

ENTMATERIALISIERUNG UND FIKTIONALISIERUNG VON ZEIT, RAUM
UND KÖRPERLICHKEIT —
ILSE AICHINGERS HÖRSPIELE DER SPÄTPHASE

Neva Šlibar-Hojker

*1. Zur Rezeption der Werke Ilse Aichingers, zu ihren sprachlichen Invarianten
und zur Gattung Hörspiel*

Ilse Aichinger hat, nach einem verheißungsvollen Start in der Gruppe 47 mit der berühmt gewordenen *Spiegelgeschichte* (1948, NT 41)¹ und nach einer stilleren Phase in den sechziger Jahren, allgemeine Anerkennung gefunden, so daß sie heute zu den eminentesten und preisgekröntesten² Dichtern der Gegenwart im österreichischen und deutschsprachigen Kulturraum gezählt wird. Obwohl sich die Dichterin in ihren Werken an keinen spezifischen Kreis von Aufnehmenden wendet, da sie sich einer zugänglichen Alltagssprache bedient und kaum Bildungsvoraussetzungen vom Leser fordert³, sind ihre Werke wegen ihrer schweren Lesbarkeit keinem allzu breiten Lesepublikum bekannt.⁴ Das Paradoxon der beschränkten Verbreitung der Texte einerseits und ihrer etablierten Stellung in der österreichischen Gegenwartsliteratur andererseits — zugänglichere unter ihren Texten gehören zur Schullektüre⁵ — charakterisiert die Rezeption ihrer Werke seitens der Literaturwissenschaft. Auf

¹ vgl. Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart; Themen, Stile, Tendenzen*, München 1962 (1961), cf. S. 150.

² Seit 1952 wurde Ilse Aichinger mit mehr als fünfzehn Preisen ausgezeichnet und geehrt.

³ Im Bereich des Wortschatzes fällt in erster Linie das Fehlen spezifisch fachsprachlicher Termini im ganzen Werk auf, während der Gebrauch von fremdsprachlichen Wörtern und Wendungen, meist englischen und französischen, in den letztveröffentlichten Texten zunimmt. Auf die Verwendung von Figurennamen literarischer oder historischer Persönlichkeiten wird zum Teil im Abschnitt über das Hörspiel »Nachmittag in Ostende« eingegangen; der Einsatz mehr oder weniger versteckter, jedoch eher seltener Zitate ebenso wie anderer Reminiscenzen ist in den jeweiligen Kapiteln der Monographie über Ilse Aichinger nachzulesen, der die vorliegende Studie entnommen ist.

⁴ vgl. z. B. Ilse Aichingers Prosastück »Der Querbalken«, Vier Interpretationsversuche, Hrsg. Hellmuth Himmel, *Sprachkunst*, V (1974), 280—300, cf. S. 280.

Alexander Hildebrandt, Zu Ilse Aichingers Gedichten, *Literatur und Kritik*, XV (1968), 161—167, cf. S. 161.

Werner Eggers, Ilse Aichinger, in *Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen*, Hrsg. Dietrich Weber, Stuttgart 1970, 252—270, cf. S. 268.

Überdies wird in zahlreichen Pressenotizen darauf aufmerksam gemacht, z. B.: »Die Presse«, Wien, 10. 6. 1975: »Sie wird viel ausgezeichnet, aber zu wenig gelesen.«

die Arbeiten aus der Frühphase, den Roman und Erstling *Die größere Hoffnung* (1947), zu dessen Niederschrift Ilse Aichinger durch das Erleben der Judenverfolgungen und der Kriegszeit angeregt wurde, das Hörspiel *Knöpfe* (1953) und die im Bändchen *Der Gefesselte* (1953) erschienenen Kurzgeschichten wird immer wieder hingewiesen⁶, die der Anzahl nach darüber bei weitem hinausgehenden und in ihrer Struktur komplexeren Arbeiten der Spätphase hingegen⁷ werden sowohl vom Leserpublikum wie auch und vor allem von der Forschung zu wenig gewürdigt. Die wenigen monographischen Untersuchungen⁸ zum Werk Ilse Aichingers widmen sich einzelnen Gattungen oder untersuchen es von einem Aspekt aus; in der vorliegenden Studie, die Teil einer umfassenden Monographie⁹ über das dichterische Gesamtwerk Ilse Aichingers ist, soll deshalb die in anderen Arbeiten nur erwähnte Spezifik der Aichingerschen Hörspiele der Spätphase eingehender behandelt werden.

