstanden vermehrt ab den 1960er-Jahren und unterschieden sich bewusst durch ihre formale Gestaltung vom Literarischen Hörspiel.¹⁷⁸ Häufig ist auch der Begriff des „Wortkunstwerks“ in Verwendung, um das Primat der Sprache zu betonen.

Das „reine Wortkunstwerk“

Oft wird anstelle des Begriffs „Literarisches Hörspiel“ die Bezeichnung „Wortkunstwerk“ synonym verwendet, da in den entsprechenden Werken in der Regel das gesprochene Wort gegenüber anderen akustischen Zeichen wie Musik oder Geräuschen dominiert.¹⁷⁹ Die Sprache im Wortkunstwerk ist stark von der Literatur geprägt, sie weist mitunter dramatische, lyrische oder epische Merkmale auf.¹⁸⁰

¹⁷⁴ vgl. Ohde: Das Literarische Hörspiel, S. 471.

¹⁷⁵ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 45.

¹⁷⁶ vgl. Ohde: Das Literarische Hörspiel, S. 470.

¹⁷⁷ vgl. ebd., S. 470-471.

¹⁷⁸ vgl. ebd., S. 476.

¹⁷⁹ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 45.

¹⁸⁰ vgl. ebd.

Diesem Hörspieltypus wird die Tendenz zur „Verinnerlichung“ und zur Ablehnung alles Realistischen bei weitgehender Verdrängung der medientechnischen Möglichkeiten zugeschrieben.¹⁸¹ Verinnerlicht werden dabei sämtliche Komponenten des Hörspiels – Handlung, Schauplatz, Figuren etc. Dieser Vorgang beruht auf der Annahme, dass alles Wahrnehmbare allein der Fantasie des Hörers entspringt.¹⁸² In Anknüpfung an Richard Kolbs Thesen im *Horoskop des Hörspiels* (1932) spricht Heinz Schwitzke von einer „inneren Bühne“: „Allein die empfangsbereite und reaktionsfähige Phantasie, Herz und Gefühl des Hörers, die beim Lauschen durch das Wort und die anderen akustischen Signale zu spontanem Mitproduzieren angeregt werden, können als ‚Bühne des Hörspiels‘ gelten. [...] der Zuhörer befindet sich mitten unter den imaginären Akteuren.“¹⁸³ Heinz Schwitzke, der ab 1951 die Hörspielabteilung des Norddeutschen Rundfunks leitete, prägte maßgeblich den theoretischen Diskurs um das Hörspiel. Er hatte aber auch Einfluss auf die Programmgestaltung des NDR.¹⁸⁴ Schwitzke war wesentlich an der Entwicklung des Literarischen Hörspiels zum Wortkunstwerk beteiligt.¹⁸⁵ Seine 1963 publizierte Hörspielgeschichte und -theorie *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte* war Teil einer in den 60er-Jahren auflebenden theoretischen Auseinandersetzung mit der Gattung Hörspiel.¹⁸⁶

Wichtigstes Gestaltungsmittel und zugleich Bedeutungsträger ist das Wort. „Genau dies ist das entscheidende: daß alles Reale, alles Sichtbare, um im Hörbaren aufzugehen, ins ‚Illusionäre umgewandelt‘ und spirituell werden muß [...]“¹⁸⁷ Der Sprache, dem gesprochenen Wort, kommt die tragende Rolle zu, jede äußere Handlung und andere sinnliche Wahrnehmungen in geistige Imagination zu transformieren. Dementsprechend hat auch der Begriff des „Illusionshörspiels“ Eingang in die Hörspieltheorie gefunden.¹⁸⁸

Hinsichtlich anderer akustischer Elemente wie Geräusche oder Musik bestimmt Schwitzke, dass sie nur insofern nützlich sind, als sie leitmotivischen Charakter und damit einen Bezug zur Handlung haben.¹⁸⁹ Musik und Geräusche sollen die Vorstellungskraft des Hörers

¹⁸¹ vgl. Würffel: *Das deutsche Hörspiel*, S. 20.

¹⁸² vgl. Kamps: *Aspekte des Hörspiels*, S. 17.

¹⁸³ Schwitzke: *Das Hörspiel*, S. 44.

¹⁸⁴ vgl. Krug: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, S. 57.

¹⁸⁵ vgl. Kamps: *Aspekte des Hörspiels*, S. 5.

¹⁸⁶ vgl. Krug: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, S. 52, 57.

¹⁸⁷ Schwitzke: *Das Hörspiel*, S. 196.

¹⁸⁸ vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945*. In: Spiel, Hilde (Hg.): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs II*. Frankfurt am Main: Fischer 1980, S. 508.

¹⁸⁹ vgl. Schwitzke: *Das Hörspiel*, S. 228.

unterstützen, ohne ein Eigengewicht zu erlangen.¹⁹⁰ Auf inhaltlicher Ebene weisen viele Hörspiele der „verinnerlichenden Imagination“ eine Tendenz zum Mystischen, Irrationalen, Unerklärlichen auf.¹⁹¹

Zur Innerlichkeitsästhetik

Die von Heinz Schwitzke, Gerhard Prager und anderen Rundfunkfachleuten der Nachkriegszeit forcierte Ästhetik der Innerlichkeit ist aus der mediengeschichtlichen Situation zu erklären.

Der NS-Rundfunk richtete sein Programm an die „Volksgemeinschaft“; politische Großereignisse sollten durch die Rundfunkübertragung ein kollektives Erlebnis suggerieren. Durch die gemeinsame Teilhabe an einem Geschehen an einem Ort wurde das gemeinschaftsstiftende Element des Rundfunks zum Zweck der Propaganda genutzt.¹⁹²

Die Dauerbeschallung durch das Radio während des NS-Regimes wurde zum Ausgangspunkt der Kritik der Rundfunkverantwortlichen nach dem Krieg. Vom Rundfunk im Nationalsozialismus, der mit Lärm, Geschrei und einem endlosen Strom an Geräuschen verbunden wurde, sollte bewusst Abstand genommen werden.¹⁹³

Vor diesem Hintergrund ist die Tendenz zur „negativen Radioästhetik“¹⁹⁴ des Nachkriegshörspiels zu verstehen. Die Verdrängung der Materialität des Radios äußerte sich etwa im bewussten Verzicht auf „Geräuschkulissen“ und anderer Effekte wie Schnitt und Montage, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Medium richten könnten.¹⁹⁵ Stattdessen sollte das Hörspiel den Hörer die „äußere Realität“ und damit auch die Existenz des Radiogeräts vergessen lassen.¹⁹⁶ Auf Handlungsebene war mit dem Begriff „Innerlichkeit“ die Darstellung innerer Konflikte oder erinnelter Erlebnisse der Figuren, die der Hörer als seine eigenen miterleben sollte, intendiert.¹⁹⁷

¹⁹⁰ vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 21.

¹⁹¹ vgl. Kamps: Aspekte des Hörspiels, S. 18.

¹⁹² vgl. Kobayashi, Wakiko: Medienkritik im Hörspiel der 1950er Jahre. In: Tamura, Kazuhiko (Hg.): Schauplatz der Verwandlungen. Variationen über Inszenierung und Hybridität. München: iudicium-Verlag 2011, S. 49.

¹⁹³ vgl. ebd., S. 51

¹⁹⁴ Siegert: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung, S. 287.

¹⁹⁵ vgl. ebd., S. 289 und Kobayashi: Medienkritik, S. 52.

¹⁹⁶ vgl. Kobayashi: Medienkritik, S. 53.

¹⁹⁷ vgl. ebd., S. 52.

Siegert erläutert die Innerlichkeitsästhetik am Beispiel von Max Frischs *Herr Biedermann und die Brandstifter*. Die „innere Bühne“ ist darin als innerer Gerichtshof, wo das Ich als Angeklagter und zugleich als Richter auftritt, konzipiert. Das Ich muss sich darin vor seinem eigenen Gewissen rechtfertigen.¹⁹⁸ Kobayashi nennt als weitere Beispiele für die Stimmen der Innerlichkeit auch „die Stimme des eigenen Ich als die des Anderen“, wie in Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*, oder „die Stimmen der Angst“ in Günter Eichs *Träumen*.¹⁹⁹

Auf die Ursendung der *Träume* folgten zahlreiche Beschwerden empörter Hörer, die etwa die Irrealität der geschilderten Träume kritisierten, zugleich aber beklagten, dass ihnen die Träume Angst einjagen.²⁰⁰ Aus diesen Reaktionen geht die Ambivalenz, die dem Hörspieldiskurs innewohnte, deutlich hervor: Der Anspruch der Rundfunkschaffenden, „unpolitische“, subjektive Sujets zu behandeln einerseits und das suggestive Potenzial des Mediums andererseits schufen eine Spannung, die dem Hörspiel anhaften blieb.²⁰¹

Das Gegenmodell zum Wortkunstwerk – das Neue Hörspiel

Die Innerlichkeitsästhetik mit ihrer Betonung der Ausdruckskraft des gesprochenen Wortes wurde etwa ab dem Ende der 50er-Jahre zunehmend infrage gestellt und damit zum Ausgangspunkt für die Konzeption des Neuen Hörspiels.²⁰² Vorangetrieben wurde diese Entwicklung vor allem durch Friedrich Knillis Forderung nach einem „totalen Schallspiel“.²⁰³ Das Schallspiel kann gewissermaßen als Vorläufer des Neuen Hörspiels gelten. Mit dem Konzept des Neuen Hörspiels wurde eine bewusste Abkehr vom gängigen Schema des reinen Wortkunstwerks forciert. Stattdessen sollten sämtliche medialen Möglichkeiten des Hörfunks ausgeschöpft werden und nonverbale akustische sowie technische Mittel gleichberechtigt neben dem gesprochenen Wort zum Einsatz kommen.²⁰⁴ Auch das im traditionellen Hörspiel gängige Schema des Rollenspiels, in dem eine konkrete Handlung

¹⁹⁸ vgl. Siegert: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung, S. 292-293.

¹⁹⁹ Kobayashi: Medienkritik, S. 54.

²⁰⁰ vgl. ebd., S. 63.

²⁰¹ vgl. ebd., S. 64-66.

²⁰² vgl. Siegert: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung, S. 289 und Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 20.

²⁰³ vgl. Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: W. Kohlhammer 1961, S. 8.

²⁰⁴ vgl. Ladler, Karl: Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2001, S. 57.

dominiert, wurde verworfen. Als Hörspiel galt nunmehr grundsätzlich jeder akustische Vorgang; es wurde zum Spiel mit akustischem Material. Wegbereiter des Neuen Hörspiels, allen voran Wolfgang Wondratschek mit seinem programmatischen Hörspiel *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels*, distanzieren sich bewusst von traditionellen Literaturgattungen und damit vom Anspruch, das Hörspiel als literarische Gattung zu etablieren.²⁰⁵ Die Kritik richtete sich aber nicht nur gegen die Ästhetik des Literarischen Hörspiels, sondern beinhaltete auch den Vorwurf, die betreffenden Autoren würden keine gesellschaftlich relevanten Themen aufgreifen, sondern ausschließlich Szenarien der Verinnerlichung, in denen subjektive seelische Vorgänge bewegter Individuen geschildert werden, entwerfen.²⁰⁶

Die Entwicklung des Neuen Hörspiels fand außerdem im Rahmen neuer technischer Möglichkeiten statt. Neben der Stereophonie, die einen neuen Raum für das Spiel aus Stimmen, Musik und Geräuschen eröffnete, kamen Bandmaschinen zum Einsatz, die Tonbandaufzeichnungen und deren Manipulation ermöglichten. Originaltonaufnahmen, Montage und Collage wurden neue Stilmittel, die auf technischen Errungenschaften beruhten.²⁰⁷

Die Auswahl der im Kapitel 3.3 beschriebenen Elemente richtet sich im Wesentlichen nach der angegebenen Fachliteratur und bezieht sich auf das Literarische Hörspiel.

3.2 Exkurs: Entwicklungslinien des österreichischen Hörspiels von 1960 bis zur Gegenwart

Das Literarische Hörspiel erlebte seine erfolgreichste Phase in einer Zeit, als es allgemein an kulturellen Veranstaltungen und gehobenen Unterhaltungsprogrammen mangelte und das Fernsehen noch nicht in alle Haushalte Einzug gehalten hatte. Im Österreichischen Rundfunk etablierte sich ab 1967 ein eigener Kultursender mit dem Namen *Österreich 1*. Mit 1. Jänner 1967 trat ein neues Rundfunkgesetz in Kraft, im Zuge dessen drei Strukturprogramme eingeführt wurden: *Ö3*, *Österreich Regional* und *Österreich 1*. Die Programme wurden folgendermaßen definiert: Programm 1 war bewusst anspruchsvoll

²⁰⁵ vgl. Bannasch, Bettina: Bildungsgut und Schlechte Wörter. Die Hörspiele Ilse Aichingers. In: Herrmann, Britta / Thums, Barbara (Hg.): „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 149 und Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 147-148.

²⁰⁶ vgl. Bannasch: Bildungsgut und Schlechte Wörter, S. 147.

²⁰⁷ vgl. Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels, S. 78-80.

konzipiert und sollte das geistige und musische Österreich repräsentieren. Das zweite Programm *Österreich Regional* hatte die Reflexion des jeweiligen Bundeslandes, die Wiedergabe der österreichischen Vielfalt und Pflege konservativer Unterhaltung zum Hauptauftrag. Programm 3 (Ö3) wurde betont progressiv als Unterhaltungsprogramm mit dicht gesetzten Informationsakzenten wie z.B. stündlichen Nachrichtensendungen angelegt.²⁰⁸

1967 waren alle Landesstudios mit Hörspiel- und Literaturabteilungen ausgestattet, die Programme für Ö1 lieferten, wo diese vorwiegend koordiniert wurden. Zu dieser Zeit war die österreichische Hörspielszene noch relativ konservativ und nach wie vor von Bearbeitungen dramatischer Weltliteratur dominiert. Daneben wurde leichtes Unterhaltungsprogramm geboten. Experimentelle Hörspiele hielten auch nach der Vorreiterrolle des Neuen Hörspiels erst zögerlich Einzug, worauf sich viele österreichische Vertreter der literarischen Moderne an deutsche Sender wandten.²⁰⁹ Die Präferenz literarischer Produktionen, insbesondere namhafter Autoren, im ORF belegt etwa ein Großprojekt: die Radio-Inszenierung des Stücks *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus.²¹⁰

Daneben wurde mit dem Feature ein neues Rundfunkformat entdeckt, das in England und Deutschland bereits eine lange Tradition hatte. Die Feature-Reihe *Tag für Tag* mit dem Schwerpunkt auf Originaltonaufnahmen war eine sehr aufwendige Produktion, die aber durchaus positiv aufgenommen wurde.²¹¹ Im Jahr 1976 wurde eine eigene Feature-Redaktion im ORF eingerichtet. Die Sendereihe *Tag für Tag* wurde unter dem neuen Titel *Hörbilder* weitergeführt und zweimal monatlich ausgestrahlt.²¹² 1978 gewann erstmals eine ORF-Produktion, das Feature *Sonnenzug* von Alfred Treiber und Richard Goll, den Prix Italia.²¹³

Trotz einiger qualitativ hochwertiger Sendungen kam es längerfristig beim Sender Ö1 zu Kürzungen, die v.a. das Hörspiel betrafen. Anfang und Mitte der 90er-Jahre wurden Untersuchungen über die Akzeptanz des Senders Ö1 beim Radiopublikum durchgeführt. Demzufolge lagen die Schwachstellen des Ö1-Programms darin, dass es allgemein als zu

²⁰⁸ vgl. Treiber, Alfred: *Ö1 gehört gehört. Die kommentierte Erfolgsgeschichte eines Radiosenders*. Wien et al.: Böhlau 2007, S. 24-25.

²⁰⁹ Zobel zit. nach Treiber: *Ö1 gehört gehört*, S. 30.

²¹⁰ vgl. Treiber: *Ö1 gehört gehört*, S. 74-75.

²¹¹ vgl. ebd., S. 83-84.

²¹² vgl. ebd., S. 92.

²¹³ vgl. ebd., S. 96.

alt, zu bieder und „verschlossen der Welt der schönen Dinge gegenüber“ erlebt wurde.²¹⁴ Das *Hörspiel-Repertoire*, das alte klassische und unterhaltende Hörspiele samstagsnachts sendete, hatte durchschnittlich nur 20 000 Hörer, die *Hörspiel-Premiere* mit zeitgenössischen Hörspielen erreichte nur 10 000 Hörer.²¹⁵ Das Problem des Senders wurde aber nicht auf sein Programm zurückgeführt, sondern auf seine mangelnde Öffentlichkeitswirkung. Infolgedessen wurde Mitte der 90er-Jahre eine Imagekampagne gestartet, die u.a. Plakat-, TV- und Radiowerbung, die Gründung des Ö1-Clubs und Herausgabe eines Club-Magazins umfasste.²¹⁶ Auch Hörbücher wurden angeboten, z.B. die CD-Reihe *Klassische Sagen des Altertums*, vorgetragen von Michael Köhlmaier, die sich erfolgreich verkaufte.²¹⁷

Das Hörspiel besetzte allerdings auch im Programm des ORF nur eine kleine Kulturnische. Während es unter Ö1-Hörern eine breite Akzeptanz fand, war es beim Radiopublikum allgemein weniger beliebt. Unter den Hörspielrezipienten befanden sich überwiegend ältere Personen, während das jüngere Publikum kulturelle Aktivitäten außer Haus oder Unterhaltung im Fernsehen bevorzugte.²¹⁸ Zu bedenken war auch der finanzielle Aspekt: Aufgrund der hohen Produktionskosten galt das Hörspiel als die teuerste Radiogattung überhaupt.²¹⁹

Notwendige Einsparungen des ORF betrafen die Hörspielproduktion in beträchtlichem Ausmaß: 1983 verfügten noch alle Landesstudios über Literatur- und Hörspielabteilungen, im Jahr 2001 nur noch das Wiener Studio.²²⁰ Zumal die Hörspielproduktion stark rückläufig war, wurde es umso wichtiger, diese Gattung entsprechend zu promoten. Daher wurde u.a. die *Lange Nacht des Hörspiels* (seit 2012: *Die Ö1-Hörspiel-Gala*) veranstaltet, um diese Gattung des Hörfunks einem größeren Publikum bekannt zu machen.²²¹ In den 80er-Jahren entstanden einige vielversprechende Produktionen, aber auch darunter waren die erfolgreichsten Sendungen keine Hörspiele im engeren Sinn, z.B. Michael Köhlmaiers fiktive Dokumentation *March Movie* (1983).²²² Heidi Grundmanns Sendereihe *Kunstradio-*

²¹⁴ Treiber: *Ö1 gehört gehört*, S. 221.

²¹⁵ vgl. ebd., S. 222.

²¹⁶ vgl. Wolf, Franz Ferdinand: *25 Jahre ORF. 1975-2000*. Salzburg et al.: Residenz-Verlag 2001, S. 29.

²¹⁷ vgl. Treiber: *Ö1 gehört gehört*, S. 240.

²¹⁸ vgl. Ladler: *Hörspielforschung*, S. 140.

²¹⁹ vgl. ebd., S. 137.

²²⁰ vgl. Treiber: *Ö1 gehört gehört*, S. 172.

²²¹ vgl. Klein: *Die ungenutzte Chance*, S. 42.

²²² vgl. ebd., S. 51.

Radiokunst, die 1987 eingeführt wurde, blieb eher dem Literarischen Hörspiel verpflichtet, erreichte aber nur etwa 3000 Hörer im Durchschnitt.²²³

Die Sparmaßnahmen des ORF wurden auch auf dem Personalsektor wirksam: Stellen wurden nicht mehr nachbesetzt bzw. neue Mitarbeiter nunmehr unter wesentlich ungünstigeren Arbeitsverhältnissen beschäftigt. Zudem wurden ab 2003 bei Hörspielen nur noch die Senderechte, keine sonstigen Verwertungsrechte der Autoren bezahlt. Das bedeutete eine Kürzung der Autorenhonorare um 50%.²²⁴

Die problematische Budgetsituation hatte zur Folge, dass die Anzahl an Neuproduktionen längerfristig zurückging und stattdessen mehr Wiederholungen und rechtefreie Stücke gesendet wurden. Aufgrund dieser Faktoren gab bzw. gibt es in jüngerer Zeit nur begrenzte Entwicklungsmöglichkeiten für das österreichische Hörspiel.²²⁵ Allerdings war die Situation im bundesdeutschen Raum ähnlich. Mit Ausnahme der großen Rundfunkanstalten der ARD (BR, WDR, SWR und DLR-Kultur) ging die Anzahl der Neuproduktionen bei den mittleren und kleineren deutschen Sendern sukzessive zurück.²²⁶

Im ORF scheint sich hingegen das Feature etabliert zu haben: Die Sendereihe *Hörbilder* hat nach wie vor ihren regelmäßigen Samstagstermin und auch die Reihe *Tonspuren* hat sich bis heute im Programm des Senders Ö1 erhalten.²²⁷

3.3 Elemente des Hörspiels als Gegenstand der Analyse

3.3.1 Vorbemerkung

Für das Hörspiel konstitutiv ist die Tatsache, dass sämtliche seiner Komponenten akustisch vermittelt werden. Wenngleich Hörspiele in den meisten Fällen auf Textvorlagen zurückgehen, sind sie im Gegensatz zu (anderen) Literaturgattungen nicht auf optische Zeichen angewiesen. Dem Hörer erschließt sich der Inhalt eines Hörspiels ausschließlich anhand akustischer Signale.²²⁸ Hingegen ist das Hörspiel abhängig von den technischen Möglichkeiten des Mediums Rundfunk, aus dem es sich entwickelt hat. Klippert reiht daher

²²³ vgl. Klein: Die ungenutzte Chance, S. 50 und Treiber: Ö1 gehört gehört, S. 172.

²²⁴ vgl. Treiber: Ö1 gehört gehört, S. 361 und Ladler: Hörspielforschung, S. 137.

²²⁵ vgl. Klein: Die ungenutzte Chance, S. 54.

²²⁶ vgl. ebd., S. 53.

²²⁷ Feature im Programm von Ö1: <http://oe1.orf.at/feature?page=1> (Zugriff am 12.02.2017).

²²⁸ vgl. Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 36.

die technischen Mittel Mikrofon, Tonband und Mischpult unter die Elemente des Hörspiels.²²⁹

Hinsichtlich der Auswahl der zu analysierenden Hörspielemente ist für die vorliegende Arbeit festzuhalten, dass aufgrund der notwendigen Eingrenzung des Forschungsgegenstands technische Mittel keiner Analyse unterzogen und nur beiläufig erwähnt werden, sofern dies relevant erscheint.

Das Hörspiel ist zwar an sein Medium, den Rundfunk, gebunden und wird ausschließlich auditiv vermittelt, dennoch darf es nicht einzig auf die Eigenschaften des Akustischen reduziert werden:

„Es [Das Hörspiel, *Anm.*] steht auch unter den Gesetzmäßigkeiten seines Materials, und dies ist meistens die Sprache, die (gesprochen) ja nicht nur akustische Werte besitzt, sondern als Werkzeug der Kommunikation Sinn und Botschaft primär in der Wortbedeutung, im Satz- und Textverband und situativen Kontext entfaltet.“²³⁰

Das gesprochene Wort dominiert zumeist im Literarischen Hörspiel, doch sind die anderen akustischen Zeichen ebenso konstitutiv für die Gesamtkomposition wie die Sprache. Denn das Hörspiel verfügt über ein eigenes System von Zeichen und Verknüpfungsregeln.²³¹

Um eine systematische Herangehensweise zu gewährleisten, werden die Zeichen im Folgenden einzeln beschrieben, doch darf diese zweckmäßige Trennung nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass die einzelnen Elemente in der Regel semantisch und syntaktisch verknüpft sind. Inhalts- und Ausdrucksebene des Hörspiels lassen sich nicht einfach trennen, sie sind aneinander gekoppelt.²³² Daher besteht das Ziel der Arbeit darin, das Zusammenwirken der einzelnen Elemente zu erfassen. Dabei werden die sprachlichen und (nonverbalen) akustischen Ausdrucksmittel in Bezug zu wichtigen inhaltlichen Schwerpunkten gesetzt, um abschließend zu erklären, wie im Hörspiel Bedeutungszusammenhänge durch das Zusammenspiel inhaltlicher und formaler Elemente generiert werden.²³³

²²⁹ vgl. Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 12-34.

²³⁰ Hannes, Rainer: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz. Marburg: Hitzeroth 1990. (Marburger Studien zur Germanistik 15), S. 12.

²³¹ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 42.

²³² vgl. ebd., S. 43.

²³³ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 9.

3.3.2 Sprache

Sprache als Zeichensystem meint den Wortlaut des Hörspiels. Sie tritt in der genuinen Form des Hörspiels als gesprochene Sprache auf, auch wenn sie in den meisten Fällen auf einer schriftlichen Fassung basiert.²³⁴ Zwar fungiert die Sprache im Hörspiel nicht als einziger Bedeutungsträger, doch sie hat als gebräuchlichstes und zugleich komplexestes Kommunikationssystem eine Sonderstellung inne.²³⁵ In den meisten Hörspielen hat die Sprache gegenüber den anderen Zeichen die dominierende Rolle. Daher wird häufig vom Wortkunstwerk oder Literarischen Hörspiel gesprochen. Die Sprache dieses Hörspieltypus ist stark von der Literatur geprägt, weist etwa lyrische oder dramatische Merkmale auf.²³⁶

Im Hörspiel übernimmt die Stimme die sprachliche Bedeutungsvermittlung. Sprache ist im Hörspiel nicht ohne stimmliche Realisation zu denken, doch handelt es sich um zwei verschiedene Kommunikationssysteme. Sprache ist ein System linguistischer Zeichen, während die Stimme über paralinguistische Codes verfügt, die die linguistischen Zeichen überlagern.²³⁷ Laut Ferdinand de Saussure weist ein sprachliches Zeichen zwei Komponenten auf: *signifiant* (Lautfolge eines Wortes) und *signifié* (Vorstellung, die mit einer Lautfolge verbunden wird). Seiner Theorie zufolge ist die Zuordnung eines *signifiants* zu einem *signifié* arbiträr und beruht auf gesellschaftlicher Konvention.²³⁸

In den meisten Hörspielen wird Sprache als Bedeutungsträger verwendet, sie kann aber auch als akustisches Material fungieren. Sprache dient dann nicht mehr der Kommunikation, sondern als Klangmittel. Diese Verwendung sprachlicher Ausdrucksmittel findet sich häufiger im Neuen Hörspiel.²³⁹

Wird Sprache als Bedeutungsträger verwendet, so ist sie an die stimmliche Präsenz einer Figur oder eines epischen Erzählers gebunden; umgekehrt ist eine Figur im Hörspiel hauptsächlich aufgrund ihrer stimmlichen Artikulation – die nicht notwendigerweise sprachlich sein muss – präsent. Diese gegenseitige Bedingtheit von Figur und Stimme ist ein wesentlicher Unterschied zwischen Hörspiel und Theater oder Film, wo Figuren auch dann präsent sind, wenn sie nicht sprechen.²⁴⁰

²³⁴ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 71.