⁵ Texte von Ilse Aichinger gibt es in sehr vielen Lesebüchern für höhere Klassen, wobei die frühen Erzählungen bevorzugt werden. Als Beispiel sei erwähnt: *Begegnungen*, 4. Band für die 8. Klasse der AHS, Wien 1975 (1972), S. 250 »Spiegelgeschichten«.

⁶ vgl. z. B.: *Die deutsche Literatur der Gegenwart, Aspekte und Tendenzen*, Hrsg. Manfred Durzak, Stuttgart 1971, cf. S. 21, 134.

R. Schlepper, *Was ist wo interpretiert*, Paderborn 1975, cf. S. 31/32.

Eine gute, wenn auch nicht vollständige Übersicht über die Artikel und Arbeiten zum Werk Ilse Aichingers bieten:

Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1972, Teil II/2, S. 679/680 (bis 1969).

KLG — *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Hrsg. Heinz Ludwig Arnold, München, erscheint seit 1978; Aichinger-Bibliographie (vor allem Zeitungsartikel): Stand 1. 9. 1981.

⁷ Zur Spätphase werden folgende Werke Ilse Aichingers gezählt:

— alle Gedichte, gesammelt erschienen in: *Verschenkter Rat. Gedichte*, Frankfurt/Main 1978.

alle Dialoge, gesammelt erschienen in: *Zu keiner Stunde*, Frankfurt/Main 1957; Neuausgabe, um vier Dialoge erweitert: 1980.

— die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Hörspiele.

— alle Kurzprosatexte, mit Ausnahme der ersten zwölf Kurzgeschichten: »Das Plakat«, »Spiegelgeschichten«, »Der Hauslehrer«, »Engel in der Nacht«, »Mondgeschichten«, »Das Fenster-Theater«, »Rede unter dem Galgen«, »Die geöffnete Order«, »Der Gefesselte«, »Seegeister«, »Wo ich wohne«, »Straßen und Plätze«.

Veröffentlicht wurde die Kurzprosa in verschiedenen Bänden, gesammelt erschien sie in *Nachricht vom Tag*, Frankfurt/Main 1970; Neuausgabe mit Titelgeschichte: *Meine Sprache und ich*, Frankfurt/Main 1978, und *Schlechte Wörter*, Frankfurt/Main 1976.

⁸ Dissertationen zum Werk Ilse Aichingers:

Anna Polazzi, *Die Erzählungen von Ilse Aichinger*, Diss. masch. Milano 1965/66.

Antje Friedrichs, *Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers*, Diss. masch. Münster 1970.

Marianne Fleming, *Ilse Aichinger: Die Sicht der Entfremdung—ein Versuch, die Symbolik ihres Werks von dessen Gesamtstruktur her zu erschließen*, Diss. Maryland, Xerox University Microfilms 1974.

Carine Kleiber, *Poétisation de la Réalité et Recherche de la Surréalité: l'Oeuvre Complexe d'Ilse Aichinger*, Diss. masch. Lille 1980.

1981 ist im Athenäum Verlag die bisher umfassendste Arbeit über das Gesamtwerk Ilse Aichingers publiziert worden:

Dagmar C. G. Lorenz, *Ilse Aichinger*, Königstein/Ts. 1981.

⁹ Die vorliegende Studie ist fast zur Gänze der Monographie der Verfasserin, *Das dichterische Werk Ilse Aichingers* entnommen, die im Rahmen eines postdiplomen Studiums an der Philosophischen Fakultät in Zagreb und unter der Mentorschaft von Prof. Zdenko Skreb verfaßt wurde. Die Arbeit wurde im Juni 1980 abgeschlossen und eingereicht. Ihren Aufbau bestimmt die Einteilung in eine

Die Rezeption der Werke Ilse Aichingers, also auch der Hörspiele, setzt ein »neues« Verständnis von Dichtung voraus, wie es sich allmählich von Anfang dieses Jahrhunderts an parallel zu einer immer intensiver von der Sprachskepsis beherrschten Literatur¹⁰ entwickelt hat. Es manifestiert sich in erster Linie in der Veränderung und der Erweiterung des Mimesis- und des Realismusbegriffs¹¹ zugunsten der Autonomie des Sprachlichen mit abnehmendem Realitätsbezug und in der Tendenz zu verschiedenartiger Aktivierung der Rolle des Aufnehmenden, die ein konstitutives Merkmal oft entgegengesetzter Strömungen der Literatur der Nachkriegszeit und der Gegenwart darstellt.¹² Da der Hang zur Verrätselung als Reflex einer als

Früh- und eine Spätphase der dichterischen Produktion Ilse Aichingers; die einzelnen Texte wurden außerdem im Rahmen ihrer Gattung behandelt, wie auch meist nach dem Grad der Hermetik und Alogik gegliedert. Bio- und bibliographische Angaben sowie eine zusammenfassende Untersuchung zu den sprachlichen Invarianten der Stilkunst Ilse Aichingers sind den beiden Hauptteilen der Arbeit vorangestellt. Dem Textteil, der 285 maschinengeschriebene Seiten umfaßt, folgen eingehendere Anmerkungen, die mit dem Literaturverzeichnis schließen (135 Seiten).

Im Streben nach einem möglichst abgerundeten Bild der Hörspiele und der Charakteristika des Werks Ilse Aichingers wurden in den beiden ersten Abschnitten der vorliegenden Studie einige Untersuchungsergebnisse ergänzt, zum Teil aus anderen Kapiteln übernommen und komprimiert zusammengefaßt. Diese verdichtete Darstellungsweise zu Beginn der Arbeit wie auch die Tatsache, daß viele Daten unerwähnt bleiben mußten, erschweren möglicherweise die Aufnahme des vorliegenden Texts. Außerdem muß darauf hingewiesen werden, daß das Kapitel über die Hörspiele der Spätphase einen konstitutiven Bestandteil der Monographie darstellt, d.h. zahlreiche Ergebnisse, die in den anderen Kapiteln erörtert werden, wurden darin nicht erwähnt. Die daran anschließenden Abschnitte sind wörtlich aus der Arbeit übernommen, nur an wenigen Stellen wurde raffend geändert. Die Anmerkungen mußten hingegen aus Platzgründen gekürzt werden.

¹⁰ vgl. Helmut Heißenbüttel, *Über Literatur, Aufsätze*, München 1970 (1966), cf. S. 216, 220.

Hermann Keckeis, *Das deutsche Hörspiel 1923—1973*, Frankfurt/Main, 1973, cf. S. 43—46.

Hans Mayer, Zur aktuellen literarischen Situation, in: *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, a. a. O., 63—65, cf. S. 66.

Kaspar H. Spinner, Prosaanalysen, *Literatur und Kritik*, IX (1974), 608—621, cf. S. 619—620.

Walter Weiss, Die Literatur der Texte und die Problematisierung der herkömmlichen Gattungen I, in: *Gegenwartsliteratur, Zugänge zu ihrem Verständnis*, Stuttgart 1973, 112—128, cf. S. 112.

Walter Weiss, Zwischenbilanz, Österreichische Beiträge zur Gegenwartsliteratur, in: *Zwischenbilanz, Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur*, Hrsg. Walter Weiss und Sigrid Schmid, Salzburg 1976, 11—34, cf. S. 17.

¹¹ vgl. Barbara Beutner, *Die Bildsprache Franz Kafkas*, München 1973, cf. S. 11 — Heißenbüttel, a. a. O., S. 218 — Spinner, a. a. O., S. 620.

¹² Diese Tendenz ist nachweisbar an den verschiedensten literarischen Strömungen, von der dunklen Lyrik Paul Celans oder Ingeborg Bachmanns über die engagierte politisch-didaktische Lyrik Bert Brechts und seiner Nachfolger bis hin zur Konkreten Dichtung in den 60er Jahren.

Vgl. Alfred Kellertat, Accessus zu Celans »Sprachgitter«, in: *Über Paul Celan*, Hrsg. Dietlind Meinecke, Frankfurt/Main 1970, 114—136, cf. S. 115.

Wolfram Mauser, Ingeborg Bachmanns »Landnahme«, *Sprachkunst* I (1970), 191—206, cf. S. 199.

Siegfried Streller, Nachwort, in: *Bert Brecht, Gedichte*, Leipzig 1958, 131—141, cf. S. 133.