²³⁵ vgl. ebd., S. 72-73.

²³⁶ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 45.

²³⁷ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 71.

²³⁸ zit. nach Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 71.

²³⁹ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 46-47.

²⁴⁰ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 73.

Das folgende Schema von Götz Schmedes fasst die vielfältigen Formen der Sprachverwendung im Hörspiel zusammen:

- | | |
|--------------------------|---|
| - Dialog | - szenischer Dialog dramatischer Figuren |
| - Monolog | - innerer Monolog dramatischer Figuren |
| - Narration | - Wortlaut epischer Erzähler |
| - Material | - sprachliches Material mit semantischem Gehalt |
| - Sprachgestaltung/ Stil | - poetische Sprachgestaltung |
| | - Alltagssprache ²⁴¹ |

Grundsätzlich gilt für die Sprache des Rundfunks, dass syntaktische bzw. Textkonstruktionen relativ kurz sein sollten, da andernfalls im Rezeptionsprozess Zusammenhänge verloren gehen.²⁴² Einen Text zu hören, erfordert ein hohes Maß an Konzentration, da es prinzipiell nicht möglich ist, eine Passage beliebig oft zu rezipieren. Zugleich muss im Hörspieltext mehr Information als im Dramentext enthalten sein, da die Sprache das Fehlen optischer Signale zu kompensieren hat. Personen sowie räumliche und zeitliche Umstände werden im Hörspiel hauptsächlich sprachlich beschrieben.²⁴³ Andere Elemente neben der Sprache, beispielsweise Geräusche oder Musik, stehen zumeist im Dienst des Wortes.²⁴⁴

3.3.3 Stimmen / Sprecher

Sprachliche Bedeutung wird im Hörspiel ausschließlich über die Stimme vermittelt.²⁴⁵ Sie fungiert als Trägerin des semantischen Gehalts des gesprochenen Wortes. Damit ist sie Teil des linguistischen Kommunikationssystems. Das Zeichensystem Stimme ist allerdings relativ komplex, es umfasst verbale, paraverbale und nonverbale Codes. Im Sprechen wird der verbale Code stets von paraverbalen Zeichen überlagert.²⁴⁶ Zu den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten, über die die Stimme verfügt, zählen u.a. Klangfarbe,

²⁴¹ Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 76.

²⁴² vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 144.

²⁴³ vgl. ebd., S. 144-145.

²⁴⁴ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 53 und Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 39.

²⁴⁵ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 71.

²⁴⁶ vgl. ebd., S. 74.

Sprechmelodie, Sprachrhythmus, Tonhöhe, Lautstärke. All diese Ausdrucksformen sind der Stimme eigen und tragen zur Charakterisierung einer sprechenden Person bei.²⁴⁷

In der mündlichen Kommunikation sind paraverbale Zeichen ebenso wichtig wie verbale. Erst die Stimme gibt einer Aussage Bedeutung. Paralinguistische Zeichen können Informationen über die Haltung einer Person zu sich selbst, zu anderen Personen oder zu Sachverhalten preisgeben. Sie können aber auch die Bedeutung des Wortlauts ergänzen, untermauern, modifizieren oder negieren.²⁴⁸ Von nonverbalen Zeichen kann gesprochen werden, wenn die Stimme weder als Trägerin linguistischer noch paralinguistischer Zeichen fungiert, wenn sie etwa Lachen oder Weinen ausdrückt.²⁴⁹

Im Hörspiel fungiert die Stimme als jenes Instrument, das Sprache, aber auch Laute und Geräusche vermittelt.²⁵⁰ Grundsätzlich existiert im Hörspiel nur, wer (oder was) eine Stimme besitzt. Der Stimm-begriff ist nicht auf das menschliche Organ beschränkt, denn im Hörspiel sprechen mitunter Tiere oder Gegenstände.²⁵¹ Die Stimme ist nicht notwendigerweise an eine konkrete Figur gebunden, sie kann auch als anonyme, vermittelnde Sprecher-/ Erzählerstimme zum Einsatz kommen.²⁵² Mitunter wird die entpersonalisierte Stimme als bewusstes Stilmittel verwendet, um z.B. Anonymität oder „Vermassung“ auszudrücken.²⁵³

In den meisten Hörspielen haben Stimmen die zentrale Funktion, das Wiedererkennen und die Unterscheidung von Figuren zu gewährleisten.²⁵⁴ Zumeist verfügt das Hörspiel über ein überschaubares Figurenrepertoire. Anhand stimmlicher Charakteristika können die einzelnen Personen akustisch differenziert werden. Damit hängt auch die Dialektik der Figurenkonzeption zusammen: Häufig kommunizieren Kontrastfiguren miteinander, z.B. Er und Sie, Lehrer und Schüler, Kind und Mutter etc.²⁵⁵ Die Stimme ist ein wesentliches Charakteristikum einer Figur, sie trägt dazu bei, eine Idee, eine Impression einer Figur zu erzeugen. So können z.B. die biophysischen Gegebenheiten des Stimmapparats und soziolinguistische Merkmale Aufschluss über Geschlecht, Alter, nationale und regionale Zugehörigkeit, Stimmung und Gefühle eines Sprechers geben.²⁵⁶

²⁴⁷ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 48.

²⁴⁸ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 75.

²⁴⁹ vgl. ebd., S. 74.

²⁵⁰ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 47.

²⁵¹ vgl. Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 69.

²⁵² vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 47-48.

²⁵³ vgl. ebd., S. 49.

²⁵⁴ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 76.

²⁵⁵ vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 145.

²⁵⁶ vgl. Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 70-71.

Gewisse Ausdrucksmöglichkeiten der Mimik und Gestik können allerdings durch akustische Mittel nicht oder nur begrenzt kompensiert werden, etwa wenn im Drama eine bedeutungsvolle Spannung bzw. ein Zwiespalt zwischen Aussage und Handlung entsteht. Ein Spannungsbogen wie im Drama kann auch im Hörspiel erzeugt werden, allerdings muss hier auf andere Strategien zurückgegriffen werden.²⁵⁷

3.3.4 Musik und Geräusche

Musik und Geräusche können natürlich oder elektronisch erzeugt werden. Der einfachste Ton, der Sinuston, ist eine Schwingung ohne Obertöne, daher klingt er neutral, rein, hüllenlos direkt. Werden mehrere Frequenzen harmonisch verbunden, so entsteht ein Klang.²⁵⁸ Ein Geräusch hingegen wird durch nicht-periodische Schwingungen erzeugt. Das menschliche Sprachorgan ist in der Lage, klangvolle (Vokale) oder geräuschhafte (Konsonanten) Laute zu erzeugen.²⁵⁹

Jedes Instrument, auch die Stimme bzw. der Kehlkopf, verfügt über einen oder mehrere charakteristische Eigentöne, die eine eigene Klangfarbe kennzeichnet. Anders verhält es sich mit elektronisch erzeugten Tönen; diese behalten ein gewisses Maß an Stilreinheit, die von traditionellen Instrumenten in der Regel nicht erreicht werden kann. Elektronische Klänge sind damit semantisch offener, stehen der Begrifflichkeit des Wortes näher. Im Hörspiel der 50er-Jahre wurden elektronische Klänge oder Geräusche dazu verwendet, Wort, Stimme, Szene, äußere und innere Handlung zu verschmelzen.²⁶⁰

Musik kann im Hörspiel auf drei verschiedene Arten zur Anwendung kommen: als *Musik im Hörspiel*, *Hörspielmusik* oder *Musik als Hörspiel*.²⁶¹ Im traditionellen Hörspiel überwiegt die Verwendung von *Musik im Hörspiel*. Damit wird der punktuelle Einsatz musikalischer Phrasen, etwa zur Szenentrennung, als Pausenfüller oder als Einleitungs- bzw. Schlussmusik, bezeichnet. *Hörspielmusik* hingegen ist eigens für ein bestimmtes Hörspiel komponierte Musik. Sie ist auf Inhalt und Text des jeweiligen Hörspiels bezogen,

²⁵⁷ vgl. Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 76-77.

²⁵⁸ vgl. ebd., S. 36.

²⁵⁹ vgl. ebd., S. 37.

²⁶⁰ vgl. ebd., S. 38.

²⁶¹ vgl. Hobl-Friedrich, Mechtild: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen, Analysen. Diss. Friedrich-Alexander-Univ. Essen 1991, S. 33.

sodass sie keinem anderen Hörspiel zugeordnet werden kann. *Musik als Hörspiel* letztlich bezeichnet ein Klangspiel, in dem Musik selbst als Hörspiel angelegt ist.²⁶²

Grundsätzlich können musikalische Zeichen einen semantischen Wert besitzen, sie können aber auch frei von semantischen Bezügen als reines Klangelement eingesetzt werden.²⁶³ Im Hörspiel kann Musik einem Text untergeordnet sein, sie kann aber auch selbst zum dominanten Element werden, z.B. im Neuen Hörspiel.²⁶⁴ Im Literarischen Hörspiel hat Musik zumeist dienende Funktion. Als vorherrschende Meinung galt, dass sich Musik nicht zum Selbstzweck erheben dürfe.²⁶⁵ Sie wurde in der Regel als Ergänzungs-, Intensivierungs- oder Strukturierungsmittel eingesetzt.²⁶⁶ Musik dient im Literarischen Hörspiel meist der indirekten Charakterisierung von Personen, der atmosphärischen Ausgestaltung der Handlung, kultureller, regionaler und zeitlicher Zuordnung des Dargestellten, und darüber hinaus kann sie leitmotivische, symbolische und syntaktische Funktionen erfüllen.²⁶⁷

Hobl-Friedrich fasst die Funktionen der *Musik im Hörspiel* wie folgt zusammen:

Beziehung zum Text:

- dem Text unterlegt oder textfrei
- der Sprache untergeordnet oder eigenständig als ‚zweite Ebene des Textes‘

Syntaktische Funktionen:

- Einleitungs- oder Schlussmusik eines Hörspiels
- Zwischenmusik, meist Brückenfunktion zwischen Szenen, ‚Vorhang‘

Semantische Funktionen:

- Szene fordert Musik ein (Inzidenzmusik), z.B. ein Plattenspieler im Raum
- Illustration zum besseren Textverständnis
- Charakterisierung von Personen, Orten, historischem Umfeld etc.
- Musik als Leitmotiv
- Musik als Chiffre, die zu einem tieferen Verständnis eines Textes beiträgt
- Antizipation: Vorwegnahme von Textinhalten
- Kommentar
- Ironisierung
- Kontrast und Kontrapunktion
- Verfremdung²⁶⁸

²⁶² vgl. Hobl-Friedrich: *Musik im Hörspiel*, S. 33-34.

²⁶³ vgl. Weber: *Strukturtypen des Hörspiels*, S. 50.

²⁶⁴ vgl. Schmedes: *Medientext Hörspiel*, S. 80.

²⁶⁵ vgl. Klippert: *Elemente des Hörspiels*, S. 39-40.

²⁶⁶ vgl. ebd., S. 39.

²⁶⁷ vgl. Schmedes: *Medientext Hörspiel*, S. 81.

²⁶⁸ Hobl-Friedrich: *Musik im Hörspiel*, S. 75-78. Des Weiteren wurde verwendet: Ladler: *Hörspielforschung*, S. 41.

Geräusche können ebenso wie Musik mit anderen Kommunikationssystemen des Hörspiels, v.a. der Sprache, in Beziehung treten. Damit kommen den Geräuschen Funktionen innerhalb der Sprachkomposition zu.²⁶⁹ Sie können Bestandteil des Handlungsverlaufs oder der Illustration einer Szenerie sein, dazu beitragen, den sprachlich vermittelten Inhalt zu erweitern, zu illustrieren oder zu konkretisieren.²⁷⁰ Werden Geräusche frei von semantischen Bezügen, losgelöst von konkreten Bildern und Inhalten verwendet, so spricht man von absoluten Geräuschen.²⁷¹

Am Beginn der Hörspielgeschichte wurde häufig Gebrauch von Geräuschen gemacht, um das fehlende Bühnenbild zu ersetzen. Der künstlerische Wert sogenannter „Geräuschkulissen“ gilt allerdings als umstritten.²⁷² Im Laufe der weiteren Hörspielentwicklung wurde wieder Abstand von Geräuschkulissen genommen. Die Produzenten Literarischer Hörspiele wählten zumeist einzelne Geräusche oder Klänge aus, die am ehesten der Darstellungsabsicht entsprechen. Diese isolierten Geräusche oder Klänge bleiben im Verlauf des Hörspiels signifikant.²⁷³

Mitunter werden Geräusche als Leitmotive eingesetzt, z.B. in Günter Eichs *Träumen*. Die Bedrohlichkeit der geschilderten Alpträume wird durch die akzentuierenden Geräusche noch gesteigert. Die Geräusche dienen hier als Symbol für die in die „heile Welt“ einbrechende Gefahr.²⁷⁴ Geräusche mit Symbolfunktion finden sich auch in Heinrich Bölls *Klopfschellen* oder Fred von Hoerschelmanns *Das Schiff Esperanza*.²⁷⁵ Im Neuen Hörspiel wird zumeist experimenteller mit akustischem Material umgegangen; mitunter kommt Sprache selbst als Geräusch oder in Vermengung mit Geräuschen zum Einsatz, z.B. in Ernst Jandls und Friederike Mayröckers *Fünf Mann Menschen*.²⁷⁶

Schmedes führt drei Möglichkeiten der Differenzierung von Geräuschen an: Erstens können sie nach ihrer Herkunft differenziert werden, demnach ob sie von Menschen, Naturerscheinungen oder Gegenständen verursacht werden. Zweitens lassen sie sich nach ihrem Bezug – dem semantischen Bezug zu einem Sachverhalt oder syntaktischen Bezug zu anderen Elementen – unterscheiden. Die dritte Möglichkeit besteht darin, Geräusche nach ihrer Funktion innerhalb einer syntaktischen Einheit oder des Gesamtstücks zu unterscheiden. Im Literarischen Hörspiel stehen Geräusche in der Regel in einem konkreten

²⁶⁹ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 77.

²⁷⁰ vgl. ebd., S. 78.

²⁷¹ vgl. Weber: Strukturtypen des Hörspiels, S. 53.

²⁷² vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 125.

²⁷³ vgl. Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 42.

²⁷⁴ vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 129.

²⁷⁵ vgl. ebd., S. 130-131.

²⁷⁶ vgl. ebd., S. 132.

Funktionszusammenhang. Folglich können sie in unterschiedlichen Zusammenhängen unterschiedliche Funktionen haben.²⁷⁷

In welcher Weise die angeführten Ausdrucksmittel in den gewählten Hörspielen *Knöpfe* und *Der gute Gott von Manhattan* in Erscheinung treten, soll in den Kapiteln 4 und 5 erläutert werden.

4. ILSE AICHINGERS HÖRSPIEL KNÖPFE

4.1 Die Autorin und ihr Hörspielschaffen

Ilse Aichinger wurde am 1. November 1921 als Tochter einer Ärztin und eines Lehrers in Wien geboren. Die Ehe ihrer Eltern wurde früh geschieden. Aichingers Mutter galt nach den Nürnberger Gesetzen als volljüdisch, blieb aber vor rassistischer Verfolgung geschützt, solange sie in einem Haushalt mit ihrer Tochter, einem „Mischling ersten Grades“, lebte.²⁷⁸ Ilse Aichingers Zwillingsschwester Helga konnte 1939 noch mit einem Jugendtransport nach England entkommen, die übrigen Familienmitglieder sollten ihr folgen. Der Kriegsausbruch verhinderte allerdings die Ausreise. Ilse und ihrer Mutter wurde ein Zimmer unmittelbar neben dem Gestapo-Hauptquartier zugeteilt.²⁷⁹ Ihre Gymnasialausbildung konnte Ilse Aichinger 1939 noch mit der Matura abschließen, zum Medizinstudium wurde sie als „Halbjüdin“ jedoch nicht mehr zugelassen.²⁸⁰ Aichingers Mutter musste ihre Stellung als Ärztin aufgeben und wurde wie auch Ilse während des Krieges dienstverpflichtet. Die Großmutter mütterlicherseits und die jüngeren Geschwister der Mutter wurden nach Minsk deportiert, wo sie zu Tode kamen.²⁸¹

²⁷⁷ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 78-79.

²⁷⁸ vgl. Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Aktualisierte und erw. Neuauflage. Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 84.

²⁷⁹ vgl. ebd., S. 85.

²⁸⁰ vgl. Lorenz, Dagmar: Ilse Aichinger. Königstein: Athäneum 1981, S. 1.

²⁸¹ vgl. Reichensperger, Richard: Anhang. In: Moser (Hg.): Ilse Aichinger, S. 341.

Im Jahr 1945 begann Aichinger an ihrem Debütroman *Die größere Hoffnung* zu arbeiten, der 1948 veröffentlicht wurde. Das Medizinstudium, das sie nach Kriegsende begonnen hatte, brach sie ab, um sich ausschließlich der schriftstellerischen Tätigkeit zu widmen.²⁸²

Hans Weigel, der als Förderer junger österreichischer Schriftsteller galt, machte Ilse Aichinger dem Fischer-Verlag bekannt, der ihren Roman *Die größere Hoffnung* verlegte.²⁸³

1949 wurde sie Lektorin für den Verlag. In dieser Zeit besuchte sie ihre Schwester Helga in England.²⁸⁴ Ab 1948 schrieb Aichinger mehrere Erzählungen als Reaktionen auf die Kriegs- bzw. Nachkriegsrealität, u.a. *Die geöffnete Order* und *Das Plakat*.²⁸⁵ Mit der Kurzgeschichte *Der Gefesselte* sprach die Autorin 1951 erstmals vor der *Gruppe 47*. Im darauffolgenden Jahr erhielt sie den Preis der *Gruppe 47* für *Spiegelgeschichte*.²⁸⁶

1953 heiratete Aichinger ihren Kollegen Günter Eich. Ein Jahr danach wurde der gemeinsame Sohn Clemens und im Jahr 1957 ihre Tochter Mirjam geboren. Aichinger schrieb nun ihre ersten Gedichte und die Szenen und Dialoge *Zu keiner Stunde*.²⁸⁷

In den 50er-Jahren, konkret im Jahr 1953, entstand auch ihr erstes Hörspiel *Knöpfe*. Bannasch zufolge wirkt dieses Werk wie der Prototyp des Literarischen Hörspiels, da die Autorin an den spezifischen Möglichkeiten des Mediums Rundfunk kein besonderes Interesse zeigt. Daher unterschieden sich ihre Hörspiele auf den ersten Blick formal kaum von den Szenen und Dialogen.²⁸⁸ Vergleicht man Aichingers erstes Hörspiel *Knöpfe* mit ihren späteren Werken für den Hörfunk *Besuch im Pfarrhaus* (1961), *Nachmittag in Ostende* (1966), *Die Schwestern Jouet* (1966/67), *Auckland* (1969) und *Gare maritime* (1976) zeichnet sich aber eine deutliche Entwicklung ab.²⁸⁹ Im Unterschied zu *Knöpfe* distanziert sich die Autorin in den späteren Hörspielen zunehmend von einem einheitlichen, geschlossenen Handlungsverlauf und klar konturierten Figuren und nimmt damit Elemente des Neuen Hörspiels lang vor dessen eigentlicher Entstehung auf.²⁹⁰ Die vier Hörspiele *Besuch im Pfarrhaus*, *Nachmittag in Ostende*, *Die Schwestern Jouet* und *Auckland* sind nicht nur formal, sondern auch thematisch eng miteinander verwoben und sollten daher als

²⁸² vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 1.

²⁸³ vgl. Esser, Manuel: „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist“. Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluß an eine Neueinspielung des Hörspiels *Die Schwestern Jouet*. In: Moser (Hg.): Ilse Aichinger, S. 50-51.

²⁸⁴ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 1.

²⁸⁵ vgl. Reichensperger: Die Bergung der Opfer in der Sprache, S. 88.

²⁸⁶ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 1.

²⁸⁷ vgl. Reichensperger: Die Bergung der Opfer in der Sprache, S. 89.

²⁸⁸ vgl. Bannasch: Bildungsgut und Schlechte Wörter, S. 151.

²⁸⁹ Zur Interpretation der Hörspiele *Knöpfe*, *Besuch im Pfarrhaus*, *Die Schwestern Jouet*: Bruna, Sabine: Die Hörspiele Ilse Aichingers. Interpretiert am Beispiel „Knöpfe“, „Die größere Hoffnung“, „Besuch im Pfarrhaus“, „Die Schwestern Jouet“. Dipl.-Arb. Univ. Wien 1990.

²⁹⁰ vgl. Bannasch: Bildungsgut und Schlechte Wörter, S. 151.

korrespondierende Ansätze aufgefasst werden. Sie wurden 1969 als Sammelband *Auckland* gemeinsam veröffentlicht – und damit auch in ihrer äußeren Form vom ersten Hörspiel *Knöpfe* abgegrenzt.²⁹¹ In ihrem letzten Hörspiel *Gare maritime* setzt die Autorin wieder auf eine leicht zugängliche Sprache und klar umrissene Figuren – ihr erstes Hörspiel *Knöpfe* und das letzte *Gare maritime* können somit aufgrund ihrer unmittelbaren Verständlichkeit als konkreter Rahmen des Hörspielschaffens der Autorin betrachtet werden.²⁹²

Neben den Hörspielen verfasste Aichinger auch Gedichte, Erzählungen und nicht-fiktionale Prosatexte wie z.B. poetologische Essays. Die „Wirklichkeitsentwürfe“ in ihren literarischen Texten, die die Hörspiele der 60er-Jahre und die umstrittenen Szenen *Zu keiner Stunde* prägen, werden in ihren Erzählungen aus *Eliza, Eliza* (1965) noch ausgeweitet.²⁹³ Dem Entwicklungsprozess in Aichingers Werk wurde aber nicht nur mit Begeisterung begegnet; um der Ratlosigkeit der Kritiker vorzubeugen, veröffentlichte der Fischer-Verlag Aichingers Prosawerk *Schlechte Wörter* (1976) unter Ergänzung eines interpretierenden Essays von Heinz F. Schafroth.²⁹⁴

Der Gedichtband *Verschenkter Rat* (1978) versammelt 89 Gedichte, die zwischen 1955 und 1978 entstanden sind.²⁹⁵ Fast zehn Jahre später erschien der Prosaband *Kleist, Moos, Fasane* (1987). Die Autorin verfasste auch journalistische Texte: Über ihren Kontakt zum Literaturkritiker Richard Reichensperger gelangte sie zur Tageszeitung *Der Standard*, in der sie ab 2000 eine wöchentliche Kolumne mit dem Titel *Journal des Verschwindens* publizierte. Darauf folgten in den Jahren 2000 bis 2004 die Kolumnen *Unglaubliche Reisen* und *Schattenspiele*.²⁹⁶ Nach einem Zerwürfnis mit dem *Standard* wurde Aichinger von der *Presse* mit einer Wochenendbeilage beauftragt, für die der Titel *Schattenspiele* beibehalten wurde. Die Kolumnenbeiträge wurden 2006 gesammelt als *Subtexte* veröffentlicht.²⁹⁷ Im Jahr 2011 wurde das Buch *Es muss gar nichts bleiben: Interviews 1952-2005* herausgegeben.²⁹⁸

²⁹¹ vgl. Bannasch: Bildungsgut und Schlechte Wörter, S. 152.

²⁹² vgl. ebd., S. 162.

²⁹³ vgl. Reichensperger: Die Bergung der Opfer in der Sprache, S. 90.

²⁹⁴ vgl. Lindemann, Gisela: Ilse Aichinger. München: C.H. Beck 1988, S. 82.

²⁹⁵ vgl. ebd., S. 97.

²⁹⁶ vgl. Fässler, Simone: Erinnerung auf dem Sprung. „Film und Verhängnis“ und „Unglaubliche Reisen“ – Ilse Aichingers Spätwerk. In: Ilse Aichinger. Ed. Text + Kritik 175 (2007), S. 92.

²⁹⁷ vgl. Hammerbacher, Franz: Die Kolumne „Schattenspiele“ – das Buch „Subtexte“. In: Text + Kritik 175, S. 99-100.

²⁹⁸ vgl. Die Presse: Ilse Aichinger gestorben. Online unter: <http://diepresse.com/home/kultur/literatur/5116693/Ilse-Aichinger-gestorben> (Zugriff am 02.02.2017).

Ilse Aichinger wurde im Laufe ihres Lebens mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet.²⁹⁹ Sie verstarb am 11. November 2016 im Alter von 95 Jahren in Wien.³⁰⁰

4.2 Das Hörspiel *Knöpfe*

4.2.1 Produktionen

Knöpfe war das erste von insgesamt sechs Hörspielen Ilse Aichingers. Es ist wohl das berühmteste Hörspiel der Autorin.³⁰¹ Ihr Interesse für den Hörfunk liegt in der besonderen Funktion des gesprochenen Wortes, das „alles ins Bild übersetzt“³⁰². Aus Aichingers literarischem Werk, das neben den sechs Hörspielen Szenen und Dialoge unter dem Titel *Zu keiner Stunde* umfasst, geht ihre Neigung zu den Gattungen Hörspiel und Dialog und ihr Interesse am Spiel mit Stimmen hervor.³⁰³ Die Autorin selbst hat *Knöpfe* als „das einzig wirkliche realistische Hörspiel“³⁰⁴ unter ihrem gesamten Hörspielwerk bezeichnet.

Knöpfe wurde erstmals am 16. Dezember 1953 in einer Ko-Produktion von Südwestfunk und Nordwestdeutschem Rundfunk gesendet. Die Regie der Urfassung führte Otto Kurth.³⁰⁵ Im Jahr 1962 folgte eine Neuinszenierung des Norddeutschen Rundfunks unter der Regie Fritz Schröder-Jahns. Danach entstand eine Produktion des Schweizer Radios im Jahr 1974. Regie führte Joseph Scheidegger. Die große zeitliche Distanz zur Ursendung macht sich auch stilistisch bemerkbar, wie aus einer Rezension der *Neuen Zürcher Zeitung* aus dem Jahr 1987 hervorgeht. Demnach wurde in der Urfassung noch intensiv mit Geräuschkulissen gearbeitet, auf die in den späteren Inszenierungen weitestgehend verzichtet wird.³⁰⁶

²⁹⁹ vgl. Berbig, Roland / Markus, Hannah: Vita Ilse Aichinger. In: Text + Kritik 175, S. 106 ff.

³⁰⁰ vgl. Die Presse: Ilse Aichinger gestorben. Online unter:

<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/5116693/Ilse-Aichinger-gestorben> (Zugriff am 02.02.2017).

³⁰¹ vgl. Lindemann: Ilse Aichinger, S. 89.

³⁰² Aichinger zit. nach Esser: „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist“, S. 47.

³⁰³ vgl. Kobayashi, Wakiko: Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel *Knöpfe* als medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung. In: Kubaczek, Martin (Hg.): Stimmen im Sprachraum: Sterbensarten in der österreichischen Literatur. Beiträge des Ilse-Aichinger-Symposiums Tokio. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2015, S. 93.

³⁰⁴ Aichinger zit. nach Kobayashi: Die Sterbensart in *Knöpfe*, S. 93.

³⁰⁵ vgl. Reichensperger: Anhang, S. 349.

³⁰⁶ Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung: Rückblick auf Sendungen der Woche. Zweimal „Knöpfe“ von Ilse Aichinger. In: Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 28.11.1987.

Für die folgende Analyse wird die auf einem Tonträger verfügbare Produktion des Norddeutschen Rundfunks aus dem Jahr 1962 unter der Regie Fritz Schröder-Jahns verwendet, des Weiteren der Hörspieltext, der im sechsten Band der Werkausgabe publiziert worden ist.³⁰⁷

4.2.2 Inhalt und zentrale Themen

Das Werk *Knöpfe* thematisiert das Schicksal ausgebeuteter Arbeitskräfte in einem System kapitalistischer Produktionsverhältnisse. Junge Arbeiterinnen werden von ihrer Tätigkeit in einer Knopffabrik zunehmend vereinnahmt, bis sie schließlich selbst zum Produkt ihrer Arbeit – zu Zierknöpfen – werden.

Das Hörspiel beginnt mit einem unidentifizierbaren Geräusch hinter den Wänden der Fabrik. Es wird mit Regen, Hagel oder prasselndem Feuer verglichen, lässt sich aber nicht eindeutig zuordnen.³⁰⁸ Dieses wiederkehrende Geräusch gibt sich im Laufe der Handlung als Symptom unheimlicher Vorgänge innerhalb der Fabrik zu erkennen. Den Arbeiterinnen, die schon länger in der Firma beschäftigt sind, fällt das Geräusch gar nicht mehr auf. Anders verhält es sich bei Ann, die als neue Mitarbeiterin die Geschehnisse in der Fabrik (noch) aus kritischer Perspektive beobachtet. Als ihre Kollegin Jean überraschend nicht mehr zur Arbeit erscheint, schöpft Ann Verdacht, dass Jeans Verschwinden mit der Fabrik bzw. ihren bedrohlich wirkenden Vorgesetzten Bill und Jack zu tun hat. Wenig später wird ein neuer Knopf namens Jean präsentiert, wodurch sich Anns Verdacht erhärtet. Doch mittlerweile scheint auch die Protagonistin ihre Kritikfähigkeit unter Bills Einfluss verloren zu haben. Nur mit der Unterstützung ihres Freundes John, der sich von den Firmenvertretern nicht täuschen lässt, kann sich Ann von der Fabrik lösen.

In den meisten ihrer Werke meidet Ilse Aichinger offenes politisches Engagement; in dieser Hinsicht agiert sie zurückhaltender als viele Schriftsteller ihrer Zeit.³⁰⁹ Im Hörspiel *Knöpfe* tritt der sozialkritische Aspekt allerdings ganz deutlich hervor. Es skizziert ein eher trost-

³⁰⁷ Aichinger, Ilse: Auckland. Hörspiele. Frankfurt am Main: Fischer 42012, S. 12-73. Folgende allgemein leicht zugängliche Inszenierung wurde für die Analyse verwendet: Aichinger, Ilse: *Knöpfe*. Hörspiel. Regie: Fritz Schröder-Jahn. NDR 1962, 59 Min. München: Der Hörverlag 1996/2007.

³⁰⁸ vgl. Aichinger: Auckland, S. 15.

³⁰⁹ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 7, 16.

und aussichtsloses Bild des Individuums in der kapitalistischen Massengesellschaft.³¹⁰ Die Interessen des Einzelnen haben in einem System, das gewinnbringende Produktivität und größtmögliche Effizienz fordert, kein Gewicht. Das Werk greift somit ein zentrales Motiv auf, das Lorenz im Gesamtwerk der Autorin verortet: das Verhältnis des Individuums zu einer Gesellschaft mit fragwürdigen Normen und Wertvorstellungen.³¹¹ Dabei scheint die Autorin gesellschaftliche Probleme wie Verfolgung und Unterdrückung als natürliche Phänomene menschlicher Zivilisation zu betrachten. Aus dieser natur- und kulturkritischen Perspektive ist die Gesellschaft grundsätzlich korrumpiert.³¹²

Aufgrund Aichingers Biographie ist der Bezug der Texte auf die Erfahrungen im Nationalsozialismus kaum zu leugnen, aber die Autorin richtet ihre Kritik nicht gegen eine konkrete Ideologie, sondern gegen gleichschaltende Systeme generell.³¹³ Ihrem Werk fehlt allerdings die moralisierende, behelnde Absicht. Ebenso lehnt sie die Idee eines Fortschritts der Menschheit ab. Sie glaubt nicht an eine kollektive Entwicklung, sondern an die Möglichkeiten des Individuums, sich innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens weiterzuentwickeln. Freiheit als zentrales Thema in Aichingers Werk hängt von der Haltung des Einzelnen ab. Sie besteht darin, die eigene Integrität zu bewahren, sich nicht der Bequemlichkeit halber den Normen und Werten eines Kollektivs zu unterwerfen.³¹⁴ Die Freiheit des eigenen Willens und der eigenen Entscheidung zu bewahren, befördert ein Individuum in eine Sonderstellung. Im Verhältnis zur Gesellschaft wird ihm eine Außenseiterposition zugewiesen. Es handelt sich dabei nicht um einen Status, den das Individuum anstrebt, er wird ihm von der Mehrheit aufgedrängt. Äußerlich mag der Außenseiter gescheitert sein, da er sich in der Minderheit befindet, aber nur durch die Bewahrung persönlicher Integrität sind freies Denken und Handeln möglich.³¹⁵

Aichingers Kritik richtet sich zum einen gegen die diskriminierende Mehrheitsgesellschaft, die das autonome Individuum prinzipiell ausschließt, und zum anderen gegen den Einzelnen, der Willensfreiheit zugunsten der Konformität aufgibt. In *Knöpfe* wird nicht nur am kapitalistischen Wirtschaftssystem Kritik geübt, sondern auch an den Menschen, die sich widerstandslos diesem System fügen.³¹⁶

³¹⁰ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 92.

³¹¹ vgl. ebd., S. 8.

³¹² vgl. ebd., S. 18.

³¹³ vgl. ebd., S. 20.

³¹⁴ vgl. ebd., S. 16-17.

³¹⁵ vgl. ebd., S. 18.

³¹⁶ vgl. ebd., S. 19.

Der Prozess der Unterwerfung des Einzelnen unter die Mechanismen des Kapitalismus zeigt sich in *Knöpfe* als Verwandlung. Aichinger bedient mit der Metamorphose ein Thema, das sie auch in ihren Szenen und Dialogen *Zu keiner Stunde* bearbeitet.³¹⁷ In beiden Werken vermischt sie realistische Details und unvorstellbares Geschehen, das möglichst glaubhaft dargestellt wird.³¹⁸ Im Hörspiel *Knöpfe* vollzieht sich die Vereinnahmung der Arbeiterinnen als Verwandlung in eine Ware – die Knöpfe. Bezeichnenderweise tragen alle Knöpfe Menschnamen, z.B. Vernon, Jean, Gladis. Der Titel des Hörspiels verweist bereits auf die Entmenschlichung und Verdinglichung, die den Arbeiterinnen offenbar zwangsläufig widerfährt.³¹⁹ Die Metamorphose wird dabei nicht dem handelnden Ich zuteil, sondern seinem passiven Gegenüber; sie ist als Akt der Entmachtung zu verstehen.³²⁰ Die ersten Anzeichen, die auf die beginnende Verwandlung hindeuten, sind soziale Isolation und vollkommene Gleichgültigkeit der Betroffenen gegenüber außerbetrieblichen Angelegenheiten.³²¹ Die Arbeiterinnen haben keine Familien, die ihnen Rückhalt bieten, oder sie werden von ihrem Umfeld isoliert und sind damit leichter zu beeinflussen. Als einziges Mittel, sich der gefürchteten Verwandlung zu entziehen, dient die Sprache. Dank ihrer sprachlichen Handlungsfähigkeit kann Ann die dubiosen Absichten der Vertreter Bill und Jack entlarven, zugleich macht sie sprachlich Widerstand geltend.³²²

In *Knöpfe* ist die Verwandlung nicht ein Prozess des kollektiven Fortschritts, sondern sie verdeutlicht repressive Machtstrukturen einerseits und das Versagen individueller Selbstschutzmaßnahmen andererseits.³²³ Anns Zwiespalt, bedingt durch wirtschaftliche Abhängigkeit und ihren inneren Widerstand gegen die vereinnahmende Fabrikarbeit, zeigt, wie viel einfacher die Anpassung an eine konformistische Gesellschaft als bewusste Abgrenzung ist, insbesondere wenn die Assimilation positive Reaktionen hervorruft, die Verweigerung hingegen zum sozialen Ausschluss führt.³²⁴

Ein anderer Deutungsansatz, der eine historische Perspektive auf Aichingers Hörspiel bietet, stellt *Knöpfe* in den Kontext der Holocaust-Erinnerungspraxis. Demnach verweist

³¹⁷ vgl. Müller, Heidi Margrit: Verwandlung und Entwandlung. Zur Dialektik der Selbstaufhebung in *Knöpfe* und *Zu keiner Stunde*. In: Dies. (Hg.): *Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des Colloquiums vom 27. bis 28. April 1998 an der Vrije Universiteit Brussel*. Bielefeld: Aisthesis 1999, S. 121.

³¹⁸ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 89.

³¹⁹ vgl. ebd., S. 90.

³²⁰ vgl. Müller: *Verwandlung*, S. 125.

³²¹ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 89.

³²² vgl. Müller: *Verwandlung*, S. 122-123.

³²³ vgl. ebd., S. 135-136.

³²⁴ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 91.

das Hörspiel auf die Verfolgung und Ermordung der Juden im Nationalsozialismus.³²⁵ In diesem Sinn kann die Verwandlung in *Knöpfe* als eine „Sterbensart“ interpretiert werden. Sie ist das Resultat der völligen Selbstentäußerung im Zuge der langfristigen Tätigkeit in der Fabrik. Die Arbeiterinnen sind gezwungen, all ihre Interessen ihrer Arbeit unterzuordnen. Die Selbstaufgabe und anschließende „Verwandlung“ ließe sich, diesen Interpretationsansatz weiterführend, als Gleichnis über das NS-Programm der Vernichtung durch Arbeit auslegen.³²⁶ Die Fabrik, in der stets trockene Hitze und Monotonie vorherrschen, ist der Ort der tödlich verlaufenden Verwandlung, sie versinnbildlicht damit die Arbeitsbedingungen in den Konzentrationslagern. Kontrastiv wird der Ort im Freien dargestellt – Regen, Nebel und nasse Kälte deuten den harten Überlebenskampf in Zeiten des Krieges an. Doch im Gegensatz zum Inneren der Fabrik scheint draußen noch die Chance auf Flucht zu bestehen.³²⁷

Kobayashi führt ihren Deutungsansatz weiter aus: Mit Verweis auf eine Textstelle, in der der Glanz der Knöpfe mit dem Glanz von Knochen verglichen wird,³²⁸ können die Knöpfe parabolisch als Produkte aus den Überresten der Toten betrachtet werden. Sterbliche Überreste der KZ-Häftlinge wurden bekanntlich weiterverarbeitet, z.B. Teppiche aus Haaren gewebt oder Seife aus Fett hergestellt.³²⁹

Aichinger selbst soll sich gegen eine solche gleichnishafte Auslegung ihrer Texte gewehrt haben. Doch scheint eine solche Zugangsweise besonders bei ihren von Vergleichen und Metaphern strotzenden frühen Texten interessante Erkenntnisse zu liefern.³³⁰ Inwieweit Aichingers Hörspiel *Knöpfe* von bildhafter Sprachverwendung geprägt ist, soll im nächsten Abschnitt erläutert werden.

³²⁵ vgl. Kobayashi: Die Sterbensart in *Knöpfe*, S. 93.

³²⁶ vgl. ebd., S. 94.

³²⁷ vgl. ebd.

³²⁸ vgl. Aichinger: Auckland, S. 28.

³²⁹ vgl. Kobayashi: Die Sterbensart in *Knöpfe*, S. 95.

³³⁰ vgl. Boussart, Monique: Ilse Aichingers metaphorisches Sprechen. Zur Bildersprache in der Kurzprosa (1948-1965). In: Müller (Hg.): *Verschwiegenes Wortspiel*, S. 137.

4.2.3 Sprache

Für Ilse Aichingers Gesamtwerk ist der besondere Stellenwert der gesprochenen Sprache charakteristisch.³³¹ Er kommt vor allem in Aichingers Dialogen und Hörspielen zum Tragen, doch auch einige ihrer Erzähltexte weisen dialogische Elemente auf. Die Bedeutung des szenischen Sprechens ist darauf zurückzuführen, dass sich der Sinngehalt einiger Texte erst durch den lauten Vortrag erschließt. Aus dieser Perspektive ist das szenische Sprechen, die Sprachgebärde, damit ebenso wichtig wie das Wort selbst.³³²

Im Hörspiel *Knöpfe* ist Sprache in Dialogform strukturiert. Im Regelfall sprechen zwei, maximal drei Figuren in einer Szene. Die Dialoge sind figurengebunden. Die sprechenden Figuren sind die Fabrikarbeiterinnen Jean, Rosie und Ann, außerdem deren Vorgesetzte Bill und Jack und Anns Freund John. Neben den Hauptfiguren kommt in einer Szene ein Verkäufer zum Sprechen, in einer anderen die Stimme einer nicht näher identifizierbaren Person. Da im dialogischen Hörspiel ein Erzähler fehlt, müssen aus den Gesprächen der Figuren auf Handlung, Figurenkonstellation und -charakteristik sowie Handlungsorte geschlossen werden.³³³

In diesem Hörspiel sind die Dialoge fast durchgängig in chronologischer Abfolge angeordnet. Die Ausnahme bilden drei Rückblenden, die die Sukzession unterbrechen.³³⁴

In einer Szene erinnert sich Jean an ihre erste Begegnung mit dem Firmenvertreter Bill. Aus dem inhaltlichen Kontext, in den die Rückblende eingebettet ist, wird der Zeitsprung für den Hörer nachvollziehbar.³³⁵ Die beiden anderen Rückblenden unterbrechen einen längeren Dialog zwischen Ann und John in einem Gasthaus. Die Zeitsprünge sind auch mit Ortswechseln verbunden. Einmal wird Anns vergeblicher Versuch, einen Verkäufer an der Distribution der Knöpfe „Jean“ zu hindern, geschildert, und danach folgt eine Szene, in der sich Ann gegen den mit Entlassung drohenden Bill durchsetzt.³³⁶

Abgesehen von diesen Rückblenden bilden die Szenen eine zeitliche Abfolge. Interessant ist dabei, dass zwischen mehreren Szenen keine Pausen oder anders angedeutete Zäsuren entstehen, sondern unmittelbare Übergänge von einer Gesprächssituation zur anderen. Zwar

³³¹ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 26.

³³² vgl. ebd.

³³³ vgl. Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: Ars Una 1999. (Deutsche Hochschuledition 78), S. 55.

³³⁴ vgl. Weber: Strukturanalyse des Hörspiels, S. 75.

³³⁵ vgl. Aichinger: Auckland, S. 17.

³³⁶ vgl. ebd., S. 61-63 und 66-67.

findet ein Orts- und Figurenwechsel statt, doch wird direkt an das vorangegangene Gespräch angeknüpft:

ANN Und was mit den vielen Knöpfe geschieht, die wir täglich ordnen; was der Alte damit macht.
JEAN Wenn er einen verkauft, lebt er lange davon. Bill sagt, allein die Provision –
ANN Aber die andern?
JEAN Darum mach dir keine Sorgen, Ann!
ANN Ich frage mich: woher kommen die Knöpfe?

Auf der Straße

JOHN Und woraus werden sie gemacht, Ann?³³⁷

Die Dialogform bietet sich besonders an, um konträre Standpunkte gegeneinander abzusetzen.³³⁸ Die Dialektik von Rede und Gegenrede kommt sehr häufig zur Anwendung, wenn es darum geht, unterschiedliche Perspektiven und Wahrnehmungen zu konfrontieren. In *Knöpfe* sind zumeist die gegensätzlichen Einstellungen zur Arbeit und die unheimlichen Vorgänge in der Fabrik Gegenstand der Auseinandersetzungen. In den Standpunkten der Dialogpartner spiegelt sich wider, inwieweit sie sich bereits den Erwartungen ihrer Arbeitgeber angepasst haben oder (noch) in der Lage sind, ihre eigenen Interessen zu vertreten.

Die dialektische Kommunikationsstruktur kennzeichnet Anns Widerstand gegen Bills Überredungs- und Täuschungsstrategie und ihren inneren Kampf um Integrität:

ANN Ich bin froh. Wenn ich mir vorstelle –
BILL Sie sollen sich jetzt nichts vorstellen.
ANN Wenn ich mir denke –
BILL Und auch nichts denken.
ANN Wenn ich mich erinnere –
BILL Sie sollen sich nicht erinnern.
 [...]
BILL Es wird jetzt alles ganz einfach.
 [...]
BILL Und Sie sind klein, Ann.
ANN Ich muß gehen.
BILL Ganz klein, so klein, daß Sie keinen Schritt mehr machen können!³³⁹

³³⁷ Aichinger: Auckland, S. 18.

³³⁸ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 28.

³³⁹ Aichinger: Auckland, S. 37-38.

In der Textstelle kommt zum Ausdruck, wie sich die Arbeiterinnen von den berechnenden Strategien der Vorgesetzten manipulieren lassen, sodass sie sich sogar bereit erklären, auch an den Wochenenden und nachts ihrer stupiden Arbeit des Knöpfesortierens nachzugehen.³⁴⁰

Aichingers Sprachskepsis zeigt sich in *Knöpfe* deutlich in Form einer Kritik an manipulativem Sprachgebrauch. Die Autorin geht grundsätzlich davon aus, dass sich Sprache besonders für Manipulation und Missbrauch eignet.³⁴¹ „Sie [Ilse Aichingers Texte, *Anm.*] exponieren den Zwang, der entsteht, wenn spezifische Bedeutungen und Zusammenhänge suggeriert werden, die die Assoziationen des Zuhörers in einen Engpaß führen.“³⁴² Sprache ist nicht frei von Bedeutungszuschreibungen, historischen Lasten, von Vorurteilen und Klischees; in einem spezifischen Kontext wird Sprache zum Träger von Ideologien und Werten.³⁴³

Im Hörspiel *Knöpfe* ist Täuschung durch Sprache im Dienst der Manipulation ein zentrales Thema.³⁴⁴ In den überwiegend kurzen, pointierten Dialogen, in denen Jack und Bill zum Sprechen kommen, werden die Absichten der Männer unter dem Deckmantel doppeldeutiger Ausdrücke vermittelt.³⁴⁵ Sie bedienen sich mehrdeutiger Rede zum Zweck der Irreführung:

BILL	Bei uns hätten Sie Arbeit, Ann. Und keine schwere. Sie kommen um halb neun und gehen um halb sechs. Sie sind eingearbeitet und alles ist Ihnen vertraut. Und am Wochenende bekommen Sie Ihr Gehalt. Sie sind geborgen.
ANN	Ich weiß, zuletzt in Fächern.
BILL	Bei uns wären Sie sicher, Ann!
ANN	Weil ich Ihnen sicher wäre. Wie Jean. ³⁴⁶

Bill verspricht Ann Sicherheit und Geborgenheit, doch entlarvt Ann die Intention hinter Bills Aussage. Sie ist in der Lage, die Metaphorik der Begriffe „geborgen“ und „sicher“ im Sinne von „verhaftet“, „eingesperrt“ zu erfassen.³⁴⁷ Mehrdeutige Ausdrücke werden in dieser Textpassage als Mittel der Täuschung und Beeinflussung gebraucht. Aber die beabsichtigte Täuschung scheitert hier an der Denk- und Kritikfähigkeit des Gegenübers,

³⁴⁰ vgl. Müller: Verwandlung, S. 122.

³⁴¹ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 23.

³⁴² ebd.

³⁴³ vgl. ebd.

³⁴⁴ vgl. ebd., S. 24.

³⁴⁵ vgl. Müller: Verwandlung, S. 122.

³⁴⁶ Aichinger: Auckland, S. 67.

³⁴⁷ vgl. Müller: Verwandlung, S. 122.

das die Täuschungsabsicht durchschaut.³⁴⁸ Im Unterschied zu ihren Kolleginnen ist Ann in der Lage, die Wortspiele zu entschlüsseln und ihren Gesprächspartner somit zu demaskieren. In diesem und weiteren Dialogen zwischen Ann und ihren Vorgesetzten werden Machtverhältnisse kommunikativ ausgehandelt. Die Machtverteilung scheint prinzipiell veränderlich.³⁴⁹ Im Gegensatz zu Jean und Rosie bewahrt Ann ihre kritische Denkfähigkeit und beweist Eloquenz und Standhaftigkeit gegenüber ihren Vorgesetzten. Sie ist in der Lage, die Wirkung des Wortspiels in ihren Nutzen zu verkehren und es als Mittel zur Selbsterhebung und gleichsam als Waffe gegen die (wirtschaftlich) Stärkeren einzusetzen.³⁵⁰ Wie Ann unter Beweis stellt, scheint Sprache das effektivste Mittel zu sein, sich vor der völligen Vereinnahmung durch ihre Vorgesetzten zu schützen. Ihr gelingt damit eine Machtverschiebung zu ihren Gunsten. Rosie hingegen scheint die Fähigkeit zur eigenständigen Meinungsbildung völlig eingebüßt zu haben; sie wiederholt unreflektiert, was die Vertreter Bill und Jack ihr eingeprägt haben, ohne einen eigenen Standpunkt äußern zu können:

- ANN Was meinst du, Rosie?
 ROSIE Nichts. Jack sagte nur, er wollte, Bill wollte -
 ANN Was wollte er?
 ROSIE Er wollte den neuen Knopf mitbringen. Und es soll ein hübscher Knopf
 geworden sein, tomatenfarbig.
 ANN Ja?
 ROSIE Jack sagte, es hätte zuerst so ausgesehen, als ob er erdbeerfarbig würde,
 aber nun ist er doch tomatenfarbig geworden. Und länglich.
 ANN Ich möchte wissen, woran es liegt, ob ein Knopf erdbeerfarbig oder
 tomatenfarbig wird.
 ROSIE Jack sagt, das wäre im Grund ganz gleich. Verkaufen ließe er sich so und
 so.³⁵¹

Aichingers Sprachkritik gibt sich im weitesten Sinn als Ideologiekritik zu erkennen.³⁵² Sprache wird häufig in den Dienst der Vermittlung von Ideologien gestellt, sie eignet sich besonders als Mittel der Beeinflussung und Täuschung. Aichingers skeptische Haltung gegenüber Sprache und Ideologien verkennt aber nicht die Dynamik der Sprache, das kreative Potenzial, aufgrund dessen neue Bedeutungen generiert werden können.³⁵³ Am

³⁴⁸ vgl. Müller: Verwandlung, S. 122.

³⁴⁹ vgl. ebd., S. 126.

³⁵⁰ vgl. ebd., S. 123-124.

³⁵¹ Aichinger: Auckland, S. 42-43.

³⁵² vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 24.

³⁵³ vgl. ebd., S. 23.

Beispiel von Ann in *Knöpfe* wird auch demonstriert, dass Sprache einen Befreiungsprozess in Gang setzen kann.³⁵⁴ Darüber hinaus kann sie der Überwindung fragwürdiger Normen und Werte und der Offenlegung asymmetrischer Machtverhältnisse dienlich sein.

In den meisten Hörspielen, die eine „Innenwelt“ inszenieren und weitgehend auf eine äußerlich wahrnehmbare Handlung verzichten, ist das dialogische Sprechen nicht durchwegs als mitteilende Kommunikation konzipiert, sondern wird vielmehr als Ausdruck subjektiver Befindlichkeit verwendet.³⁵⁵ *Knöpfe* weist tendenziell dieses Charakteristikum der „Innenwelt-Hörspiele“ auf: Vor allem im Zusammenhang mit der indirekt geschilderten Verwandlung in Schmuckknöpfe kommen die Empfindungen der Figuren, z.B. Angst, Zweifel, Misstrauen, Gleichgültigkeit, zum Ausdruck. Auf sprachlicher Ebene manifestieren sich Zweifel und das vorsichtige Herantasten an das Unaussprechliche in Fragen und Konjunktivformen, die grundlegende Elemente der Sprache in Aichingers Hörspiel sind.³⁵⁶ In diesen sprachlichen Besonderheiten spiegelt sich das verzweifelte Suchen und Ringen um die passende Sprache. Das Spiel mit den Grenzen der Sprache, dem Unvermögen, das Unsagbare in Worte zu fassen, ist überdies ein Problem, das Aichingers Gesamtwerk durchzieht.³⁵⁷

Neben der Verwendung spezifischer formaler Elemente, insbesondere dem Wortspiel und pointierten Dialogen, kennzeichnet die Sprachgestaltung im Hörspiel *Knöpfe* eine intensive Bildlichkeit.³⁵⁸ Im oben zitierten Gespräch zwischen Ann und Bill wird der bevorstehende Verwandlungsprozess bereits angedeutet, etwa in der Wendung „klein werden“³⁵⁹. Vor allem in den Beschreibungen der Knöpfe und der sich vollziehenden Metamorphose kommt expressive Bildsprache zur Anwendung. Den entsprechenden Textpassagen ist eine Auffälligkeit gemeinsam: Ausdrücke werden in ungewohnter Weise miteinander kombiniert.³⁶⁰ Diese Besonderheit findet sich etwa in der Beschreibung erster Anzeichen der sich ankündigenden Metamorphose. Jean verwendet untypische Adjektive wie „glatt“ und „rund“, um ihren Gefühlszustand zu benennen.³⁶¹ Sie ergänzt, dass ihre Augen immer kleiner würden und sie sie nicht mehr schließen könne, „als blieben sie immer so, klein und

³⁵⁴ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 24.

³⁵⁵ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 56.

³⁵⁶ vgl. Kaindl, Klaus: Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele. In: Text + Kritik 175 (2007), S. 54.

³⁵⁷ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 32 und Bannasch: Bildungsgut und Schlechte Wörter, S. 152.

³⁵⁸ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 26.

³⁵⁹ vgl. Aichinger: Auckland, S. 37-38.

³⁶⁰ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 27.

³⁶¹ vgl. Aichinger: Auckland, S. 24.

halboffen, als hätte ich zwei Lücken im Kopf, sonst nichts.“³⁶² Ungewöhnliche Attribute werden verwendet, um einen ungewöhnlichen Vorgang, die Verwandlung, zu illustrieren. Sprache dient hier der Überwindung der Grenzen zwischen Alltäglichem und Unmöglichem. Mit Hilfe der Sprache wird eine Wirklichkeit erschaffen, in der Geschehnisse, die im Alltag ausgeschlossen sind, möglich werden.³⁶³ In *Knöpfe* handelt es sich um die Metamorphose. Die Integration dieses irrealen Elements ins Gewöhnliche wird sprachlich durch die Verbindung scheinbar unpassender Ausdrücke umgesetzt.

Die Ambivalenz, die zwischen Unerwartetem und Gewohntem besteht, zeigt sich in ähnlicher Weise auch in der bildhaften Beschreibung der Knöpfe. Ann vergleicht sie mit Früchten: „Als nähme ich Kirschen vom Baum und sie wären alle rot und steinhart. Und ich möchte sie zwischen Zunge und Gaumen wärmen und wieder Früchte werden lassen [...]“³⁶⁴ Doch die Knöpfe haben einen eigenen Glanz, sie strahlen in einer Farbe, die alle Farben in sich vereinigt.³⁶⁵ Ihr besonderer Glanz ist es, der sie wiederum von Früchten unterscheidet. Aus Anns Suche nach einem passenden Vergleich geht hervor, dass selbst die Sprache ihren Dienst versagt, wenn etwas Rätselhaftes, das die normierten Begrifflichkeiten des alltäglichen Sprachgebrauchs nicht erfassen können, benannt werden soll.

Bildhafte Vergleiche und Metaphern kommen vor allem dann zum Einsatz, wenn etwas Ungewöhnliches wie die wahrgenommenen Symptome der Verwandlung oder die Knöpfe, die zwar Gegenstände sind, in deren Glanz aber etwas Lebendiges zum Ausdruck kommt, beschrieben werden.³⁶⁶ Die anschaulichen Vergleiche kommen der spezifischen Medialität des Hörspiels zugute, das einzig über akustische Signale vermittelt wird. Die Sprache übernimmt die zentrale Funktion, mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln Bilder zu erschaffen, die das Fehlen optischer Zeichen kompensieren. Ausdrücke und Wendungen werden mitunter in ungewohnter Weise verwendet, möglicherweise um der Fantasie des Hörers Anreize zu geben und seinen Erfahrungshorizont zu erweitern. Die Verwendung konkreter Begrifflichkeiten und die unmittelbare Zugänglichkeit der Sprache für Interpretationsversuche kommen den Bedingungen des Mediums Hörspiel, das grundsätzlich aufgrund der Flüchtigkeit gesprochener Sprache auf leichte Verständlichkeit angewiesen ist, entgegen. Darin unterscheidet sich *Knöpfe* von den vier darauf folgenden

³⁶² Aichinger: Auckland, S. 23.

³⁶³ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 27.

³⁶⁴ Aichinger: Auckland, S. 19.

³⁶⁵ vgl. ebd., S. 14.

³⁶⁶ vgl. Kobayashi: Die Sterbensart in *Knöpfe*, S. 101.

Hörspielen Aichingers, die inhaltlich wie formal eine immer stärkere Tendenz zur Abstraktheit aufweisen und sich damit vom traditionellen Hörspiel distanzieren.³⁶⁷

Dennoch unterscheidet ein Merkmal das Hörspiel *Knöpfe* in sprachlicher Hinsicht deutlich vom Konzept des Literarischen Hörspiels: der Verzicht auf Lautspiele und musikalisch-lyrische Sprache. Zwar setzt Aichinger Sprachspiele ein, die intellektuelles Verstehen erfordern, doch spielen lautlich-musikalische Wort- und Satzfolgen für ihr Hörspiel keine Rolle.³⁶⁸ Inwieweit andere Elemente das Hörspiel *Knöpfe* gattungstheoretisch in die Nähe des Literarischen Hörspiels rücken, soll in den nächsten Kapiteln untersucht werden.

4.2.4 Stimmen / Sprecher

Die Stimmen im Hörspiel *Knöpfe* sind konkreten Figuren zugeordnet und lassen sich eindeutig voneinander unterscheiden. Im Gegensatz zu späteren Hörspielen Aichingers sind alle Figuren leicht identifizierbar, wodurch *Knöpfe* konventioneller wirkt und in dieser Hinsicht eine Ähnlichkeit mit der Gattung Drama aufweist.³⁶⁹ Aichingers 1970 produziertes Hörspiel *Auckland* lässt sich hingegen eher als Stimmenspiel charakterisieren; nur eine Figur hat einen Eigennamen, die Stimmen vermischen sich, sodass nicht immer erkennbar ist, welchem Sprecher eine Textpassage zuzuordnen ist.³⁷⁰

Andere Funktionen haben die Stimmen in *Knöpfe*: Sie fungieren hier als identitätsstiftende Merkmale. In den Dialogen sprechen maximal drei Figuren miteinander. Sie treten als Sprecher auf, machen sich daher ausschließlich stimmlich bemerkbar. Die stumme Gegenwart einer Person ist im Hörspiel prinzipiell undenkbar.³⁷¹ Die Stimmen tragen maßgeblich zur Charakterisierung der Figuren bei und verdeutlichen auch die Veränderungen, die die Figuren im Laufe des Hörspiels vollziehen. Vor allem Rosies Sprechweise bietet ein geeignetes Beispiel, das die Wandlung einer Figur demonstriert: Während sie zunächst mit ihrer ruhigen, gefassten Stimme im Gegensatz zur besorgten Ann Vernunft und Gleichgültigkeit ausstrahlt, verhält sie sich im Dialog mit Jack ganz anders.

³⁶⁷ vgl. Bannasch: Bildungsgut und Schlechte Wörter, S. 162-164.

³⁶⁸ vgl. ebd., S. 159.

³⁶⁹ vgl. ebd., S. 151.

³⁷⁰ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 312.

³⁷¹ vgl. Kamps: Aspekte des Hörspiels, S. 16.

Ihr munteres, freimütiges Gerede bringt hier Naivität und Gutgläubigkeit zum Vorschein und beweist, dass sie Jacks Manipulationstaktik nicht durchschaut hat.³⁷²

Empfindungen und Einstellungen der Figuren machen sich allerdings nicht nur intonatorisch, sondern auch durch dynamische Variationen bemerkbar: Die Verwandlung, die durch das Verschwinden einer Person und die anschließende Präsentation eines neuen Knopfes angedeutet wird, wird auf akustischer Ebene durch sukzessives Leiserwerden, das schließlich im Verstummen endet, realisiert:

JEAN	Mir scheint, daß auch mein Mund kleiner wird, Mund und Augen –
ROSIE	Schlaf ruhig. Es ist kein Mensch im Haus. <i>Sie öffnet die Tür.</i>
JEAN	Mund und Augen, Rosie, aber ich kann sie nicht schließen. Wenn ich so müde bin, werden mir die Augen klein, ohne daß ich sie schließen könnte. Nur du wirst groß, Rosie, du wirst riesengroß - ³⁷³

Die Dynamik der Stimme korrespondiert mit dem mysteriösen Vorgang, den Jean hier beschreibt. Während sie das Gefühl hat, kleiner zu werden, wird ihre Stimme immer leiser, bis sie nur noch als Flüstern zu vernehmen ist. Das unheimliche Geschehen gipfelt in einem schmerz erfüllten Aufschrei Jeans, wird aber durch Anns unerwartete Rückkehr unterbrochen.³⁷⁴ In dieser Textstelle kommt die Ausdruckskraft der Stimme besonders zur Geltung: Allein die Stimme leistet den Spannungsaufbau, der im jähen Aufschrei Jeans seinen Höhepunkt erreicht. Keine anderen Laute oder Geräusche sind im Hintergrund hörbar, einzig die stimmliche Dynamik erzeugt das spannungssteigernde Moment dieser Szene.

An der zitierten Stelle werden - wie zumeist in diesem Hörspiel – dynamische und intonatorische Mittel der Stimme mit dem Ziel eingesetzt, den vermittelten Inhalten Nachdruck zu verleihen oder Standpunkte, Gefühle und Haltungen der Figuren zu akzentuieren.

Das Zusammenwirken von Sprache, Inhalt und Stimme lässt eine Textstelle, die mehrmals im Hörspiel in leichten Variationen vorzufinden ist, besonders signifikant wirken. Dabei handelt es sich um die monotone Tätigkeit des Knöpfesortierens, die akustisch durch die entsprechend monotone Aufzählung der Knöpfe – „June – Margaret – Vernon – June – June – June...“³⁷⁵ – wiedergegeben wird. Diese Textpassage erfährt erst durch die

³⁷² Aichinger, Ilse: Knöpfe. Hörspiel, Titel 6, Min. 00:08 – 02:20.

³⁷³ Aichinger: Auckland, S. 22 und dies.: Knöpfe. Hörspiel, Titel 5, Min. 00:35 - 01:10.

³⁷⁴ vgl. Aichinger: Knöpfe. Hörspiel, Titel 5, Min. 01:34.

³⁷⁵ Aichinger: Auckland, S. 20 und dies.: Knöpfe. Hörspiel, Titel 4, Min. 02:06-02:16.

stimmliche Umsetzung ihre besondere Wirkung. Sie greift ein Kernproblem des Werks auf: die prinzipielle Ersetzbarkeit menschlicher Arbeitskraft. Als austauschbarer Bestandteil eines auf effizienter Produktion beruhenden Wirtschaftssystems verliert der Mensch seine Individualität. Durch das monotone Sprechen im Zuge des Sortierens der Knöpfe sind die Arbeiterinnen kaum zu unterscheiden. Hier wird der Prozess der Ent-Individualisierung auch unter Einsatz akustischer Mittel zum Ausdruck gebracht.

Die Bedeutung paraverbaler Ausdrucksmittel tritt besonders hervor, wenn sich der Sinngehalt einer Aussage erst durch paralinguistische Merkmale wie Tonfall, Lautstärke oder Artikulation erschließt. Das trifft etwa auf eine Äußerung Johns zu, die seinem Tonfall nach sarkastisch klingt, diese Wirkung aber bei der reinen Textlektüre nicht notwendigerweise entfaltet.³⁷⁶ Dass paraverbale Mittel allein die spezifische Semantik einer Äußerung generieren können, ist insbesondere für die Gattung Hörspiel relevant.

4.2.5 Musik und Geräusche

Geräusche und musikalische Elemente sind in Hörspielen prinzipiell in konkreten Funktionszusammenhängen zu erfassen.³⁷⁷ Zudem ist der Einsatz von Darstellungsmitteln wie Geräuschen oder auch Sprechtechniken grundsätzlich zeitbedingt.³⁷⁸ Vor allem in der frühen Phase der Hörspielproduktion wurde oftmals auf sogenannte „Geräuschkulissen“ zugegriffen. Sie dienten in Analogie zum Theater der Veranschaulichung der Geschehnisse, des Handlungsplatzes und seiner Veränderungen sowie der Stimmung des Werkes. Vor allem in jenen Hörspielen, die sich um naturalistische Wirklichkeitsabbildung bemühen, werden Geräuschkulissen verwendet.³⁷⁹

Auch in *Knöpfe* tragen die Geräusche dramaturgische Funktionen. Sehr häufig werden sie zur Illustration einer Szenerie bzw. eines Handlungsortes herangezogen. In diesen Fällen ersetzen die Geräusche das fehlende Bühnenbild.³⁸⁰ In Aichingers Hörspiel kennzeichnet etwa das Geräusch des prasselnden Regens den Handlungsort „Im Freien“ bzw. „Auf der

³⁷⁶ Aichinger: Auckland, S. 36 und dies.: Knöpfe. Hörspiel, Titel 9, Min. 00:55-01:05.

³⁷⁷ vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel, S. 78.

³⁷⁸ vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 143.

³⁷⁹ vgl. Frank, Armin P.: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Heidelberg: Carl-Winter-Universitätsverlag 1963. (Frankfurter Arbeiten aus dem Gebiete der Anglistik und Amerika-Studien 8), S. 105-106.

³⁸⁰ vgl. Klose: Didaktik des Hörspiels, S. 125.

Straße³⁸¹, des Weiteren charakterisiert der hintergründige Lärm des nahen Straßenverkehrs den Handlungsplatz außerhalb der Fabrik.³⁸² Der zweite zentrale Ort, die Fabrik, ist akustisch durch ein mehrmals auftretendes rätselhaftes Geräusch repräsentiert.³⁸³ Der zeitlichen Strukturierung der Handlung dient etwa das lautstarke Schlagen einer Kuckucksuhr, das mehrmals die Dialoge unterbricht bzw. von einem Szenen- oder Figurenwechsel gefolgt ist.³⁸⁴ Dieselbe Funktion dürfte das Läuten der Kirchenglocken haben, das schwach aus dem Hintergrund hervordringend einen spezifischen zeitlichen Kontext anzeigt – in diesem Fall, dass sich die Handlung an einem Sonntag zu trägt.³⁸⁵

Mit dem Zweck, einen spezifischen Handlungsplatz zu charakterisieren, ist auch Musik in zwei Szenen in Verwendung. In beiden Fällen trägt sich die Handlung in einem Gasthaus zu. Ein paar Klänge bzw. Takte leiten die Szenen ein. Die Musik wird dem Text unterlegt und bleibt im Hintergrund hörbar. Sie dient der Charakterisierung des Ortes, zugleich aber auch der Gestaltung einer bestimmten Atmosphäre. Die erste der beiden musikalisch untermalten Szenen wird durch Klaviermusik, die von einem gleichbleibenden Rhythmus begleitet wird, eingeleitet. Sie bildet den szenischen Hintergrund des Gesprächs zwischen Ann und Bill und schafft eine unheimliche, zwielichtige Atmosphäre.³⁸⁶ In diesem Fall wird die Handlung durch die musikalische Untermalung intensiviert.³⁸⁷ Die unbehagliche Stimmung, die musikalisch erzeugt wird, verstärkt die einschüchternde Wirkung, die von Bills Drohung ausgeht. Im Unterschied zu diesem Beispiel schafft die Musik, die einem Dialog zwischen Ann und John im Gasthaus hinterlegt ist, eine melancholische Atmosphäre. Die leise Melodie, die von einer Mundharmonika zu stammen scheint, weckt mitunter ein Gefühl der Einsamkeit.³⁸⁸ Sie unterscheidet sich in ihrer Wirkung erheblich von der zuvor eingespielten musikalischen Komposition.

Musikalische Elemente werden in diesem Hörspiel nur vereinzelt eingesetzt; im Hörspieltext finden sich überhaupt keine expliziten Anweisungen über die Verwendung von Musik. Doch wirkt dieses Gestaltungsmittel tiefgründiger als die meisten Geräusche, die in diesem Werk zum Einsatz kommen, denn die Funktion der Hintergrundmusik geht über rein illustrative Verwendung hinaus, sie schafft dank ihrer Expressivität eine Wirkung, die der Erklärung durch das Wort nicht bedarf.

³⁸¹ vgl. Aichinger: Knöpfe. Hörspiel, Titel 2, Min. 00:00-02:40 und Titel 19, Min. 00:00-00:55.

³⁸² vgl. ebd., Titel 6, Min. 00:06-00:09.

³⁸³ vgl. ebd., Titel 3, Min. 00:00-00:07.

³⁸⁴ vgl. ebd., Titel 4, Min. 03:54-04:00 und Titel 7, Min. 05:05-05:10.

³⁸⁵ vgl. ebd., Titel 12, Min. 00:00-00:54.

³⁸⁶ vgl. Aichinger: Auckland, S. 36-38 und dies.: Knöpfe. Hörspiel, Titel 10, Min. 00:00-02:25.

³⁸⁷ vgl. Weber: Strukturanalyse des Hörspiels, S. 50-51.

³⁸⁸ vgl. Aichinger: Auckland, S. 59-61 und dies.: Knöpfe. Hörspiel, Titel 16, Min. 00:00-01:26.

Anders hingegen funktionieren Geräusche, die den Bühnenauf- oder -abtritt akustisch abbilden; sie sind Teil einer Geräuschkulisse und haben in Anlehnung an das Theater lediglich die Funktion, das Auf- oder Abtreten einer Figur akustisch darzustellen.³⁸⁹ Sie können aber auch als dramaturgisches Mittel zur Gliederung der Handlung eingesetzt werden. In *Knöpfe* signalisiert zumeist das knarrende Geräusch des Öffnens oder Schließens der Tür, dass eine Figur den Handlungsort betritt oder verlässt.³⁹⁰ Der Einsatz dieser akustischen Mittel richtet sich dabei weitestgehend nach dem Hörspieltext. Da zumindest der Abtritt einer Figur zumeist schon im Text angekündigt wird, sind die entsprechenden Geräusche zum Teil redundant.

Weitaus effektvoller wird eine Abfolge elektronisch erzeugter, „künstlich“ klingender Töne als Ausdrucksmittel in einem anderen Kontext eingesetzt: Die Präsentation des neuen Knopfes mit dem Namen „Jean“ wird zwar sprachlich bekannt gegeben, doch der Überraschungseffekt, den das Vorzeigen des Knopfes auslöst, wird vor allem akustisch durch einen markanten Ton erzeugt.³⁹¹ Derselbe Ton, ähnlich einem kurzen Signalton, erklingt ein weiteres Mal, gefolgt von mehreren hellen Pfeiftönen, die die Vorführung weiterer Knöpfe der Sorte „Jean“ signalisieren. Losgelöst von den kommentierenden Worten der Figuren wäre dem Hörer kaum möglich, die beschriebenen Töne einem konkreten Gegenstand oder Sachverhalt zuzuordnen. Sie tragen in dieser Szene wesentlich dazu bei, fehlende visuelle Reize zu kompensieren, sind aber auf die erklärende Funktion der Sprache angewiesen. Offenbar sollen die kurzen, hellen Töne mit den Knöpfen assoziiert werden, denn sie werden ein weiteres Mal am Beginn einer Szene eingespielt, in der Ann ein Geschäft für Schmuckknöpfe betritt. Außerdem markieren sie an dieser Stelle einen Zeitsprung: Die Szene im Knopfladen ist als Rückblende in den Dialog zwischen Ann und John eingebettet.³⁹²

Die beschriebenen Geräusche und musikalischen Elemente des Hörspiels sind zumeist dem gesprochenen Wort untergeordnet und schöpfen ihre Bedeutung aus dem Kontext des jeweiligen Dialogs, aus den semantischen Bezügen zum Text. Dennoch tragen sie mehrere rezeptionsästhetische Funktionen: Sie ermöglichen die zeitlich-räumliche Orientierung im Handlungsverlauf des Hörspiels, erzeugen Dynamik und bieten der Vorstellungskraft des Hörers Anreize.

³⁸⁹ vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 106-107.

³⁹⁰ vgl. Aichinger: Knöpfe. Hörspiel, Titel 4, Min. 04:14, Titel 5, Min. 00:45, Titel 7, Min. 03:44.

³⁹¹ vgl. ebd., Titel 12, Min. 03:45.

³⁹² vgl. Aichinger: Auckland, S. 61 und dies.: Knöpfe. Hörspiel, Titel 16, Min. 01:27.

Aichinger bedient sich allerdings nicht nur der illustrativen und gliedernden Funktionen des Geräuschs, sondern setzt es auch als Leitmotiv mit Symbolfunktion ein.³⁹³ In *Knöpfe* wird mehrmals auf ein unheimliches, schwer definierbares Geräusch hinter den Wänden der Fabrik hingewiesen. Ann, die es als neue Mitarbeiterin noch deutlich wahrnimmt, vergleicht es mit Regen, Hagel oder prasselndem Feuer. Da die Produktion der Knöpfe geheim ist, kann sie nur annehmen, dass das unerklärliche Geräusch mit der Herstellung zusammenhängt.³⁹⁴ Eine Aufklärung über die Ursache des Geräusches bleibt aus; auch am Ende ist es Ann nicht möglich zu beweisen, dass ein Zusammenhang zwischen dem Verschwinden ihrer Kollegin Jean und der Produktion eines neuen Knopfes, der den Namen der Vermissten trägt, besteht. Das wiederkehrende Geräusch symbolisiert die Bedrohlichkeit und Rätselhaftigkeit der Vorgänge innerhalb der Fabrik, die sich einer rationalen Logik nicht erschließen. Besonders auffällig tritt es bei Bills Auftritt hervor: Es eröffnet und beendet jenen Dialog zwischen Jean und Bill, infolgedessen die Frau verschwindet.³⁹⁵ Der Schluss liegt nahe, dass das Geräusch mit Jeans Verschwinden bzw. Verwandlung in einen Knopf zusammenhängt. Auf einer anderen Deutungsebene, die die Zeitbedingtheit dieses Hörspiels stärker fokussiert, kann ein Bezug zu den Geschehnissen innerhalb der nationalsozialistischen Konzentrationslager hergestellt werden.³⁹⁶ In diesem Sinn ruft das Geräusch mitunter eine Assoziation mit den KZ-Öfen hervor, in denen die Körper toter Insassen „verschwanden“.

Dass die Autorin das Rätsel um das Geräusch nicht auflöst, kommt dem Hörspiel insofern zugute, als es damit einer Sphäre zwischen Möglichem und Surrealem verhaftet bleibt.³⁹⁷ Dabei darf der Beitrag des Regisseurs, der das Reale ebenso wie das Illusionäre ins Akustische umsetzt, nicht außer Acht gelassen werden. Fritz Schröder-Jahn verfährt mit Geräuscheffekten und musikalischen Elementen relativ zurückhaltend, wodurch die Wirkung des Wortes (und der Stimme) besonders zur Geltung kommt, ohne dass aber zur Gänze auf andere Gestaltungsmittel verzichtet wird.

³⁹³ vgl. Haider-Pregler: Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels, S. 509.

³⁹⁴ vgl. Aichinger: Auckland, S. 14-15.

³⁹⁵ vgl. Aichinger: Auckland, S. 23-24 und dies.: *Knöpfe*. Hörspiel, Titel 6, Min. 00:00-00:06.

³⁹⁶ vgl. Kobayashi: Die Sterbensart in *Knöpfe*, S. 94.

³⁹⁷ vgl. Krautkrämer: Das Deutsche Hörspiel, S. 67.

5. INGEBORG BACHMANNS HÖRSPIEL *DER GUTE GOTT VON MANHATTAN*

5.1 Die Autorin und ihre Rundfunkarbeit

Ingeborg Bachmann wurde am 25. Juni 1926 in Klagenfurt geboren. Ihr Vater Matthias Bachmann war Lehrer und diente als Offizier in beiden Weltkriegen. Die Mutter Olga stammte aus Niederösterreich. Die Autorin war das älteste von drei Kindern, ihre Geschwister heißen Isolde und Heinz. Sie besuchte ein Ursulinen-Gymnasium in Klagenfurt, das nach 1938 als *Oberschule für Mädchen* ins NS-Schulsystem eingegliedert wurde.³⁹⁸

Bereits als Jugendliche schrieb Bachmann Erzählungen auf dem Gebiet der Heimatliteratur, allerdings nicht in verklärender Weise, sondern als Kritik an der Mobilisierung der Heimatverbundenheit im Dienst einer zerstörerischen Kriegskultur. Aus diesem Themenfeld entstanden die Erzählungen *Das Honditschkreuz* (1943) und *Erzählung aus dem Jahr 1813*.³⁹⁹

Nach Kriegsende reiste Bachmann nach Innsbruck, um dort Philosophie zu studieren. Sie blieb nur für ein Semester und setzte das Studium in Graz fort, wiederum nur für ein Semester. 1946 ging sie nach Wien, wo sie das Studium auch abschloss.⁴⁰⁰ In ihrer Dissertation aus dem Jahr 1950 setzte sich die Autorin kritisch mit der Existentialphilosophie Martin Heideggers auseinander.⁴⁰¹

In Bachmanns Studienzeit entstanden die *Briefe an Felician*, ein Briefzyklus, der posthum publiziert wurde. 1946 gelang ihre erste Veröffentlichung: Die Erzählung *Die Fähre* erschien erstmals in der *Kärntner Illustrierten* (Klagenfurt) vom 31. Juli 1946.⁴⁰² In Wien kam Bachmann mit dem literarischen Kreis um Hans Weigel, zu dem u.a. Rudolf Felmayr, Zeitschriften- und Rundfunkmitarbeiter, und Hermann Hakel, Herausgeber der Zeitschrift *Lynkeus*, zählten.⁴⁰³ In Wien lernte sie außerdem Ilse Aichinger kennen, mit der sie

³⁹⁸ vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 19-22.

³⁹⁹ vgl. ebd., S. 13.

⁴⁰⁰ vgl. ebd., S. 31-32.

⁴⁰¹ vgl. Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 3.

⁴⁰² vgl. ebd., S. 3.

⁴⁰³ vgl. Höller: Ingeborg Bachmann, S. 44-45.

freundschaftlich verbunden blieb.⁴⁰⁴ Die Kontakte zur Wiener literarischen Szene verhalfen Bachmann beruflich Fuß zu fassen. Hakel veröffentlichte vier Gedichte der Autorin in seiner Zeitschrift *Lynkeus*.⁴⁰⁵ Weigel vermittelte ihr 1951 eine Stelle im Script-Department des amerikanischen Senders *Rot-Weiß-Rot*. Dort wurde auch ihr erstes Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen* produziert und am 28. Februar 1952 urgesendet.⁴⁰⁶

1952 nahm Bachmann gemeinsam mit Ilse Aichinger und Paul Celan an einer Tagung der *Gruppe 47* teil, zu der sie Hans Werner Richter eingeladen hatte. Celan durfte dank Bachmanns Vermittlung bei der Tagung vorsprechen.⁴⁰⁷ Zwischen Celan und Bachmann bestand eine besondere Beziehung, die u.a. in einem literarischen Dialog in etwa 20 Gedichten des Autors (*Mohn und Gedächtnis*, 1952) künstlerisch ihren Niederschlag fand.⁴⁰⁸

Im darauffolgenden Jahr erhielt Bachmann den renommierten Preis der *Gruppe 47* für einige Gedichte, die später in ihrem Gedichtband *Die gestundete Zeit* erschienen. Der Erfolg veranlasste Bachmann, sich fortan hauptberuflich der Schriftstellerei zu widmen. Sie kündigte ihre Stelle bei *Rot-Weiß-Rot* und zog nach Italien.⁴⁰⁹

Wenngleich die Autorin heute hauptsächlich als Dichterin bekannt ist, war sie in den 50er-Jahren zudem als Hörspielautorin, Essayistin und Philosophin in der literarischen Öffentlichkeit präsent. Sie war eine der Ersten, die auf die Bedeutung Ludwig Wittgensteins Sprachphilosophie hinwies, schrieb einen Wittgenstein-Aufsatz, der in den *Frankfurter Heften* erschien, des Weiteren einen Essay zu Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* und setzte sich in einem Radio-Essay mit Franz Kafkas Roman *Amerika* auseinander.⁴¹⁰ Der Rundfunk blieb für Bachmann in den 50er-Jahren ein wichtiges Instrument, mit dem sie einige Gedichte erstveröffentlichte sowie Features und Hörspiele produzierte.⁴¹¹

Aufgrund finanzieller Not nahm Bachmann auch literarische Auftragsarbeiten an, so etwa eine Hörspielproduktion unter Ernst Schnabel, dem Leiter der Hörspielabteilung des NWDR Hamburg. Angeregt durch ihren Aufenthalt auf der Insel Ischia, einem beliebten Rückzugsort für Künstler, verfasste Bachmann das Hörspiel *Die Zikaden*. Das Sujet des Eskapismus wurde zum Modell für das Werk, das am 25. März 1955 vom NWDR

⁴⁰⁴ vgl. Albrecht / Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 4.

⁴⁰⁵ vgl. Höller: Ingeborg Bachmann, S. 45.

⁴⁰⁶ vgl. ebd., S. 46-47.

⁴⁰⁷ vgl. Albrecht / Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 5.

⁴⁰⁸ vgl. Höller: Ingeborg Bachmann, S. 57-59.

⁴⁰⁹ vgl. Albrecht / Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 5.

⁴¹⁰ vgl. ebd., S. 6 und Höller: Ingeborg Bachmann, S. 69-70.

⁴¹¹ vgl. Albrecht / Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 5-6.

Hamburg erstgesendet wurde.⁴¹² Die Musik zu den *Zikaden* komponierte Hans Werner Henze, mit dem Bachmann eng befreundet war und über viele Jahre künstlerisch zusammenarbeitete.⁴¹³

Zwischen 1954 und 1955 schrieb die Autorin unter dem Pseudonym Ruth Keller Korrespondentenartikel für Radio Bremen, die erst 1997 wiederentdeckt und unter dem Titel *Römische Reportagen* zusammen mit Artikeln für die *Westdeutsche Zeitung* veröffentlicht wurden.⁴¹⁴ Im Herbst 1956 erschien ihr zweiter Gedichtband *Anrufung des Großen Bären* im Piper-Verlag. Spätestens seit der Publikation dieser Gedichtsammlung wurde Bachmanns Werk zumeist mit ihrer Lyrik gleichgesetzt, wodurch es für die Autorin schwieriger wurde, für ihr späteres Prosawerk anerkannt zu werden.⁴¹⁵

Ab Mitte der 50er-Jahre war Bachmann wieder häufig auf Reisen, die sie an die Harvard-Universität in den USA, nach Rom, Venedig, Berlin und Paris führten. Im Jahr 1957 begann sie am Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* zu arbeiten, außerdem nahm sie eine Stelle als Dramaturgin beim Bayrischen Rundfunk an. Am 28. Mai 1958 wurde *Der gute Gott von Manhattan* als Gemeinschaftsproduktion des Bayrischen und Norddeutschen Rundfunks urgesendet. Zudem erschien eine Textfassung des Hörspiels im Piper-Verlag.⁴¹⁶ 1959 wurde die Autorin für den *Guten Gott von Manhattan* mit dem angesehenen Preis der Kriegsblinden ausgezeichnet.⁴¹⁷ Im selben Jahr schrieb Bachmann das Libretto für Henzes Oper *Der Prinz von Homburg*. Im Herbst hielt sie an der Universität Frankfurt Poetik-Vorträge im Rahmen der bekannten *Frankfurter Vorlesungen*.⁴¹⁸

Bachmanns Erzählband *Das dreißigste Jahr*, der 1961 erschien, traf auf ein eher skeptisches Echo. Insbesondere konservative Kritiker reagierten negativ auf ihren Schritt von der Lyrik zur Prosa.⁴¹⁹ Nachdem im Herbst 1962 die Beziehung zum Schriftsteller-Kollegen Max Frisch gescheitert war, erkrankte Bachmann und blieb einige Zeit in klinischer Behandlung. In diese Phase fällt ihre Arbeit an einem neuen literarischen Werk, das später mit dem Begriff *Todesarten*-Projekt bezeichnet wurde.⁴²⁰ An diesem Projekt arbeitete die Autorin etwa zehn Jahre. Nur ein Roman aus dem Zyklus, *Malina*, wurde

⁴¹² vgl. Höller: Ingeborg Bachmann, S. 84- 91.

⁴¹³ vgl. ebd., S. 87-89.

⁴¹⁴ vgl. ebd., S. 91.

⁴¹⁵ vgl. ebd., S. 97.

⁴¹⁶ vgl. ebd., S. 105.

⁴¹⁷ vgl. Albrecht / Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 11.

⁴¹⁸ vgl. ebd.

⁴¹⁹ vgl. ebd., S. 12 und 23.

⁴²⁰ vgl. ebd., S. 13.

fertiggestellt; *Der Fall Franza*, *Requiem für Fanny Goldmann* sowie das *Wüstenbuch* blieben unvollendet.⁴²¹

In den 60er-Jahren entstanden Gedichte wie *Böhmen liegt am Meer* oder *Prag Jänner 64*, außerdem das Libretto zu Henzes komischer Oper *Der junge Lord*. Des Weiteren verfasste Bachmann Erzählungen, die 1972 unter dem Titel *Simultan* erschienen.⁴²² Der Roman *Malina* wurde 1971 veröffentlicht. Wie auch der Erzählband *Simultan* erntete er viele negative Kritiken, wurde mitunter als nicht zeitgemäß, wirklichkeitsfern oder als imaginäre Autobiographie abgetan.⁴²³

Simultan war das letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Werk Ingeborg Bachmanns. Die Autorin verstarb am 17. Oktober 1973 infolge schwerer Verbrennungen, die sie sich in ihrer Wohnung in Rom zugezogen hatte.⁴²⁴

Trotz vieler negativer Kritiken auch nach dem Tod Ingeborg Bachmanns war sie zweifelsohne eine vielseitige Schriftstellerin, die sich in verschiedenen Genres betätigte und deren Werk bis heute intensiv rezipiert wird. Ein neuerer Forschungsansatz hat Bachmanns Arbeit für den Rundfunk eingehender untersucht. Aus diesem Forschungsfeld sind insbesondere die Beiträge Joseph McVeighs zu erwähnen, der Ingeborg Bachmanns Tätigkeit beim Sender *Rot-Weiß-Rot* erforscht hat.⁴²⁵

Bachmann hat sich zu ihrer zweijährigen Arbeit bei dem Sender nur einmal offiziell geäußert und verhielt sich dabei eher ausweichend. Neben dem Verfassen von Lektoratsgutachten und Hörspielbearbeitungen, die Bachmann erwähnte⁴²⁶, waren die Mitarbeiter des Script-Departements von RWR auch mit Übersetzungen, dem Verfassen eigener Rundfunktexte und der Arbeit am Unterhaltungsprogramm des Senders beschäftigt.⁴²⁷ Bachmann schrieb in ihrem ersten Jahr bei RWR nur einen Rundfunktext: eine Adaption von Franz Werfels *Der Tod des Kleinbürgers*. Im Jahr 1952 verfasste sie vier

⁴²¹ vgl. Höller: Ingeborg Bachmann, S. 123.

⁴²² vgl. ebd., S. 123, 129-131.

⁴²³ vgl. Albrecht / Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 24 und Höller: Ingeborg Bachmann, S. 158.

⁴²⁴ vgl. Höller: Ingeborg Bachmann, S. 155-156.

⁴²⁵ vgl. Mc Veigh, Joseph: Die Stille um den „Mordschauplatz“. Ingeborg Bachmann, der Kalte Krieg und der Sender Rot-Weiß-Rot. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 55-68.

⁴²⁶ vgl. ebd., S. 55. Interview von Joachim von Bernstorff vom 10. Juni 1953: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983, S. 9-10.

⁴²⁷ vgl. Haider-Pregler, Hilde: Ingeborg Bachmanns Radioarbeit. Ein Beitrag zur Hörspielforschung. In: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations. Actes du colloque, 29, 30 et 31 janvier 1986. Université de Nantes. Département d'études Germaniques. (Editions ARCANÉ 17), S. 36.

Sendungen: die Übersetzung von Thomas Wolfes *Herrenhaus*, ihr erstes eigenes Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen* sowie zwei Folgen der humoristischen Sendereihe *Die Radiofamilie*. Darüber hinaus soll Bachmann auch an der Entstehung anderer Unterhaltungssendungen beteiligt gewesen sein.⁴²⁸ Insgesamt dürfte Bachmann 15 Folgen der *Radiofamilie* geschrieben haben, elf davon als alleinige Verfasserin, vier in Zusammenarbeit mit ihren Kollegen Peter Weiser und Jörg Mauthe.⁴²⁹ McVeigh hat erst vor wenigen Jahren die im Nachlass Jörg Mauthes erhaltenen Manuskripte der *Radiofamilie* herausgegeben.⁴³⁰

Dass Ingeborg Bachmann ihren Beitrag am Entstehen der *Radiofamilie* nicht erwähnt hat, könnte mit den propagandistischen Zwecken der Serie in Zusammenhang stehen. Der US-Informationdienst hatte ein Unterhaltungsprogramm als Bestandteil der anti-sowjetischen Offensive geplant. Zu diesem Zweck wurden englischsprachige Sendungen durch deutschsprachige, deren politischer Charakter durch die humoristische Wirkung verhüllt war, ersetzt.⁴³¹

Trotz möglicher Vorbehalte der Autorin gegenüber ihrer Arbeit beim Sender RWR war der Rundfunk ein wichtiges Medium, das ihr verhalf, einige ihrer Texte, v.a. Gedichte, Features, Essays und selbstverständlich ihre Hörspiele, einem größeren Publikum bekannt zu machen. Ingeborg Bachmann hatte durch Hörspielbearbeitungen und -übersetzungen bereits Erfahrungen mit dem Genre gesammelt, als sie ihr erstes Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen* verfasste. Nach der Erstsending 1952 bei RWR geriet es schnell in Vergessenheit und wurde erst 1975 neu inszeniert.⁴³² Die anderen beiden Hörspiele ließ Bachmann bei Sendeanstalten der ARD produzieren. Ihr zweites Hörspiel *Die Zikaden* erhielt von Anfang an die literarische Anerkennung, die dem Erstling erst spät zuteil wurde. *Die Zikaden* wurde 1955 vom NDR Hamburg unter der Regie von Gert Westphal urgesendet und 1977 vom Schweizer Radio neuproduziert.⁴³³

Ihr drittes und letztes Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* ist wohl auch das berühmteste und erfolgreichste der Autorin. Immerhin gewann sie in Konkurrenz u.a. mit Günter Eich (*Festianus, Märtyrer*), Heinrich Böll (*Bilanz*) und Alfred Andersch (*Fahrerflucht*) den Hörspielpreis der Kriegsblinden. Die Wertungen entsprachen durchaus dem damals

⁴²⁸ vgl. McVeigh: Die Stille um den „Mordschauplatz“, S. 60-61.

⁴²⁹ vgl. ebd., S. 61.

⁴³⁰ vgl. Bachmann, Ingeborg: Die Radiofamilie. Hg. und mit einem Nachwort von Joseph McVeigh. Berlin: Suhrkamp 2011.

⁴³¹ vgl. McVeigh: Die Stille um den „Mordschauplatz“, S. 55-57.

⁴³² vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 36-45.

⁴³³ vgl. ebd., S. 52-53.

üblichen Hörspielideal; das Werk wurde für seine „große Sprachkraft“ und den „bezwingenden poetischen Reichtum“ gelobt.⁴³⁴ Abgelehnt wurden dagegen reportagehafte Abbildungen einer Wirklichkeit, „[...] die im Grunde ‚Wirklichkeit‘ zu sein nur vorgibt.“⁴³⁵ Interessant sind dabei zwei Aspekte: Bachmann selbst legte in ihrer Dankesrede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* ihr poetologisches Konzept dar und betonte dabei die Wichtigkeit, in der Dichtung eben jene Fragen aufzugreifen, die den Menschen in seiner Wirklichkeit bedrängen.⁴³⁶ Allerdings wurde ausgerechnet *Der gute Gott von Manhattan* zum Gegenstand einer Auseinandersetzung um das Literarische Hörspiel, die Wolf Wondratschek und Jürgen Becker 1970 unter der Leitfrage *War das Hörspiel der fünfziger Jahre reaktionär?* führten.⁴³⁷ Wondratschek behauptet darin: „Die Autorin spezialisiert sich poetisch ganz aufs Niemandsland der reinen Empfindungen, freilich auf deren Scheitern, ohne sich dabei auf die gegebenen Widerstände einzulassen, welche dieses Scheitern verständlich als ‚von dieser Welt‘ ausweisen können, was ja im Titel der Hinweis auf Manhattan immerhin vermuten läßt.“⁴³⁸ Des Weiteren wird der Autorin vorgeworfen, „die Spielregeln der empirischen Realität außer Kraft [zu setzen]“⁴³⁹ und „daß es [das Hörspiel, *Anm.*] falsche Fragen oder, was dasselbe ist, Scheinfragen stellt; daß es die gefälligen Illusionen über ein solches Thema nicht aufdeckt [...]“⁴⁴⁰

Auf die Debatte, die im Zusammenhang mit dem Neuen Hörspiel entbrannte, wurde an anderer Stelle kurz hingewiesen und soll hier nicht weiter eingegangen werden. Aber die Diskrepanz zwischen einer Hörspielideologie, die unter dem Stigma der „Innerlichkeit“ Hörspielen der 50er-Jahre gesellschaftliche Relevanz absprechen wollte, und dem Verständnis von der Aufgabe der Literatur, wie sie die Autorin selbst erläutert, wird im Anschluss an die Analyse nochmal zur Diskussion gestellt.

⁴³⁴ zit. nach Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 29.

⁴³⁵ zit. nach Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 30.

⁴³⁶ vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 30. Bachmanns Rede ist abgedruckt in: Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften*. München, Zürich: Piper 2003, S. 75-77.

⁴³⁷ vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 31-32.

⁴³⁸ Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Becker, Jürgen / Wondratschek, Wolf: *War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns „Der gute Gott von Manhattan“*. In: *Merkur* 24/2 (1970), S. 190.

⁴³⁹ ebd.

⁴⁴⁰ ebd., S. 191.

5.2 Das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*

5.2.1 Produktionen

Von den drei Hörspielen Ingeborg Bachmanns forderte *Der gute Gott von Manhattan* am häufigsten zu eigenwilligen Realisationen heraus. Schon am Tag der Ursendung (29. Mai 1958) strahlten die Sendeanstalten der ARD zwei verschiedene Versionen aus: zum einen die Gemeinschaftsproduktion des Bayrischen mit dem Norddeutschen Rundfunk unter der Regie Fritz Schröder-Jahns, die anschließend mit dem Kriegsblinden-Preis honoriert wurde, zum anderen eine Produktion des Südwestfunks Stuttgart unter der Regie Gert Westphals.⁴⁴¹

Danach entstanden in den 70-Jahren Neuproduktionen in der Schweiz und der DDR: Das Schweizer Radio sendete im Juni 1971 eine Neuproduktion (Regie: Klaus W. Leonhard), im DDR-Funk wurde das Hörspiel erstmals im Dezember 1977 übertragen (Regie: Peter Groeger). Außerdem wurde *Der gute Gott von Manhattan* als Bühnenstück adaptiert und u.a. 1959 auf der Studio-Bühne der Universität Bonn aufgeführt. Des Weiteren entstand 1972 ein Fernsehfilm, den das ZDF produzierte.⁴⁴²

Neuere Inszenierungen als Schauspiel sind beispielsweise eine Koproduktion von i-camp NT München und dietheater Wien (2001) oder die Bühneninszenierung unter der Regie von Niko Brettschneider am Theater Brett Wien (2003).⁴⁴³ Außerdem gestaltete Adriana Hölszky aus dem literarischen Stoff eine Oper, die am 19. Mai 2004 im Rahmen der Festspiele des Schlosses Schwetzingen uraufgeführt wurde.⁴⁴⁴

Die vielen unterschiedlichen Hörspiel-Inszenierungen und -Adaptionen lassen darauf schließen, dass der Text eine gewisse Offenheit aufweist, die eine medienadäquate Umsetzung ermöglicht.⁴⁴⁵

⁴⁴¹ vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 63 und Anmerkungen, S. 80. Im Folgenden wird die Produktion von BR und NDR verwendet, die auf Tonträger verfügbar ist: Bachmann, Ingeborg: *Der gute Gott von Manhattan*. Hörspiel. Regie: Fritz Schröder-Jahn. BR / NDR 1958, 82 Min. (Pidax Hörspiel-Klassiker).

⁴⁴² vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 80.

⁴⁴³ vgl. Ringler-Pascu, Eleonora: *Der gute Gott von Manhattan* zwischen Hörspiel und Musiktheater. In: Bogner, Zsuzsa / Bombitz, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien: Praesens 2008. (Österreich-Studien Szeged 2), S. 109.

⁴⁴⁴ vgl. ebd., S. 110.

⁴⁴⁵ vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 63.

5.2.2 Inhalt und zentrale Themen

In der Dankesrede zum Hörspielpreis der Kriegsblinden bestimmt Ingeborg Bachmann die „Liebe zwischen Mann und Frau und was sie ist, wie sie verläuft und wie wenig oder wie viel sie sein kann [...]“⁴⁴⁶ als Kernthema der Handlung ihres Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan*. Das Hörspiel weist zwei Handlungsebenen auf: Die Rahmenhandlung bildet eine Gerichtsverhandlung, in der der Angeklagte, der sich Guter Gott von Manhattan nennt, Rechenschaft über den Mord an der Studentin Jennifer ablegen muss. Von der Gerichtsszene wird immer wieder auf die Binnenhandlung, die die Phasen der sich intensivierenden Liebesbeziehung zwischen Jan und Jennifer darstellt, zurückgeblendet.⁴⁴⁷

Jan und Jennifer begegnen einander am Grand-Central-Bahnhof von New York. Aus der flüchtigen Bekanntschaft wird entgegen aller Erwartungen innerhalb weniger Tage eine scheinbar grenzenlose Liebe, die das Paar in einen „anderen Zustand“⁴⁴⁸ versetzt.

Die Liebe der beiden entwickelt sich über mehrere Stufen, symbolisiert durch Aufenthalte in immer höher gelegenen und luxuriöseren Hotelzimmern, beginnend im Erdgeschoß eines schäbigen Stundenhotels und endend im 57. Stockwerk des Atlantic-Hotels.⁴⁴⁹ Im Handlungsverlauf wird aus der anfänglichen „Vereinbarung auf Distanz“⁴⁵⁰ eine innige Liebe jenseits des Gewöhnlichen. Auf dem Höhepunkt ihrer Beziehung steht der Entschluss, ewig zusammen zu bleiben, doch kurz darauf vernichtet ein Bombenanschlag, dem Jennifer zum Opfer fällt, das Liebesglück der beiden. Jan hingegen, der Jennifer für einen entscheidenden Moment verlässt, um seine Schiffskarte zurückzugeben, entgeht dem Anschlag und reist unmittelbar danach ab.

Der Gute Gott bekennt sich zu dem Mord an Jennifer und legt die Gründe seiner Tat offen:

GUTER GOTT

Wollen Sie mein Glaubensbekenntnis? –

Ich glaube an eine Ordnung für alle und für alle Tage, in der gelebt wird jeden Tag.

Ich glaube an eine große Konvention und an ihre große Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben, und ich glaube an den

⁴⁴⁶ Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S. 76.

⁴⁴⁷ vgl. Bartsch, Kurt: Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann. In: Bartsch, Kurt / Goltschnigg, Dietmar u.a. (Hg.): Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Bern, München: Francke-Verlag 1979, S. 324.

⁴⁴⁸ Bachmann, Ingeborg: Die Hörspiele. Ein Geschäft mit Träumen. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. München, Zürich: Piper 192013, S. 145.

⁴⁴⁹ vgl. Bartsch: Die Hörspiele, S. 324 und Reinert, Claus: Unzumutbare Wahrheiten? Einführung in Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“. Bonn: Bouvier-Verlag 1983. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 346), S. 12.

⁴⁵⁰ Bachmann: Die Hörspiele, S. 118.

Tod ihrer Widersacher. Ich glaube, daß die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, verderblicher als jedes Verbrechen, als alle Ketzereien. [...]⁴⁵¹

Der Gute Gott sieht sich selbst in der Rolle eines Hüters gesellschaftlicher Normen und Konventionen, die durch eine Liebe wie jene zwischen Jan und Jennifer, die einen „Grenzübertritt“⁴⁵² darstellt, gefährdet ist. Er repräsentiert die herrschende Gesellschaftsordnung, die notwendigerweise individueller Freiheit Grenzen setzt – eine Figur, die öfters in Bachmanns Werk bedient wird.⁴⁵³ Jans und Jennifers Beziehung stellt einen solchen Grenzfall dar, der, wie Bachmann in ihrer Rede erklärt, auch den alltäglichen Dingen innewohnt. Demnach strebt der Mensch immer nach einer Erweiterung seiner Möglichkeiten, wenngleich ein Austritt aus der Gesellschaft nicht denkbar ist.⁴⁵⁴

Mit ihrem Entwurf einer Liebes-Utopie in diesem Hörspiel schließt Bachmann an das *Utopismus*-Konzept Robert Musils und an Ludwig Wittgensteins Sprachphilosophie an, wie die frühe Bachmann-Forschung herausgearbeitet hat.⁴⁵⁵ Von Musil übernimmt Bachmann das Konzept einer „Utopie des anderen Lebens in Liebe“⁴⁵⁶, der Ekstase. Auch in ihren Vorlesungen und einem Radio-Essay über den *Mann ohne Eigenschaften* hat Bachmann das Verhältnis zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, wie es Musil darlegt, aufgegriffen.⁴⁵⁷ Die Berührungspunkte mit Wittgensteins Philosophie sind v.a. auf Bachmanns Auseinandersetzung mit den Theorien des Autors in einem Essay und einer Rundfunksendung zurückzuführen. Der Titel der Sendung *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins* bezeichnet eine Grenzerfahrung, die (auch) in der Sprache angelegt ist.⁴⁵⁸

Wenn Ingeborg Bachmann in ihrer Preisrede die Aufgabe des Dichters, die Wahrheit zu vermitteln und damit das Publikum für menschliche Erfahrungen zu sensibilisieren, bestimmt, zielt sie damit auf das Unsagbare, das stete Bemühen um Verbalisierung des Unaussprechlichen.⁴⁵⁹ Die Sprache setzt ebenso wie gesellschaftliche Konventionen und Normen der Erfahrung Grenzen. Eine feste Ordnung, die individuelle Freiheit einschränkt, erkennt die Autorin als notwendige Einrichtung an, doch sie betont die Wichtigkeit,

⁴⁵¹ Bachmann: Die Hörspiele, S. 146.

⁴⁵² ebd., S. 145.

⁴⁵³ vgl. Bartsch: Die Hörspiele, S. 324.

⁴⁵⁴ vgl. Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S. 76.

⁴⁵⁵ vgl. Bartsch: Die Hörspiele, S. 312-315.

⁴⁵⁶ zit. nach Bartsch: Die Hörspiele, S. 313.

⁴⁵⁷ vgl. Bartsch: Die Hörspiele, S. 313.

⁴⁵⁸ vgl. ebd., S. 312.

⁴⁵⁹ vgl. ebd., S. 312-313 und Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S. 75.

innerhalb dieser Grenzen immer nach dem Vollkommenen zu streben.⁴⁶⁰ Das Unerreichbare – die Utopie – ist als Richtung, nicht als Ziel zu begreifen.⁴⁶¹

Im Hörspiel ist die dargestellte Liebe ein utopischer Zustand jenseits aller gesellschaftlichen Normen und Bräuche. Sie führt zu einem völligen Rückzug ins Private: Zunächst erkunden Jennifer und Jan noch die Stadt, bald aber verlassen sie kaum noch das Hotelzimmer, richten sich dort „häuslich“ ein. Zugleich scheinen sie emotional (wie räumlich) in immer höhere Sphären abzuheben, bis sie sich ihren „Himmel auf Erden“⁴⁶² schaffen, wie sich bei ihrer Begegnung zu Beginn ankündigt.⁴⁶³

In Bachmanns Idee einer entgrenzten Liebe, der das Prinzip einer allgemeingültigen Herrschaftsordnung gegenübersteht, finden sich Bezüge zu Herbert Marcuses Konzept von Macht und Sexualität in *Triebstruktur und Gesellschaft* (1955), die die feministische Bachmann-Forschung untersucht hat.⁴⁶⁴ Bachmann hielt sich im Jahr 1955 an der Harvard-Universität auf, wo sie ein Seminar bei Henry Kissinger besuchte. Es ist davon auszugehen, dass die Autorin mit Marcuses Ideen vertraut war.⁴⁶⁵

Macht ist bei Marcuse als Herrschaft, als ein System sozialer Kontrolle, das alle Lebensbereiche umfasst, zu verstehen. Wie auch bei Bachmann gibt es allerdings eine Kraft, und zwar Eros, die außerhalb dieses Systems steht. Der Eros ist mit äußerster Freiheit gleichzusetzen, mit dem Widerstand gegen die allmächtige Herrschaft. Da Frauen Schönheit und Glück repräsentieren, verleihen sie dieser ureigenen Kraft Gestalt und werden als mögliche Bedrohung für die soziale Ordnung, die antithetisch durch die Männer verkörpert wird, wahrgenommen.⁴⁶⁶ Da sich Jan dem herrschenden Ordnungsprinzip verpflichtet sieht, entgeht er dem Bombenanschlag; Jennifer, die sich hingegen ganz der Liebe hingibt und sich somit den gültigen Normen widersetzt, muss ausgeschaltet werden.

Lennox bringt allerdings noch eine zweite feministische Lesart ins Spiel, die mit ersterer kaum vereinbar ist. Sie begreift Weiblichkeit bzw. weibliche Sexualität nicht als außerhalb der Kultur bestehendes Prinzip, sondern als den herrschenden Diskursen der Zeit

⁴⁶⁰ vgl. Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S. 76.

⁴⁶¹ vgl. Bartsch: Die Hörspiele, S. 314.

⁴⁶² Lennox, Sara: Repräsentationen von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 32.

⁴⁶³ vgl. Bachmann: Die Hörspiele, S. 107.

⁴⁶⁴ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 16.

⁴⁶⁵ vgl. ebd., S. 20.

⁴⁶⁶ vgl. ebd., S. 17-18.

immanent. Weiblichkeit stellt darin das primär Andere des Männlichen dar. Die Eigenschaften der Frau werden folglich immer in Opposition zu jenen des Mannes definiert. Vertritt der Mann das Herrschaftsprinzip, so wird der Frau damit der Opferstatus zugewiesen. Wie Lennox feststellt, durchdringt dieses zeitgenössische Verständnis der Geschlechteridentitäten und -konstellationen neben dem *Guten Gott von Manhattan* viele weitere Werke Ingeborg Bachmanns.⁴⁶⁷

Zumal das Hörspiel über das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft hinaus auch jenes zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit innerhalb des zeitgenössischen Diskurses beleuchtet, tritt die politische Dimension des Werkes klar hervor. In ähnlicher Weise argumentierte Jürgen Becker in der Debatte um das Hörspiel der Fünfzigerjahre, die an dieser Stelle erwähnt werden soll. Als Reaktion auf Wolf Wondratscheks Urteil, Ingeborg Bachmanns Hörspiel lasse „die Realität unbeschädigt“⁴⁶⁸, erläutert Becker die gesellschaftspolitischen Motive des Werks. Der Gute Gott sei demzufolge nicht als Wesen einer „anderen Welt“, sondern als „Konkretisierung eines sehr realen gesellschaftlichen Prinzips“⁴⁶⁹ zu verstehen. Die utopische Liebe sei der Inbegriff einer „anarchischen Freiheit“, die „ins Gesellschaftliche übertragen zum befreienden Chaos führt [...]“⁴⁷⁰ „Da ‚scheitert‘ keine Liebe [...], sondern da setzen sich die Interessen der Gesellschaft, die Glück nur als konventionalisiertes Dasein in Hausschuhen zulässt, gegenüber den Hoffnungen, gegenüber dem Verlangen von Einzelnen durch [...]“⁴⁷¹

Das Werk endet in einem offenen Prozess; der Gute Gott wird entlassen, kein Urteil gefällt.⁴⁷² Mit dem Wort „Schweigen“⁴⁷³ wird das Ende des Prozesses signalisiert; es markiert eine Leerstelle, die zum einen vom Scheitern der Suche nach der Wahrheit, die im Prozess zutage gefördert werden sollte, kündigt, und zum anderen eine Absage an die Idee der Erlösung durch Weltabkehr impliziert.⁴⁷⁴

⁴⁶⁷ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 35.

⁴⁶⁸ vgl. Dst., Zeitungsausschnittsammlung. Becker / Wondratschek: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? S. 190.

⁴⁶⁹ ebd., S. 193.

⁴⁷⁰ ebd., S. 193-194.

⁴⁷¹ ebd., S. 194.

⁴⁷² vgl. Rothe, Katja: Bachmanns radiofone Experimente. In: Simons, Oliver / Wagner, Elisabeth (Hg.): Bachmanns Medien. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 185.

⁴⁷³ Bachmann: Hörspiele, S. 155.

⁴⁷⁴ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 186.

5.2.3 Sprache

Die Dialogstruktur im *Guten Gott von Manhattan* ist vorwiegend durch eine Zweiteilung gekennzeichnet: Zunächst sind zwei verschiedene Handlungsebenen ineinandergeschoben, die auch zwei unterschiedlichen Zeitebenen entsprechen.⁴⁷⁵ Damit schließt das Hörspiel an die Tradition des analytischen Dramas an.⁴⁷⁶ Außerdem sprechen meistens dieselben zwei Personen miteinander: Jan und Jennifer, der Gute Gott und der Richter, die Eichhörnchen Billy und Frankie. Allerdings folgen nicht alle Szenen streng diesem Schema, denn an den Dialogen zwischen Jan und Jennifer sind oft auch andere Personen beteiligt, z.B. die Zigeunerin, ein Bettler, ein Barmann etc.⁴⁷⁷

Der Dialog zwischen dem Guten Gott und dem Richter entspricht zunächst dem Muster einer Befragung.⁴⁷⁸ Mittels Rückblenden wird vergangenes Geschehen (als Binnenhandlung) wieder aufgerollt. Im Rahmen der Verhandlung agiert der Gute Gott auch als Erzähler, der sich mitunter kommentierend einschaltet, den Handlungsfortgang vorantreibt, nach Belieben Unwesentliches überspringt.⁴⁷⁹ Die Konstellation Richter – Angeklagter ändert sich gegen Ende des Hörspiels, als die beiden feststellen, dass sie dieselbe Ordnung vertreten.⁴⁸⁰ Im Hinblick auf den Handlungsverlauf trägt der Gute Gott eine entscheidende Rolle. Sie reicht über die Kompetenz eines unbeteiligten Erzählers hinaus, zumal der Gute Gott über seine Medien – die Eichhörnchen – Einfluss auf die Entwicklung der Handlung, die er vor Gericht schildert, nimmt.⁴⁸¹

Der Gute Gott ist in diesem Hörspiel eine zentrale Symbolfigur, Repräsentant der „rechten“ Ordnung, Hüter der geltenden Normen und Sitten. In Anlehnung an Georg Heyms *Gott der Stadt* hat Bachmann einen Stadtgott, die Verkörperung eines totalitären Systems vor dem Hintergrund des Kalten Krieges, entworfen.⁴⁸² Das Attribut „gut“ wirkt angesichts seiner mörderischen Absichten höchst ironisch und sinnverkehrt. Er tritt offen als Feind der Liebenden auf, gut ist er nur zu den Leichtfertigen, Glangweilten und Einsamen, die sich

⁴⁷⁵ vgl. Hädecke, Wolfgang: Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann. In: Koschel, Christine / Von Weidenbaum, Inge (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von *Ingeborg Bachmann*. München, Zürich: Piper 1989. (Serie Piper 792), S. 121.

⁴⁷⁶ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 229.

⁴⁷⁷ vgl. Hädecke: Die Hörspiele, S. 121.

⁴⁷⁸ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 230.

⁴⁷⁹ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 15.

⁴⁸⁰ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 26 und Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 230.

⁴⁸¹ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 183.

⁴⁸² vgl. Strutz, Josef: Ein Platz, würdig des Lebens und Sterbens. Ingeborg Bachmanns *Guter Gott von Manhattan* und Robert Musils *Reise ins Paradies*. In: Koschel / Von Weidenbaum: Kein objektives Urteil, S. 407.

dem Gesetz der Lieblosigkeit fügen.⁴⁸³ Sinnverzerrt wirken auch die Ansichten des Guten Gottes von Liebe und Gerechtigkeit: Liebe sei demnach „verderblicher als jedes Verbrechen [...]. Ich glaube, daß die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind.“⁴⁸⁴ Dass er im Grunde dieselben Prinzipien wie der Richter vertritt, kommt spätestens am Ende des Hörspiels zum Vorschein. Der Richter übernimmt in der Auseinandersetzung mit Jans Abkehr von Jennifer die Meinung des Angeklagten: „Er [Jan, *Anm.*] war normal, gesund und rechtschaffen [...]“⁴⁸⁵ Bachmann verwendet in diesem Hörspiel gekonnt ein bestimmtes Vokabular, um mittels Sprachverwirrung die Zerstörung von Menschlichkeit und Liebe – ein zentrales Problem, das im Widerspruch zur Liebes-Utopie steht – auszudrücken.⁴⁸⁶

Die Eichhörnchen, die dem Guten Gott als Handlanger und Nachrichtendienst dienen, werden kontrastiv zu ihrer Natur gezeichnet: „Es soll Länder geben, in denen diese Nagetiere scheu und unschuldig sind; aber sie sehen gemein und verdorben aus bei uns, und es heißt, sie seien mit dem Bösen im Bund.“⁴⁸⁷ Zu Beginn des Hörspiels machen sie sich durch Briefe an das Liebespaar bemerkbar, scheinen die Rolle der Liebesboten zu tragen, wobei noch nicht klar ist, ob sie möglicherweise nur Einbildungen Jans und Jennifers als Teil deren neckischen Spiels sind.⁴⁸⁸ Allerdings stellt sich für den Hörer bald heraus, dass die Tiere nicht auf der Seite der Liebenden stehen. Für Jan und Jennifer erschließt sich die Identität der Eichhörnchen aber bis zuletzt nicht.⁴⁸⁹

Die Symbolik der Eichhörnchen ist in der Forschung unterschiedlich gedeutet worden und ihre Rolle im Hörspiel ist durchaus umstritten. In älteren Untersuchungen sind Bezüge zu einer Figur der nordischen Mythologie, dem Eichhörnchen Ratatoskr, das als dämonischer Bote fungiert und Zwietracht sät, festgestellt worden.⁴⁹⁰ Da sie über menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen verfügen und mit ihrem Spruch „Ach wie gut, daß niemand weiß!“⁴⁹¹ auf die Märchenfigur Rumpelstilzchen anspielen, gewinnt das Hörspiel

⁴⁸³ vgl. Hädecke: Die Hörspiele, S. 123.

⁴⁸⁴ Bachmann: Die Hörspiele, S. 146.

⁴⁸⁵ ebd., S. 155.

⁴⁸⁶ vgl. Hädecke: Die Hörspiele, S. 124.

⁴⁸⁷ Bachmann: Die Hörspiele, S. 101.

⁴⁸⁸ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 231.

⁴⁸⁹ vgl. ebd., S. 232.

⁴⁹⁰ vgl. Funke, Horst-Günter: Ingeborg Bachmann. Zwei Hörspiele. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. München: R. Oldenbourg-Verlag 1975. (Interpretationen zum Deutschunterricht), S. 55 und Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 97.

⁴⁹¹ Bachmann: Die Hörspiele, S. 132.

durch die Eichhörchen-Szenen märchen- und mythenhafte Züge.⁴⁹² Mit dieser Äußerung weisen die Tiere zudem darauf hin, dass – abgesehen vom Guten Gott und dem Richter – niemand ihre Identität kennt. Jan und Jennifer treten sie nur als Puppenspieler gegenüber.⁴⁹³ Reinert zufolge sind die Eichhörchen ein wesentlicher inhaltlicher Bestandteil, denn zumal sie offensichtlich einer anderen als der realen Sphäre angehören, scheinen auch der Gute Gott und das zentrale Motiv der Liebes-Utopie selbstverständlich und plausibel.⁴⁹⁴ Hädecke hingegen hält die Wahl der Eichhörchen als Gefolgsleute des Guten Gottes für unergründlich und willkürlich.⁴⁹⁵

Über die Eichhörchen lässt sich mit Sicherheit festhalten, dass ihre Rolle ambivalent gezeichnet wird. Während sie in der Theater-Szene zu Beginn noch grotesk und komisch wirken, ändert sich dieser Eindruck spätestens nach dem Mordanschlag auf Jennifer.⁴⁹⁶ Außerdem fungieren sie als Medien, Vermittler (auch im wörtlichen Sinn, da sie Botschaften überbringen), zwischen dem Reich des Guten Gottes und dem Liebespaar.⁴⁹⁷

Mehrdeutig scheint neben der Rolle der Eichhörchen auch die Botschaft „Sag es niemand!“⁴⁹⁸, die die Tiere Jan und Jennifer zukommen lassen. Die Chiffre taucht im Hörspiel noch an weiteren Stellen auf, und die Vermutung liegt nahe, dass sie mit den Worten „Niemand weiß“⁴⁹⁹ oder „SAGT ES ALLEN, SAGT ES DER WELT“⁵⁰⁰ in Zusammenhang steht. Die Eichhörchen scheinen längst zu wissen, was „niemand“ gesagt werden soll, und zwar dass sich die Liebenden in eine selbstzerstörerische Isolation begeben und die Ablehnung jeder Eingliederung in die Gesellschaft nicht funktionieren kann.⁵⁰¹ Die Gegenparole der anonymen Stimmen „SAGT ES ALLEN, SAGT ES DER WELT“⁵⁰² entspricht der Devise einer Ordnung mit verbindlichen Verhaltensvorschriften, die jede Individualität in die Schranken weist.⁵⁰³ Das „es“, das immer wieder in diesen Botschaften angesprochen wird, dient als Ersatz für das Unsagbare, ein Phänomen, das mit

⁴⁹² vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 97.

⁴⁹³ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 183.

⁴⁹⁴ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 98.

⁴⁹⁵ vgl. Hädecke: Die Hörspiele, S. 126.

⁴⁹⁶ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 232-233.

⁴⁹⁷ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 182.

⁴⁹⁸ Bachmann: Die Hörspiele, S. 107.

⁴⁹⁹ ebd., S. 152.

⁵⁰⁰ ebd., S. 113.

⁵⁰¹ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 115-116.

⁵⁰² Bachmann: Die Hörspiele, S. 113.

⁵⁰³ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 116.

dem Begriff „Liebe“ nicht mehr hinreichend bestimmt werden kann.⁵⁰⁴ Der Gute Gott etwa fragt den Richter: „Aber merken Sie nicht, daß *es* anfing?“⁵⁰⁵, oder er bemerkt an anderer Stelle: „Da war zum Beispiel dieses Lachen. Ja, es fing genau genommen damit an.“⁵⁰⁶ Die Annahme, dass mit „es“ eine Erscheinung benannt werden soll, für die es keine passenden Termini gibt, könnte auch für das häufig verwendete „niemand“ gelten. Die Negation könnte also der Versuch einer Annäherung an das Unbeschreibliche sein, womit wiederum die Nähe zur Sprache der Mystik nachvollziehbar scheint.⁵⁰⁷

Darüber hinaus macht Bachmann offenkundig Gebrauch vom Begriffsrepertoire der religiösen Sprache.⁵⁰⁸ Jennifer etwa erlebt im Lift eine „Auffahrt“⁵⁰⁹, die stark an Christi Himmelfahrt erinnert. Eine ähnliche Parallele findet sich in ihrer Schilderung, dass Jan seine Nägel in ihre Hände geschlagen habe.⁵¹⁰ Sie bedient sich außerdem des Begriffes „erretten“⁵¹¹, der eine Assoziation mit dem Erlösungsgedanken hervorruft, im Kontext der immer intensiver werdenden Beziehung.⁵¹² Mit seiner Äußerung, „Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrunds kommen [...]“⁵¹³, formuliert Jan den Wunsch nach einer grenzüberschreitenden Liebe, die sogar das Weltende überdauert. Liebe wird mit dem biblischen Begriffspaar „Alpha und Omega“⁵¹⁴ gleichgesetzt, der Selbstbezeichnung Christus‘ in der Offenbarung des Johannes.⁵¹⁵

Auch die Gegenseite bedient sich biblischer bzw. religiöser Termini. Der Gute Gott legt ein „Glaubensbekenntnis“⁵¹⁶ ab, spricht von einer Liebe, die die Schöpfung nicht vorgesehen habe⁵¹⁷, und nennt seine Gegenwart „Endzeit“⁵¹⁸, womit er den bevorstehenden Untergang der rechtmäßigen Ordnung bezeichnet.⁵¹⁹ Seine Handlanger die Eichhörnchen gebrauchen mehrmals die Begriffe „Hölle“ und „Teufel“.⁵²⁰ Auch sie bedienen sich des Sprachspiels,

⁵⁰⁴ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 116-117.

⁵⁰⁵ Bachmann: Die Hörspiele, S. 114.

⁵⁰⁶ ebd., S. 118.

⁵⁰⁷ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 119-121.

⁵⁰⁸ vgl. Seim, Jürgen: Ingeborg Bachmann – *Der gute Gott von Manhattan*. In: Koschel / Von Weidenbaum (Hg.): Kein objektives Urteil, S. 401.

⁵⁰⁹ Bachmann: Die Hörspiele, S. 117.

⁵¹⁰ vgl. ebd., S. 108.

⁵¹¹ ebd., S. 134.

⁵¹² vgl. Seim: Ingeborg Bachmann, S. 401.

⁵¹³ Bachmann: Die Hörspiele, S. 144.

⁵¹⁴ ebd., S. 150.

⁵¹⁵ vgl. Seim: Ingeborg Bachmann, S. 401.

⁵¹⁶ Bachmann: Die Hörspiele, S. 146.

⁵¹⁷ vgl. ebd., S. 124.

⁵¹⁸ ebd., S. 133.

⁵¹⁹ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 28.

⁵²⁰ Bachmann: Die Hörspiele, S. 123, 124 und 132.

indem sie anhand ausgewählter klassischer Liebesgeschichten (oder -dramen) das stereotype Phänomen der Liebe als Höllenfahrt zeigen.⁵²¹

Nicht zuletzt reiht sich der Aufstieg Jans und Jennifers in immer höhere Stockwerke mit dem Wunsch, sich den Himmel auf Erden zu schaffen – „Manhattan“ steht offenbar für „himmlische Erde“⁵²² – in das Begriffsfeld der religiösen Metaphorik.⁵²³ Dabei stellt das Streben nach ekstatischen Lebensformen die wesentliche Gemeinsamkeit zwischen dieser Liebe und mystischer Vereinigung dar.⁵²⁴ Der Flammentod, den Jennifer erleidet, ist die äußerste Konsequenz des Austritts aus der Gesellschaft in den „anderen Zustand“.⁵²⁵

In den Szenen vor der Trennung des Paares geht dem angestrebten Grenzübertritt die sprachliche Entfremdung voran. Sie macht sich vor allem durch den Ersatz konkret beschreibender durch bildhafte Sprache bemerkbar.⁵²⁶ Jans Wunsch, mit Jennifer in einer neuen Sprache zu kommunizieren⁵²⁷, resultiert aus der Erkenntnis, dass die Mittel der ihm geläufigen Sprache nicht ausreichen, um die besondere Verbindung zu Jennifer zu erfassen. Allerdings zeigt sich gerade in seiner pathetischen und klischeehaften Rede, dass auch er an die Grenzen der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten stößt:⁵²⁸ „Du bist sehr süß, Jennifer. [...] Ach nein, sagte ich: ‚süß‘?“⁵²⁹

Das Erproben sprachlicher Mittel und ihrer Grenzen lässt das Paar in den Bereich anatomischer und naturkundlicher Bilder vordringen. Jan äußert den Wunsch, „Klima, Vegetation und Fauna“⁵³⁰ seines und Jennifers Körper kartographisch zu erkunden, jede Schicht freizulegen: „Die Decken feinen Fleisches, weiße seidige Häute, die deine Gelenke umhüllen, die entspannten Muskeln, schön polierte Knochen [...]“⁵³¹ Im Bemühen um eine adäquate Sprache, die die Grenzenlosigkeit seiner Liebe ausdrücken kann, bedient er sich einer lyrischen, konkreten Anschaulichkeit⁵³²: „Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwesenes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinen zerfallenen

⁵²¹ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 183.

⁵²² Bachmann: Die Hörspiele, S. 107.

⁵²³ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 32.

⁵²⁴ vgl. Strutz: Ein Platz, würdig des Lebens und Sterbens, S. 404-405.

⁵²⁵ vgl. Höller, Hans: Szenen, die dort beginnen, „wo sonst der Vorhang fällt“. Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations, S. 19.

⁵²⁶ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 32.

⁵²⁷ vgl. Bachmann: Die Hörspiele, S. 103.

⁵²⁸ vgl. Hädecke: Die Hörspiele, S. 122.

⁵²⁹ Bachmann: Die Hörspiele, S. 111.

⁵³⁰ ebd., S. 143.

⁵³¹ ebd.

⁵³² vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 113.

Mund nehmen und ersticken daran.“⁵³³ Vor allem Jans Sprache bildet in diesem Dialog einen krassen Gegensatz zu seiner Rede in den Anfangsszenen. Zu Beginn äußert er Empfindungen nur als Zitate, um die Klischeehaftigkeit und Leere vielzitiertes Liebesfloskeln zu demonstrieren.⁵³⁴ Im vorhin angeführten Dialog entwickelt sich seine Sprache aber zunehmend zu einer lyrischen Kunstsprache. Im mystischen Sprechen vollzieht sich die Entfernung aus dem Alltäglichen.⁵³⁵

Die zitierten Passagen bereiten den dramaturgischen Höhepunkt des Hörspiels vor. Der völligen Selbstentäußerung Jennifers für die Liebe folgt der Tod in den Flammen. Liebe wird auch hier häufig mit den Metaphern Feuer und Hitze in Verbindung gebracht.⁵³⁶ Die Hitze scheint unmittelbar vor dem Bombenanschlag ein extremes Ausmaß erreicht zu haben.⁵³⁷ Die steigende Intensität der Liebe bildet sich in der Klimax von „anfängliche[r] Glut“⁵³⁸, die in brennender Liebe gipfelt, ab: „Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit zu Liebe [...]“.⁵³⁹

Auch die Liebe tritt in Bachmanns Hörspiel als Personifikation in Erscheinung, und zwar in der Figur der Zigeunerin. Als sie Jan und Jennifer begegnet, ist zunächst nicht klar, ob sie tatsächlich die Zukunft voraussagen kann oder lediglich eine Betrügerin ist.⁵⁴⁰ Erst später folgt eine Aufklärung über die symbolische Funktion der Frau:

GUTER GOTT [...] Es gibt nämlich einiges in den Höhen, wo die Adler nicht wohnen. Freiheit. Ein Unwesen, das die Phalanx der Liebenden in Besitz nimmt und verteidigt voller Verblendung.
Darum bin ich dieser Zigeunerin auf den Fersen, solange ich denken kann, die von nirgends herkommt und nirgends zuhause ist und diese Horste begünstigt – [...]
Der Liebe, könnte ich sagen – [...]“⁵⁴¹

Der Gute Gott erklärt die Zigeunerin zu seiner Gegenspielerin; sie widersetzt sich der repressiven Ordnung bzw. scheint seiner Beschreibung nach überhaupt außerhalb der Kultur zu stehen.⁵⁴² Jennifer nimmt eine Zuordnung aufgrund äußerlicher Merkmale vor:

⁵³³ Bachmann: Die Hörspiele, S. 144.

⁵³⁴ vgl. ebd., S. 125.

⁵³⁵ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 230.

⁵³⁶ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 103-105.

⁵³⁷ vgl. Bachmann: Die Hörspiele, S. 141.

⁵³⁸ ebd., S. 147.

⁵³⁹ ebd., S. 151.

⁵⁴⁰ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 30.

⁵⁴¹ Bachmann: Die Hörspiele, S. 131.

⁵⁴² vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 30-31.

„Sie ist eine echte Zigeunerin: braun, rot und so traurig.“⁵⁴³ Die Frau wird aufgrund ihres Erscheinungsbildes als das ethnisch Andere definiert, worin sich deutlich rassistische westeuropäische Diskurse mit jahrhundertealter Tradition widerspiegeln.⁵⁴⁴ Auch die Farben, die sie trägt, sind charakteristisch für die ihr zugewiesene Rolle: Schwarz steht für das Mystische, Fantastische, die Nacht.⁵⁴⁵ Dem entspricht die Behauptung des Guten Gottes, „daß die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist [...]“⁵⁴⁶ Rot gilt als Zeichen der Liebe, die die Zigeunerin verkörpert.⁵⁴⁷

Die Farben dienen auch als Unterscheidungsmerkmal zwischen der Zigeunerin und Jennifer, das offenbar an rassistische Diskurse anknüpft. Jennifer ist in „Weiß und Rosa“⁵⁴⁸ gekleidet, und zumindest Weiß ist positiv konnotiert: „Du wirst ganz hell und weiß und vernünftig sein [...]“⁵⁴⁹ Während Jennifer einen festen Platz innerhalb der Gesellschaft hat, gilt die außenstehende Zigeunerin als Bedrohung für die westliche Zivilisation. Die Beschreibung der Frau, wonach sie sich nicht unter den Menschen aufhält, keine Spuren hinterlässt und allem Anschein nach fliegen kann, lässt den Eindruck entstehen, dass sie Merkmale einer Hexe aufweist.⁵⁵⁰

Da die Farbe Schwarz an anderer Stelle auch mit der Hölle verglichen wird⁵⁵¹, ist davon auszugehen, dass sie aus der Perspektive des Guten Gottes das Vergehen, das Schuldhafte repräsentiert. Mit einer Farbe gekennzeichnet zu sein, bedeutet immerhin, in irgendeinem Verhältnis zur Gesellschaft zu stehen.⁵⁵² Anders hingegen ist der Status der Bettler, sie „haben keine Farbe“.⁵⁵³

Bachmann hat in ihrem Hörspiel eine durchaus komplexe Bild- und Symbolsprache kreiert. In einer knappen Zusammenstellung zeichnet sie sich durch eine Reihe von Gegensätzen und Ambivalenzen aus, die Vielhauer auflistet: „Richter – Angeklagter, Ordnung – Ausbruch aus der Ordnung, Himmel – Hölle, unten – oben, Alltagssprache – Kunstsprache, Indianermythos – Moderne, alte Welt – neue Welt, männlich – weiblich.“⁵⁵⁴

⁵⁴³ Bachmann: Die Hörspiele, S. 108.

⁵⁴⁴ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 29-30.

⁵⁴⁵ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 102.

⁵⁴⁶ Bachmann: Die Hörspiele, S. 146.

⁵⁴⁷ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 103.

⁵⁴⁸ Bachmann: Die Hörspiele, S. 104.

⁵⁴⁹ ebd., S. 118.

⁵⁵⁰ vgl. Lennox: Repräsentationen von Weiblichkeit, S. 31.

⁵⁵¹ vgl. Bachmann: Die Hörspiele, S. 154.

⁵⁵² vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 103.

⁵⁵³ Bachmann: Die Hörspiele, S. 109.

⁵⁵⁴ Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 233.

Bachmann hält die Spannung zwischen den Gegensätzen das ganze Hörspiel hindurch aufrecht. Am Ende wird nur die Opposition zwischen Richter und Gutem Gott aufgehoben; für die anderen Widersprüche bietet die Autorin keine Lösung an.⁵⁵⁵

Die Inszenierung von Fritz Schröder-Jahn hält sich weitgehend an den Text. Allerdings hat der Regisseur auch leichte Veränderungen, Kürzungen und Streichungen vorgenommen.⁵⁵⁶

Die Figur des Bettlers etwa wird ganz ausgespart.⁵⁵⁷ Auch die Beschreibung der Zigeunerin durch den Guten Gott, worin er sie als seine Widersacherin bezeichnet, entfällt.⁵⁵⁸

An anderer Stelle hat Schröder-Jahn den Text verändert. Die Rede Jans, „Wenn du gehst, dich bewegst, blickst, wenn du mir folgst, nachgibst und kein Wort mehr findest, dann weist du dich aus, wie dich kein Papier, kein Zeugnis je ausweisen könnten.“⁵⁵⁹, wurde ersetzt durch: „Deine Seufzer und Gesten offenbaren mir mehr als Daten, deine Ursprünge, und wenn ich dir Wort und Bewegung genommen habe und du bewusstlos bist, weist du dich aus, wie dich kein Papier, kein Zeugnis je ausweisen könnten.“⁵⁶⁰

Der Regisseur hat zudem vereinzelt Austriazismen gegen überregionale Varianten ausgetauscht.⁵⁶¹ Anstelle der Wendung „das Licht abdrehen“ steht „das Licht ausmachen“⁵⁶²; in einer anderen Passage wird statt der „Schnalle“ die „Klinke“⁵⁶³ hinunter gedrückt. Abgesehen von diesen zumeist geringfügigen Änderungen hat der Regisseur im Wesentlichen textgetreu gearbeitet.

5.2.4 Stimmen / Sprecher

Der gute Gott von Manhattan verfügt über ein ansehnliches Figurenrepertoire. Im Text sprechen 17 Figuren, außerdem sind die anonymen „Stimmen“ zu hören. Fritz Schröder-Jahn hat in seiner Inszenierung lediglich auf den Bettler und die Kinder verzichtet.

Neben menschlichen Figuren treten die Eichhörnchen Billy und Frankie auf. Das Vorkommen nicht-menschlicher Dialogpartner ist im Hörspiel durchaus üblich. Dass auch Gegenstände, Naturerscheinungen, Götter oder Tiere sprechen können, dürfte der

⁵⁵⁵ vgl. Vielhauer: *Welt aus Stimmen*, S. 233.

⁵⁵⁶ vgl. Haider-Pregler: *Bachmanns Radioarbeit*, S. 63-68.

⁵⁵⁷ vgl. Bachmann: *Die Hörspiele*, S. 109 und dies.: *Der gute Gott*. Hörspiel, Titel 2, Min. 03:50.

⁵⁵⁸ vgl. Bachmann: *Die Hörspiele*, S. 131 und dies.: *Der gute Gott*. Hörspiel, Titel 5, Min. 04:32.

⁵⁵⁹ Bachmann: *Die Hörspiele*, S. 137.

⁵⁶⁰ Bachmann: *Der gute Gott*. Hörspiel, Titel 6, Min. 01:48-02:02.

⁵⁶¹ vgl. Haider-Pregler: *Bachmanns Radioarbeit*, S. 64.

⁵⁶² Bachmann: *Die Hörspiele*, S. 111 und dies.: *Der gute Gott*. Hörspiel, Titel 2, Min. 07:27-07:30.

⁵⁶³ Bachmann: *Die Hörspiele*, S. 148 und dies.: *Der gute Gott*. Hörspiel, Titel 8, Min. 00:01-00:07.

„Einsinnigkeit“ der Gattung geschuldet sein.⁵⁶⁴ Zumal nur der Hörsinn Signale empfängt, sind der Vorstellungskraft des „inneren Auges“ kaum Grenzen gesetzt. Darin liegt, so Vielhauer, auch die Nähe des Hörspiels zum Volksmärchen, das in seiner ursprünglichen Form mündlich tradiert wurde.⁵⁶⁵ Da die rein auditive Rezeption das Imaginationsvermögen besonders anregt, wirken nicht-menschliche Sprecher gewöhnlich und selbstverständlich. Sie können aber zu verschiedenen Zwecken eingesetzt werden, auch Befremdung, Überraschung, Komik oder Unheimlichkeit hervorrufen.⁵⁶⁶

Zum ersten Mal sind die beiden Eichhörnchen in der Theater-Szene zu hören.⁵⁶⁷ Sie treten als Sprecher im Puppentheater – ein Schauspiel im Hörspiel – auf, und zwar zunächst als Programmansager.⁵⁶⁸ Die Art und Weise, wie sich die Tiere in dieser Szene stimmlich gebärden, hat etwas durchaus Komisches an sich.⁵⁶⁹ Frankies Zwischenrufe, wie „Zur Hölle mit ihnen!“, werden in der Inszenierung vom Lachen des Publikums begleitet.⁵⁷⁰ Das eingespielte Lachen verstärkt die Komik der Szenerie. Ähnlich humoristisch wirkt auch die zweite Szene der Eichhörnchen, in der sie auf dem Hotelkorridor singend und summend den Spruch des Rumpelstilzchens „Ach wie gut, daß niemand weiß!“ vortragen.⁵⁷¹

Einen deutlichen Kontrast dazu bildet die Szene nach dem Bombenattentat. Die ambivalente Rolle der Tiere kommt hier besonders zur Geltung. Ihr Auftritt erzeugt in dieser Szene weniger Komik als vielmehr Beklemmung.⁵⁷² Die tragische Wendung, dass dem mutmaßlichen „Spiel“ zu Beginn eine zerstörerische Tat folgt, schlägt sich letztlich auch im erheblich ernsteren Tonfall der Sprecher nieder.⁵⁷³ Die Eichhörnchen-Szenen bilden somit nicht ausschließlich ein komisches Element im Hörspiel, sondern erzeugen auch Befremdung.

Der menschliche Stimmapparat verfügt über ein beträchtliches Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten, wodurch eine Fülle an Emotionen „unmittelbar“ vom Sender zum Empfänger transportiert werden kann.⁵⁷⁴ Der Wechsel zwischen den verschiedenen Ausdrucksmitteln kennzeichnet nicht nur die sich verändernde Rolle der Eichhörnchen.

⁵⁶⁴ Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 220.

⁵⁶⁵ vgl. ebd., S. 221.

⁵⁶⁶ vgl. ebd.

⁵⁶⁷ vgl. Bachmann: Die Hörspiele, S. 122 und dies.: Der gute Gott. Hörspiel, Titel 4, Min. 03:08-06:41.

⁵⁶⁸ vgl. Simons, Oliver: Bachmanns Amerika. In: Simons / Wagner (Hg.): Bachmanns Medien, S. 154.

⁵⁶⁹ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 232

⁵⁷⁰ vgl. Bachmann: Die Hörspiele, S. 122-123 und dies.: Der gute Gott. Hörspiel, Titel 4 Min. 03:08-06:03.

⁵⁷¹ vgl. Bachmann: Die Hörspiele, S. 132 und dies.: Der gute Gott. Hörspiel, Titel 5, Min. 05:15-05:54.

⁵⁷² vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 233.

⁵⁷³ Bachmann: Der gute Gott. Hörspiel, Titel 8, Min. 08:16-08:55.

⁵⁷⁴ vgl. Meyer-Seipp, Johanna: Der Sprecher, die Stimme und der Hörer. In: Boehncke, Heiner / Crone, Michael (Hg.): Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 2005. (Frankfurter Forschungen zur Kultur- und Sprachwissenschaft 9), S. 74.

Auch Jans und Jennifers emotionales Wechselspiel manifestiert sich in stimmlichen Merkmalen oder nonverbalen Äußerungen wie Seufzer, Lachen, lautstarkes Atemholen etc. Dabei reichen ihre Dialoge vom heiteren, humorvollen Sprachspiel über hitzige Wortwechsel bis hin zur poetischen Weltentsagung. Über die Stimme gewinnen die Worte an Expressivität. Sie leistet einen wichtigen Beitrag, um die Wirkung der Rede zu verdeutlichen.

Darüber hinaus kann die Stimme die Bedeutung einer sprachlichen Äußerung modifizieren und selbst zum „Spieler“ im Sprachspiel avancieren. Der Gute Gott nennt Jans und Jennifers Verhalten „Liebe spielen“⁵⁷⁵ und bezeichnet damit im Grunde auch den spielerischen Umgang der beiden mit der Sprache. Jans Rede wirkt zunächst übertrieben pathetisch wie ein nichtssagender Liebesschwur.⁵⁷⁶ Die Regieanweisung deutet aber bereits darauf hin, dass die beiden hier Übertreibung bewusst zum Zweck der Belustigung einsetzen, und die Sprechweise der Figuren verstärkt diesen Effekt.⁵⁷⁷

Jans und Jennifers Beziehung bildet sich im relativ handlungsarmen Hörspiel hauptsächlich in der Figurenrede ab. Sie oszilliert zwischen einer lockeren Bekanntschaft, in deren Verlauf sich die beiden noch über stereotype Liebesbekenntnisse amüsieren, und einer absoluten, der Weltabkehr zugeneigten Liebe. In der Figurenkonstellation zeigen sich auch die Machtverhältnisse, die von Beginn an unausgewogen sind. Im Verlauf der Handlung tritt unabweisbar zutage, dass sich Jennifer im Verhältnis zu Jan in der Rolle der Leidenden, des Opfers, befindet.⁵⁷⁸ Einen anderen Schluss lassen die entsprechenden Textstellen in der Inszenierung kaum zu, zumal die Missverhältnisse szenisch besonders deutlich zum Ausdruck kommen. Weinerlich flehend tritt Jennifer Jan gegenüber, der ihre Bitten durch sein aggressives Auftreten zurückweist:

JENNIFER [...] Aber ich kann doch jetzt nicht, kann nicht. [...]
JAN Zieh dich aus!
JENNIFER *weinerlich* Meine armen Hände. Meine armen, armen Hände. [...]⁵⁷⁹

Wie sich in dieser und vielen anderen Textstellen zeigt, hat Bachmann die Expressivität der menschlichen Stimme in ihrem Schreiben mitberücksichtigt. Aufgrund der ausführlichen Regieanweisungen ist auch für den Leser des Hörspiels möglich, emotionale Komponenten

⁵⁷⁵ Bachmann: Die Hörspiele, S. 120.

⁵⁷⁶ vgl. ebd., S. 119-120.

⁵⁷⁷ vgl. Bachmann: Der gute Gott. Hörspiel, Titel 3, Min. 08:39-08:59.

⁵⁷⁸ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 182.

⁵⁷⁹ Bachmann: Die Hörspiele, S. 111 und dies.: Der gute Gott. Hörspiel, Titel 2, Min. 05:45-06:02.

der Rede, die besonders in paralinguistischen Codes zum Ausdruck kommen, beim Lesen zu imaginieren. Die Autorin hat ihr Hörspiel selbst als „Spiel für Stimmen“⁵⁸⁰ bezeichnet, um es klar vom Theater abzugrenzen. Der entscheidende Unterschied zum Bühnenstück ist Bachmann zufolge, „daß die wichtigsten Szenen auf dem Theater nicht zu denken, nicht darzustellen sind – sie beginnen jeweils dort, wo sonst der Vorhang fällt. Es ist darum ein Spiel für Stimmen und zum Hören oder zum Lesen da.“⁵⁸¹

Allgemein ist die Vertrautheit der Autorin mit der Gattung Hörspiel und dem Medium Rundfunk bekannt, daher ist auch davon auszugehen, dass sie bei der Konzeption der „Stimmen“ den Rundfunk und seine medienspezifischen Charakteristika im Blick hatte. Die Stimmen, die im Text als „monoton und geschlechtslos“⁵⁸² beschrieben werden, sprechen eine Montage aus Befehlen, Werbeslogans, Warnungen und politischen Phrasen.⁵⁸³ Sie können als autonome Ebene neben dem Guten Gott und dem Richter, Jan und Jennifer und den Eichhörnchen betrachtet werden. Mit einem Chor sind sie insofern vergleichbar, als sie ebenfalls ein Kollektiv, eine nicht weiter unterscheidbare Masse, repräsentieren.⁵⁸⁴

Die „Stimmen“ werden in der Inszenierung von weiblichen und männlichen Sprechern vorgetragen. Sie überlagern sich zu einem Stimmengewirr, wobei die einzelnen Phrasen oder Teilsätze willkürlich aneinandergereiht wirken. Im Schriftbild wird der Sprechmodus der Stimmen durch die Verwendung von Großbuchstaben hervorgehoben:⁵⁸⁵

STIMMEN *ohne Timbre, ohne Betonung, klar und gleichmäßig*
GEHEN BEI GRÜNEM LICHT WEITERGEHEN
DENK DARAN SOLANGE ES ZEIT IST
DU KANNST ES NICHT MIT DIR NEHMEN
WEITERGEHEN SCHNELLER SCHLAFEN
SCHNELLER TRÄUMEN MIT UNS
WOLKENBRÜCHE NIEDERSCHLÄGE SCHNELLER
ERDBEBEN LEICHTER SICHERER
BEI GRÜNEM LICHT DENK DARAN
VORSICHT VOR DER ROTEN UND BRAUNEN
DER SCHWARZEN UND GELBEN GEFAHR [...] ⁵⁸⁶

⁵⁸⁰ Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 56

⁵⁸¹ ebd., S. 56.

⁵⁸² Bachmann: Die Hörspiele, S. 98.

⁵⁸³ vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 208.

⁵⁸⁴ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 182, 184.

⁵⁸⁵ vgl. ebd., S. 184.

⁵⁸⁶ Bachmann: Die Hörspiele, S. 104 und dies.: Der gute Gott. Hörspiel, Titel 1, Min. 07:50-08:07.

Die zitierte Textpassage befindet sich zwischen der ersten Szene im Gerichtssaal und jener am Grand-Central-Bahnhof, wo Jan und Jennifer einander begegnen. Die Stimmen werden hier dem Wechsel von einer Handlungsebene zur anderen eingeschoben. Zunächst wirken sie auf den Zuhörer befremdlich, da sie keiner der beiden Handlungsebenen Gerichtsverfahren – Liebesgeschichte zugeordnet werden können. Dann treten sie langsam hinter dem Gespräch zwischen Jan und Jennifer zurück und klingen nun wie Alltagsgeräusche, akustisch wahrnehmbare Zeichen der Betriebsamkeit und einer anonymen, rastlosen Menschenmenge in der Öffentlichkeit des Bahnhofs.⁵⁸⁷

Im Hinblick auf die Szene in der Bar, wo die Stimmen durch einen Radioapparat vermittelt werden, scheint auch eine andere Deutung ihrer Symbolfunktion zulässig. Die sprachliche Form der Phrasen und die Art und Weise, wie sie gesprochen werden („klar und gleichmäßig“, „monoton und geschlechtslos“⁵⁸⁸) kommen Befehlen, Aufrufen und Warnungen gleich. Sie erinnern an die ursprüngliche Funktion des Radios: die Übertragung von militärischen Weisungen, Befehlen und Alarmsignalen.⁵⁸⁹

In der Bar-Szene dringen die Stimmen aus einem Radioapparat hervor und ermahnen Jan unterschwellig, sich wieder in die alltägliche Ordnung einzugliedern.⁵⁹⁰ Sie sind keine Stimmen der Innerlichkeit, sondern ein medial vermittelter Ausdruck der Gesellschaft und ihrer Kultur, aus der Jan und Jennifer auszubrechen versuchen.⁵⁹¹ Auch der Wechsel zwischen den Radioprogrammen lässt die Stimmen nicht verstummen. Ihre Omnipräsenz deutet zum einen darauf hin, dass die gesellschaftliche „Wirklichkeit“ alle Lebensbereiche durchdringt und eine Flucht in die absolute Innerlichkeit unmöglich ist. Zum anderen impliziert der Kommentar des Barmanns, „Reklame natürlich“⁵⁹², beiläufige Kritik an der amerikanischen Kulturindustrie und möglicherweise auch am manipulativen Potenzial des Rundfunks.⁵⁹³

Die Idee, die Stimmen als „körperlose“ akustische Signale zu konzipieren, sie gleichsam von ihrem Ursprung zu trennen, hat bereits den Hörspieldiskurs um 1930 geprägt. Richard Kolb formulierte das Postulat, die Stimme bzw. das gesprochene Wort solle direkt in die Seele des Hörers übergehen, der Radioapparat mit dem Hörer verschmelzen.⁵⁹⁴ Die Stimme wurde als Mittel der Suggestion, der Gedankenübertragung verstanden. Kolb schrieb seine

⁵⁸⁷ vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 68.

⁵⁸⁸ Bachmann: Die Hörspiele, S. 104, 98

⁵⁸⁹ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 184-185.

⁵⁹⁰ vgl. Bachmann: Die Hörspiele, S. 153 und dies.: Der gute Gott. Hörspiel, Titel 8, Min. 06:14-07:38.

⁵⁹¹ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 185.

⁵⁹² Bachmann: Die Hörspiele, S. 152.

⁵⁹³ vgl. Simons: Bachmanns Amerika, S. 158.

⁵⁹⁴ zit. nach Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 178.

Thesen unter dem Einfluss des Nationalsozialismus; er hatte dabei offensichtlich an die Führerstimme und die Gleichschaltung der Volksgemeinschaft gedacht.⁵⁹⁵ Seine Radiotheorie wurde als *Horoskop des Hörspiels* 1932 veröffentlicht und trotz der Nähe des Autors zum Nationalsozialismus von den führenden Theoretikern des Nachkriegshörspiels übernommen.⁵⁹⁶

Im *Guten Gott von Manhattan* äußert sich die Suggestivkraft des Rundfunks bzw. der rundfunkvermittelten Stimmen in der „Rückfälligkeit“ Jans, der „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.“⁵⁹⁷ Allerdings sind nicht allein die Stimmen im Radio Anlass für Jans Abkehr von Jennifer, sondern auch der Blick in die Zeitung und auf die Uhr. Seine Hinwendung zu den Medien im Allgemeinen ist eine Hinwendung zur Welt.⁵⁹⁸

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in diesem Hörspiel Stimmen nicht nur zur Vermittlung von Inhalten, sondern auch als autonome Elemente mit eigener Symbolfunktion eingesetzt werden. Darin zeigt sich das Bewusstsein der Autorin für die hörspielspezifischen Gestaltungsmittel ebenso wie in der kritischen Reflexion manipulativer Mediennutzung.

⁵⁹⁵ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 178.

⁵⁹⁶ vgl. Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland / USA. München: Wilhelm-Fink-Verlag 2005, S. 119-120.

⁵⁹⁷ Bachmann: Die Hörspiele, S. 154-155.

⁵⁹⁸ Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 185.

5.2.5 Musik und Geräusche

Auch Musik und Geräusche sind konstitutive Elemente im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. Letztere kommen häufig in jenen Szenen zum Einsatz, wo sie für die Darstellung der Szenerie wichtig sind, und dienen dabei als Ersatz oder Ergänzung des Wortes. In der Eingangsszene etwa künden die lauter werdenden Schritte und das vernehmbare Öffnen der Tür vom Eintreten des Angeklagten in den Gerichtssaal.⁵⁹⁹ Seine Ankunft wird sprachlich vorweggenommen, aber in den darauffolgenden Sekunden des Schweigens ist nur das Geräusch der sich nähernden Schritte zu hören. Das illustrativ eingesetzte Geräusch ist ein dramaturgisches Mittel, das die Imagination der Handlung fördert. Ein ähnliches Beispiel ist die Szene auf der Straße, die durch den Lärm des Straßenverkehrs und das Stimmengewirr der Passanten untermalt wird.⁶⁰⁰

Darüber hinaus werden technische Geräte als Teile der Szenerie mittels charakteristischer Geräusche akustisch dargestellt. Die Inszenierung folgt dabei weitgehend den Regieanweisungen. Beispielsweise wird die Fahrt im Lift durch ein leises, gleichbleibendes Surren demonstriert.⁶⁰¹ In ähnlicher Weise kommt ein Telefon, womit Jan und Jennifer zunächst noch Kontakt zur „Außenwelt“ halten, zum Einsatz. Sein schrilles Läuten durchbricht die stille Zweisamkeit des Paares und erinnert an (frühere) Pflichten und Pläne.⁶⁰²

Als dramaturgisches Mittel ist auch Musik in Verwendung. Bei ihrem ersten Einsatz ist sie ein Teil der Kulisse, ausgelöst vom Nussautomaten, den Jennifer am Grand-Central-Bahnhof bedient. Ihrer Funktion in dieser Szene entsprechend kann sie als „Inzidenzmusik“ definiert werden: Die Regieanweisung gibt an, dass eine Schallquelle (der Automat) zu hören sein soll; die Musik wird somit vom Text eingefordert.⁶⁰³ Denselben Zweck scheint die Musik in zwei anderen Szenen, und zwar im Tanzlokal und im Puppentheater, zu erfüllen: Auch hier könnte die eingespielte Musik als Teil der Kulisse, die den Handlungsort charakterisiert, wahrgenommen werden.⁶⁰⁴

Bachmanns Regieanweisungen diesbezüglich und ein Blick auf die anderen Szenen, in denen Musik eingespielt wird, lassen allerdings auch einen anderen Schluss zu. Die erste Musikeinlage bestimmt Bachmann folgendermaßen: „*Wenn sie den Hebel niederdrückt,*

⁵⁹⁹ vgl. Bachmann: *Der gute Gott*. Hörspiel, Titel 1, Min. 00:25-00:40.

⁶⁰⁰ vgl. ebd., Titel 5, Min. 00:41-01:00.

⁶⁰¹ vgl. ebd., Titel 3, Min. 05:50-06:08.

⁶⁰² vgl. ebd., Titel 4, Min. 09:23.

⁶⁰³ vgl. Hobl-Friedrich: *Musik im Hörspiel*, S. 75-76.

⁶⁰⁴ vgl. Reinert: *Unzumutbare Wahrheiten?* S. 20.

*löst er ein paar Takte Musik aus, eine Musik, die noch öfter zu hören sein wird.*⁶⁰⁵ Da die Autorin also eine bestimmte wiederkehrende Musik vorgesehen hat, ist die Vermutung naheliegend, dass diese nicht (nur) illustratives Beiwerk, sondern als Leitmusik ein symbolisches Element des Hörspiels sein soll.⁶⁰⁶ Gegen den rein illustrativen Zweck spricht auch die Regieanweisung in der Theater-Szene: *„Die Musik erklingt, als hätte sie ein Zeichen für den Anfang des Theaters zu sein.*⁶⁰⁷ Die Konjunktivverwendung suggeriert, dass Bachmann die Funktion der Musik über die Gestaltung der Szenerie hinausreichen lässt und ihr damit einen höheren Stellenwert als einer reinen Klangkulisse beimisst.⁶⁰⁸

Ihre Wertschätzung für Musik war sicherlich auch durch die Arbeit und Freundschaft mit dem Komponisten Hans Werner Henze inspiriert. Da die Autorin zwei Libretti für Henze schrieb, war sie auch mit dem Musiktheater vertraut. Die Besonderheit des Gesangs, der Musik und Wort kombiniert, erörterte Bachmann in ihrem Essay *Musik und Dichtung* (1959): *„Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf, sie gehen dem Verlangen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen noch nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht, zu wirken.*⁶⁰⁹ Die Überzeugung, dass Musik und Wort gemeinsam unvergleichbar eindringlich wirken können, ohne ihren Eigenwert zu verlieren, dürfte auch Bachmanns Hörspielwerk geprägt haben.

Dass auch die Musik im *Guten Gott von Manhattan* als Element mit Verweischarakter fungiert, ist durchaus anzunehmen. Reinert deutet die Musik als akustisches Symbol für die entscheidenden Phasen, die die Liebesbeziehung von Jan und Jennifer durchläuft.⁶¹⁰ In dieser Funktion kommt sie insbesondere an jenen Stellen zum Einsatz, wo das Wort zum Verstummen gezwungen ist.⁶¹¹ In diesem Zusammenhang sei auf eine bestimmte Textpassage verwiesen, in der die Musik die Figurenrede unterminiert:

JENNIFER	<i>vorbeiredend</i> Ich könnte das Radio einschalten. Es muß doch ein Nachtprogramm geben. Immer, wenn ich nach Hause komme, höre ich noch Musik, vorm Einschlafen. Das ist sehr schön.
JAN	Musik? Meine liebe Jennifer, jetzt wirst du keine hören – <i>und doch beginnt jetzt die Musik leise</i> – denn ich werde es nicht dulden.

⁶⁰⁵ Bachmann: Die Hörspiele, S. 106.

⁶⁰⁶ vgl. Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 40.

⁶⁰⁷ Bachmann: Die Hörspiele, S. 123.

⁶⁰⁸ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 125.

⁶⁰⁹ Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S. 56.

⁶¹⁰ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 21.

⁶¹¹ vgl. ebd., S. 125.

JENNIFER *unter Tränen* Nein? Du bist furchtbar. Warum? Warum tust du
das? Warum, warum, warum?
JAN Warum küßt du mich aber? Warum?

*Die Musik, die lauter geworden ist, endet, und es ist einen Augenblick lang still.*⁶¹²

Die Musik vermag in dieser Szene einen Moment der Intimität zu untermalen oder aber ebenjene Wirkung zu durchkreuzen. Interessant ist jedenfalls, dass die Musik durch die Figurenrede evoziert wird, aber in einem kontradiktorischen Verhältnis zum Wort steht.

In der Regel ist ein musikalischer Ausdruck semantisch offener als ein sprachlicher, auch die musikalischen Elemente in Bachmanns Hörspiel entziehen sich einer präzisen inhaltlichen Fixierung.⁶¹³ Aber weder Musik noch Geräusche scheinen autonome Elemente zu sein, sondern immer in einem Bezug zum Text zu stehen.

Die letzte Musiksequenz im Hörspiel wird durch ein Geräusch, das die Detonation der Bombe darstellt, unterbrochen. Das Rauschen als akustisches Zeichen der Detonation steht am Ende der Handlung um Jan und Jennifer. Es ist ein akustischer Ausdruck, in dem sich alle Bedeutungen, Töne und Bilder vermischen. Während die Sprache der Liebenden das Absolute nicht erreicht und auch die Botschaften des Guten Gottes ihr eigentliches Ziel verfehlen, ist das Rauschen aus medientechnischer Sicht für alle Bedeutungen offen und somit die ideale Botschaft.⁶¹⁴

⁶¹² Bachmann: Die Hörspiele, S. 112.

⁶¹³ vgl. Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? S. 126.

⁶¹⁴ vgl. Simons: Bachmanns Amerika, S. 159.

6. ZUSAMMENFASSUNG DER ANALYSEERGEBNISSE

6.1 Zu Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*

In ihrer Rede zum Preis der Kriegsblinden hat Ingeborg Bachmann selbst das Kernthema ihres Hörspiels der *Gute Gott von Manhattan* bestimmt: den Grenzfall Liebe.⁶¹⁵ Die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit von Liebe wird in einer Gerichtsszene verhandelt. Dabei steht das Gerichtsspiel ganz in der Tradition des Hörspiels der Innerlichkeit, wie Siegert erläutert.⁶¹⁶ Das Konzept einer zweifachen Persönlichkeit, die sich als Angeklagter auf dem Schauplatz des „inneren Gerichtshofs“⁶¹⁷ vor dem eigenen Ich verantworten muss, lässt sich auch auf Bachmanns Hörspiel übertragen. Wie sich im Verlauf des Hörspiels herausstellt, trägt der Gute Gott nicht nur die Rolle des Angeklagten, sondern vereinigt den Angeklagten, Richter über die Liebenden und Urteilstvollstrecker in einer Person.⁶¹⁸ Am Ende des Werks erkennen der Gute Gott und der Richter, dass sie derselben Ordnung angehören. Diese Doppelstruktur deutet stark auf das Modell des „Gerichtshofs des Gewissens“⁶¹⁹, das der Tradition des „Innerlichkeitshörspiels“ entspricht, hin.

Dieser Hörspieltypus wurde auch mit spezifischen formalen Merkmalen beschrieben. So etwa sei die Dominanz der Sprache bei weitestgehendem Verzicht auf Geräusche und Musik ein stilbildendes Merkmal.⁶²⁰ Insbesondere der Regisseur Fritz Schröder-Jahn habe die Innerlichkeitsästhetik durch den Einsatz von Stille im Hörspiel geprägt.⁶²¹ Die symbolreiche, teilweise lyrisch anmutende Sprache ist zweifelsohne das primär bedeutungstragende Element in Bachmanns Hörspiel. Darin drückt sich nicht nur die Unmöglichkeit der absoluten Liebe, sondern auch die Unmöglichkeit des idealen Sprechens aus. Auch Medienkritik bildet sich sprachlich in den mahnenden, aber zugleich inhaltsleeren Formeln der „Stimmen“ aus dem Radio ab. Sprache wird also bei Bachmann nicht experimentell, sondern hauptsächlich sinnvermittelnd eingesetzt.⁶²²

Dass die Autorin aber Erfahrung mit den medienspezifischen Mitteln hatte, geht klar aus den Regieanweisungen hervor. Zwar werden Geräusche und Musik nicht als völlig

⁶¹⁵ vgl. Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S. 76.

⁶¹⁶ vgl. Siegert: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung, S. 293.

⁶¹⁷ ebd.

⁶¹⁸ vgl. Rothe: Bachmanns radiofone Experimente, S. 181.

⁶¹⁹ Siegert: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung, S. 293.

⁶²⁰ vgl. Schwitzke: Das Hörspiel, S. 228-229.

⁶²¹ vgl. Kobayashi: Medienkritik im Hörspiel der 1950er Jahre, S. 52.

⁶²² vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 34.

autonome Elemente eingesetzt, doch hat Bachmann sie bewusst und strukturbildend zur Unterstützung des Wortes in ihrem Konzept mitberücksichtigt.⁶²³ Sie tragen nicht nur die Funktion der Untermalung oder Akzentuierung des sprachlich Vermittelten, sondern Musik wird auch als Leitmotiv eingesetzt. Immer jedoch stehen Musik und Geräusche in einer semantischen oder syntaktischen Beziehung zum Text und sind daher keine textunabhängigen Elemente. Das Hörspiel scheint somit auch formal der in den Fünfzigerjahren favorisierten Innerlichkeitsästhetik gerecht zu werden, waren doch die „große Sprachkraft“ und der „bezwingende poetische Reichtum“ ausschlaggebende Kriterien für die Auszeichnung des *Guten Gottes von Manhattan* mit dem Kriegsblinden-Preis.⁶²⁴

Die Forschung hat Bachmanns Hörspiel aber hinsichtlich seiner Gattungsmerkmale unterschiedlich bewertet. Hädecke nennt Bachmanns Hörspiele *Die Zikaden* und *Der gute Gott von Manhattan* „Musterbeispiele jenes Typs Hörspiel, das dem Zuhörer eine innere Bühne, einen Innenraum der Imagination und Identifikation schuf, ihn mitten ins Spiel hineinnehmen wollte; [...]“⁶²⁵ Hädeckes Erläuterung, Bachmanns Hörspiele seien „Exempel einer Kunstform des Hörens, die dennoch alles Hörbare, das außerhalb von Handlung und Rolle lag, nur sparsam, untermalend, leitmotivisch einsetzte, auch die Musik niemals um ihrer selbst willen verwendete [...]“⁶²⁶, hat sich in der Analyse der formalen Elemente bestätigt. Strittig ist allerdings, inwiefern sich das Hörspiel von der zeitgenössischen Realität entfernt und, wie Wondratschek formuliert hat, sich „poetisch ganz aufs Niemandsland der reinen Empfindungen [spezialisiert][...]“⁶²⁷ Der Entwurf der Liebes-Utopie und das Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Unmöglichem charakterisiert das Hörspiel und bringt es damit in eine Sphäre, die Reales und Irreales verbindet. Liebe wird aber in diesem Hörspiel letztlich nicht nur als ein subjektives Empfinden, sondern gleichnishaft als Zeichen individueller Freiheit unter den Schranken der Gesellschaft dargestellt. Ihre politische Dimension kommt darin zum Ausdruck, dass sie eine Opposition zur anerkannten Gesellschaftsordnung bildet.⁶²⁸

Die Konventionalität des Hörspiels im Sinne der Erfüllung des Innerlichkeitspostulats lässt sich nicht leicht von der Hand weisen, doch scheint auch eine verschlüsselte politische

⁶²³ vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 41.

⁶²⁴ zit. nach Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 29.

⁶²⁵ Hädecke: Die Hörspiele, S. 126.

⁶²⁶ ebd.

⁶²⁷ Dst., Zeitungsausschnittsammlung, Wondratschek / Becker: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? S. 190.

⁶²⁸ vgl. Höller: Szenen, die dort beginnen..., S. 18.

Intention nicht ausgeschlossen. An Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* zeigt sich jedenfalls deutlich, dass eine eindeutige Zuordnung nach festen Gattungsmerkmalen mitunter problematisch ist. Auch dürfte sich hinter der Kontroverse um das Hörspiel der 50er-Jahre vielmehr eine ideologische Debatte als eine eingehende Auseinandersetzung mit Bachmanns Hörspiel verbergen.⁶²⁹

6.2 Zu Ilse Aichingers Hörspiel *Knöpfe*

Im Hörspiel *Knöpfe* tritt das gesellschaftskritische Moment noch expliziter hervor als in Bachmanns Hörspiel. Die Grundspannung zwischen individueller Freiheit und gesellschaftlichen Regeln, die auch den *Guten Gott von Manhattan* durchzieht, findet ihre Ausprägung im asymmetrischen Verhältnis zwischen Einzelem und Mehrheitsgesellschaft. Dieses Verhältnis ist bei Aichinger grundsätzlich diskriminierend, da individuelle Interessen den Prinzipien eines Kollektivs untergeordnet werden.⁶³⁰

Sprache wird im Hörspiel mit gegensätzlichen Zwecken verbunden: Sie ermöglicht Selbsterhebung, Entlarvung manipulativer Praktiken, kann aber selbst als Mittel der Beeinflussung dienen.⁶³¹ Sprachkritik ist bei Aichinger als Ideologiekritik angelegt.⁶³² Sie richtet sich, so auch bei Bachmann, gegen die Tendenz zur Zwangsassimilation, die mit dem Verlust jeder Individualität einhergeht.⁶³³

Auch Aichinger bedient sich einer anschaulichen Bildsprache, die ganz im Sinne der Gattung leicht verständlich und unmittelbar zugänglich ist. Sie wirkt eher alltagssprachlich als lyrisch, wodurch sie sich doch deutlich von Bachmanns Sprache unterscheidet. Dennoch regt der Reichtum an Metaphern und Symbolen zur gleichnishaften Auslegung an, wogegen sich die Autorin selbst stets gewehrt haben soll.⁶³⁴

Auch in *Knöpfe* tragen die nonverbalen Ausdrucksmittel dienende, wortunterstützende Funktionen. Geräusch- und Klangkulissen werden dezent und mit dem Zweck, das Hörverständnis zu fördern, eingesetzt; dabei hat der Regisseur Fritz Schröder-Jahn die Vorgaben des Textes präzise umgesetzt. Zudem wird das wiederkehrende Geräusch als Leitmotiv und damit als sinntragendes Element verwendet. Hinsichtlich seiner formalen

⁶²⁹ vgl. Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 32-33.

⁶³⁰ vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 18.

⁶³¹ vgl. Müller: Verwandlung, S. 122-124.

⁶³² vgl. Lorenz: Ilse Aichinger, S. 24.

⁶³³ vgl. Müller: Verwandlung, S. 135-136.

⁶³⁴ vgl. Boussart: Ilse Aichingers metaphorisches Sprechen, S. 137.

Gestaltung ist das Hörspiel *Knöpfe* ebenso wie *Der gute Gott von Manhattan* eher konventionell und daher ganz der Tradition des Literarischen Hörspiels verhaftet. Wie Bachmanns Hörspiel hat *Knöpfe* einen geschlossenen Aufbau und ein Repertoire an klar umrissenen, eindeutig unterscheidbaren Figuren. Sprache wird hauptsächlich sinnvermittelnd und nicht avantgardistisch im Sinne des Neuen Hörspiels eingesetzt.⁶³⁵

Auch Aichinger vermischt realistisches Geschehen mit surrealen Elementen. Die angedeutete Verwandlung der Frauen kommt allerdings nicht direkt zur Sprache und scheint sich den Figuren selbst nicht zu erschließen. Das Schicksal der verschwundenen Arbeiterinnen bleibt damit bis zum Ende ein Mysterium. In der Darstellung der ökonomischen Abhängigkeit der Frauen und der repressiven Verhältnisse, denen sie ausgesetzt sind, offenbart sich allerdings eine klare Kritik an den Arbeitsbedingungen in kapitalistischen Wirtschaftssystemen.

Das Hörspiel scheint zwar formal dem gängigen Typus des Literarischen Hörspiels zu entsprechen. Dem Werk im Sinne der Innerlichkeitsästhetik den Realitätsbezug absprechen zu wollen, wäre allerdings verfehlt. Würffel bezeichnet das Hörspiel *Knöpfe* treffend als „einen der interessantesten Versuche, die Realität und die ‚imaginäre Wirklichkeit der Sprache‘ [...] nicht als einander ausschließende, sondern im Gegenteil aufeinander beziehbare Bereiche zu betrachten.“⁶³⁶

⁶³⁵ vgl. Bannasch: Bildungsgut und Schlechte Wörter, S. 159.

⁶³⁶ Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 112-113.

7. SCHLUSSBEMERKUNG

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, die Entwicklung des Literarischen Hörspiels in seiner Blütezeit nach 1945 nachzuzeichnen und die idealtypischen Merkmale dieses Hörspielmodells an zwei ausgewählten Werken der Zeit nachzuweisen. In der Auseinandersetzung mit Rundfunk- und Hörspielgeschichte hat sich gezeigt, dass die Kontroverse um Form und Inhalt des Hörspiels kein ausschließlich theoretischer Diskurs war, sondern dass die Wahl der zu produzierenden Stoffe und die Realisation durch die Regisseure vom Hörspielideal der Zeit maßgeblich beeinflusst wurden.

Die vehement verfochtene und heftig umstrittene Ästhetik der Innerlichkeit ist vor dem mediengeschichtlichen Hintergrund des deutschsprachigen Hörspiels zu verstehen. Die Erfahrungen mit dem Massenmedium Rundfunk, das im Nationalsozialismus vorwiegend als Instrument der politischen Propaganda eingesetzt worden war, veranlasste die Rundfunkverantwortlichen der Nachkriegszeit, das Medium neu zu organisieren. Der mit Lärm und Dauerbeschallung konnotierte Rundfunk sollte zu einem Kulturinstrument avancieren und sein Produkt, das Hörspiel, als den traditionellen Kunst- und Literaturgattungen gleichwertig anerkannt werden. Das Innerlichkeitspostulat, das vor allem in den 1950er-Jahren stilprägend war, ist folglich als medienästhetischer Ausdruck der Vergangenheitsbewältigung aufzufassen.⁶³⁷

Die exemplarische Analyse hat ergeben, dass sich eine präzise Zuordnung der Hörspiele zu einem klar definierten Muster in der Praxis als problematisch erweist. Beide Hörspiele weisen formal durchaus einige Charakteristika auf, die in der Theorie modellhaft unter dem Begriff „Innerlichkeit“ beschrieben werden und mit Siegerts These der „negativen Radioästhetik“⁶³⁸ vereinbar sind. Auf Handlungsebene kommt Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* mit dem Schauplatz des Gerichtshofs dem Innerlichkeitsideal näher als Aichingers *Knöpfe*. Doch keines der beiden Hörspiele verweilt bei der Darstellung subjektiver Empfindungen, sondern beide verhandeln individuelle Motive in ihrer gesellschaftspolitischen Dimension als Formen des Widerstands gegen ein herrschendes Ordnungsprinzip.

Abschließend soll auf das Potenzial der beiden Werke hingewiesen werden: Die gleichnishafte Darstellung der Themen in den Hörspielen und ihre reiche Bildsprache

⁶³⁷ vgl. Siegert: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung, S. 289.

⁶³⁸ ebd., S. 287.

deuten auf die Nähe der Hörspiele zur Schriftlichkeit und damit auf ein intellektuelles Verstehen, das Lektürearbeit erfordert, hin.⁶³⁹ Damit ist aber ihre Medienadäquanz keineswegs in Frage zu stellen. Denn beide Hörspiele sind mehrfach produziert worden, was zum einen auf die Angemessenheit der Texte für radiogerechte Umsetzung und zum anderen auf eine gewisse Zugänglichkeit für verschiedene Interpretationen schließen lässt.⁶⁴⁰ Möglicherweise liegt gerade in dieser Offenheit, die zu verschiedenen Deutungen und medialen Realisationen anregt und aufgrund derer sich die Werke eindeutigen Kategorisierungen entziehen, die besondere Qualität der Hörspiele.

⁶³⁹ vgl. Bannasch: Bildungsgut und Schlechte Wörter, S. 164.

⁶⁴⁰ vgl. ebd., S. 160 und Haider-Pregler: Bachmanns Radioarbeit, S. 41.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Literatur

- Primärliteratur

Aichinger, Ilse: Auckland. Hörspiele. Frankfurt am Main: Fischer ⁴2012.

Bachmann, Ingeborg: Die Hörspiele. Ein Geschäft mit Träumen. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. München, Zürich: Piper ¹³2013.

Bachmann, Ingeborg: Die Radiofamilie. Hg. und mit einem Nachwort von Joseph McVeigh. Berlin: Suhrkamp 2011.

Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften. München, Zürich: Piper 2003.

Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983.

- Sekundärliteratur

Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.

Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Bannasch, Bettina: Bildungsgut und Schlechte Wörter. Die Hörspiele Ilse Aichingers. In: Herrmann, Britta / Thums, Barbara (Hg.): „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 147-166.

Bartsch, Kurt: Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann. In: Bartsch, Kurt / Goltschnigg, Dietmar u.a. (Hg.): Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Bern, München: Francke-Verlag 1979, S. 311-334.

Berbig, Roland / Markus, Hannah: Vita Ilse Aichinger. In: Ilse Aichinger. Edition Text + Kritik 175 (2007), S. 104-111.

Boussart, Monique: Ilse Aichingers metaphorisches Sprechen. Zur Bildersprache in der Kurzprosa (1948-1965). In: Müller (Hg.): Verschwiegenes Wortspiel, S.137-153.

Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Becker, Jürgen / Wondratschek, Wolf: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns „Der gute Gott von Manhattan“. In: Merkur 24/2 (1970), S. 190-194.

Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Zeitungsausschnittsammlung. Rückblick auf Sendungen der Woche. Zweimal „Knöpfe“ von Ilse Aichinger. In: Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 28.11.1987.

Dussel, Konrad: Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923-1960). Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2002. (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 33).

Ergert, Viktor: Die Geschichte des Österreichischen Rundfunks. Band I: 1924-1945. Wien: Österreichischer Rundfunk 1999.

Ergert, Viktor: 50 Jahre Rundfunk in Österreich. Band. II: 1945-1955. Wien: Residenz-Verlag 1975.

Esser, Manuel: „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist“. Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluß an eine Neueinspielung des Hörspiels *Die Schwestern Jouet*. In: Moser (Hg.): Ilse Aichinger, S. 47-57.

Fässler, Simone: Erinnerung auf dem Sprung. „Film und Verhängnis“ und „Unglaubliche Reisen“ – Ilse Aichingers Spätwerk. In: Text + Kritik 175, S. 91-98.

Feldinger, Norbert P.: Nachkriegsrundfunk in Österreich. Zwischen Föderalismus und Zentralismus von 1945 bis 1957. München et al.: K.G. Saur 1990. (Rundfunkstudien 4).

Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Alfred Kröner-Verlag 1964. (Kröners Taschenbuchausgabe 337).

Fischer, Ludwig (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. München, Wien: Carl Hanser-Verlag 1986. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10).

Frank, Armin P.: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Heidelberg: Carl-Winter-Universitätsverlag 1963. (Frankfurter Arbeiten aus dem Gebiete der Anglistik und Amerika-Studien 8).

Funke, Horst-Günter: Ingeborg Bachmann. Zwei Hörspiele. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. München: R. Oldenbourg Verlag ³1975. (Interpretationen zum Deutschunterricht).

Glaser, Hermann / Koch, Hans Jürgen: Ganz Ohr. Eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland. Köln et al.: Böhlau-Verlag 2005.

Hädecke, Wolfgang: Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann. In: Koschel / Von Weidenbaum (Hg.): Kein objektives Urteil, S. 118-131.

Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland / USA. München: Wilhelm-Fink-Verlag 2005.

Haider-Pregler, Hilde: Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945. In: Spiel, Hilde (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs II. Frankfurt am Main: Fischer 1980, S. 505-550.

Haider-Pregler, Hilde: Ingeborg Bachmanns Radioarbeit. Ein Beitrag zur Hörspielforschung. In: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations, S. 24-81.

Hammerbacher, Franz: Die Kolumne „Schattenspiele“ – das Buch „Subtexte“. In: Text + Kritik 175, S. 99-101.

Hannes, Rainer: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz. Marburg: Hitzeroth 1990. (Marburger Studien zur Germanistik 15).

Hermann, Jost: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965. München: Nymphenburger 1986.

Hickethier, Knut: Literatur und Massenmedien. In: Fischer (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, S. 125-141.

Hiesel, Franz: Begonnen hat alles mit der Aktivität literarischer Grenzgänger. Das österreichische Hörspiel. In: Schneider / Thomsen (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, S. 137-152.

Hobl-Friedrich, Mechtild: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen, Analysen. Diss. Friedrich-Alexander-Univ. Essen 1991.

Höllner, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Höllner, Hans: Szenen, die dort beginnen, „wo sonst der Vorhang fällt“. Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations, S. 5-23.

Ilse Aichinger. Edition Text + Kritik 175 (2007).

Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations. Actes du colloque, 29, 30 et 31 janvier 1986. Universite de Nantes. Departement d'etudes Germaniques. (Editions ARCANE 17).

Jaegers, Paul-Wolfgang: Die Anfänge des Hörspiels im NWDR (Köln) 1945-1949. Erkelenz: Verlag Leo Kehren 1989.

Kaindl, Klaus: Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele. In: Text + Kritik 175, S. 49-56.

Klein, Peter: Die ungenutzte Chance. Warum das Hörspiel viel kann und zu wenig leistet. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 58/3 (2012), S. 41-54.

Klose, Werner: Didaktik des Hörspiels. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1974.

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

Kobayashi, Wakiko: Medienkritik im Hörspiel der 1950er Jahre. In: Tamura, Kazuhiko (Hg.): Schauplatz der Verwandlungen. Variationen über Inszenierung und Hybridität. München: iudicium-Verlag 2011, S. 48-66.

Kobayashi, Wakiko: Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel *Knöpfe* als medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung. In: Kubaczek, Martin (Hg.): Stimmen im Sprachraum: Sterbensarten in der österreichischen Literatur. Beiträge des Ilse-Aichinger-Symposiums Tokio. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2015, S. 93-103.

Koschel, Christine / Von Weidenbaum, Inge (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von *Ingeborg Bachmann*. München, Zürich: Piper 1989. (Serie Piper 792).

Krautkrämer, Horst-Walter: Das Deutsche Hörspiel 1945-1961. Grundthemen, künstlerische Struktur und soziologische Funktion. Diss. Univ. Heidelberg 1962.

Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK-Verlag 2003.

Kutsch, Arnulf: Rundfunk unter alliierter Besatzung. In: Wilke, Jürgen (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Köln et. al.: Böhlau-Verlag 1999, S. 59-90.

Ladler, Karl: Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2001.

Lennox, Sara: Repräsentationen von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Albrecht / Götsche (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 2, S. 15-48.

Lindemann, Gisela: Ilse Aichinger. München: C.H. Beck 1988.

Lorenz, Dagmar: Ilse Aichinger. Königstein: Athäneum 1981.

McVeigh, Joseph: „Ohne dass der Hörer kapiert...“ Der Sender Rot-Weiß-Rot im Kalten Krieg. In: Hansel, Michael / Rohrwasser, Michael (Hg.): Kalter Krieg in Österreich: Literatur – Kunst – Kultur. Wien: Zsolnay 2010, S. 265-279.

Mc Veigh, Joseph: Die Stille um den „Mordschauplatz“. Ingeborg Bachmann, der Kalte Krieg und der Sender Rot-Weiß-Rot. In: Albrecht / Götsche (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 3, S. 55-68.

Meyer-Seipp, Johanna: Der Sprecher, die Stimme und der Hörer. In: Boehncke, Heiner / Crone, Michael (Hg.): Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 2005. (Frankfurter Forschungen zur Kultur- und Sprachwissenschaft 9), S. 63-84.

Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Aktualisierte und erw. Neuauflage. Frankfurt am Main: Fischer 1995.

Müller, Heidy Margrit (Hg.): Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des Colloquiums vom 27. bis 28. April 1998 an der *Vrije Universiteit Brussel*. Bielefeld: Aisthesis 1999.

Müller, Heidy Margrit: Verwandlung und Entwandlung. Zur Dialektik der Selbstaufhebung in *Knöpfe* und *Zu keiner Stunde*. In: Müller (Hg.): Verschwiegenes Wortspiel, S. 121-136.

Ohde, Horst: Das literarische Hörspiel – Wortkunst im Massenmedium. In: Fischer (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, S. 469-492.

Reichensperger, Richard: Anhang. In: Moser (Hg.): Ilse Aichinger, S. 341-379.

Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. In: Moser (Hg.): Ilse Aichinger, S. 83-97.

Reinert, Claus: Unzumutbare Wahrheiten? Einführung in Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“. Bonn: Bouvier-Verlag 1983. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 346).

Ringler-Pascu, Eleonora: *Der gute Gott von Manhattan* zwischen Hörspiel und Musiktheater. In: Bogner, Zsuzsa / Bombitz, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien: Praesens 2008. (Österreich-Studien Szeged 2), S. 99-113.

Rothe, Katja: Bachmanns radioföne Experimente. In: Simons / Wagner (Hg.): Bachmanns Medien, S. 176-187.

Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten Alfred Behrens. Münster et al.: Waxmann 2002. (Internationale Hochschulschriften 371).

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

Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W.: Einleitung. In: Schneider / Thomsen (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, S. 1-5.

Schütte, Wolfgang: Der deutsche Nachkriegsrundfunk und die Gründung der Rundfunkanstalten. Eine Chronik. In: Langenbucher, Wolfgang R. (Hg.): Elektronische Medien, Gesellschaft und Demokratie. Wien: Wilhelm Braumüller 2003. (Studienbücher zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft 11), S. 60-81.

Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1963.

Seim, Jürgen: Ingeborg Bachmann – *Der gute Gott von Manhattan*. In: Koschel / Von Weidenbaum (Hg.): Kein objektives Urteil, S. 395-401.

Siegert, Bernhard: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung. In: Schneider, Irmela / Spangenberg, Peter M. (Hg.): Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1: Medienkultur der 50er-Jahre. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 287-298.

Simons, Oliver / Wagner, Elisabeth (Hg.): Bachmanns Medien. Berlin: Vorwerk 8 2008.

Simons, Oliver: Bachmanns Amerika. In: Simons / Wagner (Hg.): Bachmanns Medien, S. 148-161.

Stein, Otto: Einführung. In: Schmitz-Mayr-Harting, Elisabeth (Hg.): Dichtung aus Österreich. Erg.-Band Hörspiel. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1977. (Dichtung aus Österreich. Anthologie in drei Bänden und einem Ergänzungsband), S. 15-41.

Strutz, Josef: Ein Platz, würdig des Lebens und Sterbens. Ingeborg Bachmanns *Guter Gott von Manhattan* und Robert Musils *Reise ins Paradies*. In: Koschel / Von Weidenbaum: Kein objektives Urteil, S. 402-417.

Treiber, Alfred: Ö1 gehört gehört. Die kommentierte Erfolgsgeschichte eines Radiosenders. Wien et al.: Böhlau 2007.

Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: Ars Una 1999. (Deutsche Hochschuledition 78).

Wagnleitner, Reinhold: Radio und Kalter Krieg. Die US-Radiopolitik und die Entwicklung des österreichischen Rundfunks zur Zeit der alliierten Besatzung 1945-1955. In: Mäusli, Theo (Hg.): Schallwellen. Zur Sozialgeschichte des Radios. Zürich: Chronos 1996, S. 181-208.

Weber, Wibke: Strukturtypen des Hörspiels – erläutert am Kinderhörspiel des öffentlich-rechtlichen Rundfunks seit 1970. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. (Europäische Hochschulschriften 1: Deutsche Sprache und Literatur 1608).

Wolf, Franz Ferdinand: 25 Jahre ORF. 1975-2000. Salzburg et al.: Residenz-Verlag 2001.

Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler 1978.

- Hochschulschriften

Bruna, Sabine: Die Hörspiele Ilse Aichingers. Interpretiert am Beispiel „Knöpfe“, „Die größere Hoffnung“, „Besuch im Pfarrhaus“, „Die Schwestern Jouet“. Dipl.-Arb. Univ. Wien 1990.

Carta, Erica: Literatur fürs Radio: das deutschsprachige Hörspiel in den 1950er Jahren anhand exemplarischer Analysen. Master-Arb. Alpen-Adria-Univ. Klagenfurt 2014.

Roither, Eva: Ernst Schönwiese und das literarische Programm des Senders „Rot-Weiß-Rot“ in Salzburg 1945-1954. Untersuchung anhand des Nachlasses von Ernst Schönwiese im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Dipl.-Arb. Univ. Wien 2008.

Internetquellen

- Internetdokumente

Kamps, Johann M.: Aspekte des Hörspiels. In: Koebner, Thomas (Hg.): Tendenzen der Deutschen Gegenwartsliteratur. Stuttgart: Alfred Kröner-Verlag 1984. (Kröners Taschenbuchausgabe 405). Online unter: https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/kamps_hoerspiel/kamps_hoerspiel.pdf (Zugriff am 28.11.2016).

Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam 1977. Online unter: http://schulnetzberatung.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/klippert_elemente/klippert_elemente.pdf (Zugriff am 01.01.2017).

- Websites

Die Presse: Ilse Aichinger gestorben. Online unter: <http://diepresse.com/home/kultur/literatur/5116693/Ilse-Aichinger-gestorben> (Zugriff am 02.02.2017).

Feature im Programm von Ö1. Online unter: <http://oe1.orf.at/feature?page=1> (Zugriff am 12.02.2017).

Tonträger

Aichinger, Ilse: Knöpfe. Hörspiel. Regie: Fritz Schröder-Jahn. NDR 1962, 59 Min. München: Der Hörverlag 1996/2007.

Bachmann, Ingeborg: Der gute Gott von Manhattan. Hörspiel. Regie: Fritz Schröder-Jahn. BR / NDR 1958, 82 Min. (Pidax Hörspiel-Klassiker).

ANHANG

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit den Hörspielen *Knöpfe* (1953) von Ilse Aichinger und *Der gute Gott von Manhattan* (1958) von Ingeborg Bachmann auseinander und geht der Frage nach, inwieweit die im zeitgenössischen Hörspieldiskurs postulierten ästhetischen Ideale in den beiden ausgewählten Werken ihre Ausprägung finden.

In bewusster Abgrenzung zum NS-Rundfunk, der mit Propaganda und Dauerbeschallung assoziiert wurde, forcierten führende Hörspieltheoretiker der Nachkriegszeit das Konzept der „Innerlichkeit“, das zum maßgeblichen Hörspielideal der 1950er-Jahre avancierte. Die Hörspiele sollten sich auf Ebene der Handlung bewusst von der „äußeren Realität“ sozialer und politischer Belange distanzieren und stattdessen innere Konflikte, erinnerte oder imaginierte Erlebnisse der Figuren darstellen und dabei weitestgehend auf den Einsatz akustischer Gestaltungsmittel, mit Ausnahme des gesprochenen Wortes, verzichten.

Zwei Hörspiele der Zeit wurden exemplarisch hinsichtlich der genannten Merkmale untersucht. Dabei wurden ihre formalen Elemente unter Bezugnahme auf zentrale Inhalte analysiert. Formal weisen beide Hörspiele Charakteristika der Innerlichkeitsästhetik auf. Inhaltlich ist die Zuordnung zweifelhaft, denn die dargestellten Themen und Motive sind kaum ohne ihre gesellschaftspolitische Dimension zu denken. Überdies lassen die Kontroverse, die Ende der 50er-Jahre um das Innerlichkeitshörspiel entbrannte, sowie die Erkenntnis, dass sich bisweilen kein verbindlicher Hörspielbegriff etabliert hat, den Schluss zu, dass gerade in der Offenheit der Hörspiele für verschiedene Deutungen und mediale Realisationen das Potenzial dieser Gattung liegt.