Helmut Heißenbüttel, Vorwort zu »Worte sind Schatten«, 1969, zit. nach: *Grenzverschiebung/Neue Tendenzen in der dt. Lit.*, Hrsg. Renate Matthaei, Köln 1972 (1970), cf. S. 172.

Paul Pörtner, Schallspiel Studien, *Akzente* XV (1969), 77—78, cf. S. 86.

rätselhaft empfundenen Welt, Hermetik und Alogik die Dichtkunst Ilse Aichingers prägen und da die Hörspieltex-te einer verstandesmäßigen Aufnahme durch den Leser Widerstand leisten, sich ihr Gefühls- und Gedankengehalt folglich erst allmählich, einem gutwillig aufmerksamen Leser eröffnet, ist eine aktive und schöpferische Mitarbeit des Rezipienten unumgänglich notwendig. Ein weiteres Merkmal der Sprachkunst Ilse Aichingers liegt darin, daß die Sprache in maximaler Ausdrucksvielfalt auftritt, als Bedeutungsträger mit und ohne Realitätsbezug, als Klang- und Lautträger und als Assoziationsträger, so daß innerhalb des Semantischen denotative und konnotative, wörtliche und übertragene, konkrete und abstrakte Bedeutungen in den einzelnen Sinneinheiten aktiviert werden müssen, um einen Sinnzusammenhang herzustellen. Die Rolle des Interpreten erweist sich hinsichtlich derart beschaffener Texte als doppelt fragwürdig; außer der allgemeinen Rezeptionsschwierigkeiten sieht er sich noch mit dem Problem konfrontiert, die Textaufnahme auf keine Lesart einzuengen, sondern auf eine Vielfalt von Lösungsmöglichkeiten hinzuweisen.¹³

Die Sprachkunst Ilse Aichingers¹⁴ wird vom ständig auftretenden Gegensatzpaar Homogenität und Heterogenität charakterisiert. Homogen ist ihre Dichtersprache mit Rücksicht auf die ständig durchgehaltene Stillinie in Wortschatz, Satzbau und Stilmitteln; sie ist eine literarisierte Alltagssprache, gleichmäßig distanziert von Pathos, Sentimentalität und Satire.¹⁵ Ilse Aichingers Kunst besteht in der vollendeten, polyvalenten¹⁶ Handhabung und maximalen Ausnützung einer relativ bescheidenen Anzahl von Ausdrucksmitteln und nicht in deren Anhäufung. Heterogen ist die Anordnung der Dichtungselemente durch ihre Disparatheit innerhalb des einzelnen Texts. Global gesehen nimmt gerade die Heterogenität immer mehr überhand und führt zu einer allmählichen Auflösung poetologischer und gattungsspezifischer Normen, jedoch wird sie vorwiegend als Stilmittel eingesetzt.¹⁷ Deshalb ist eine Entwicklung im traditionellen Sinn in den Werken Ilse Aichingers nicht festzustellen. Trotzdem erweist sich die Einteilung in eine Früh- und in eine Spätphase nicht nur aus arbeitstechnischen Gründen als nützlich, sondern drängt sich wegen der Zäsur auf, die um das Jahr 1954 bemerkenswert erscheint und die sich in einer, nach diesem Zeitpunkt einsetzenden, inten-

¹³ vgl. Walter Jens, Nüchternheit und Präzision im Hymnos, in: *Über Paul Celan*, a. a. O. 44—51, cf. S. 51.

Hugo Friedrich, *Die Struktur der modern Lyrik*, Hamburg 1974 (1956), cf. S. 16.

Karlheinz Stierle, Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Kolloquium Köln 1964, Vorlagen und Verhandlungen, Hrsg. Wolfgang Iser, München 1966, 157—194, cf. S. 173.

Mausier, a. a. O., S. 191.

¹⁴ Das Kapitel »Sprachliche Invarianten von Ilse Aichingers Stilkunst« geht auf den Wortschatz, die Morphologie und die Syntax der Werke Ilse Aichingers ein und analysiert die verschiedenen stilistischen Verfahren, die die zunehmende Verfremdung in den Texten der Dichterin hervorrufen, wie auch den Eindruck von Alogik und Heterogenität erwecken.

¹⁵ Ausnahme für Pathos: »Rede unter dem Galgen« (NT 61); und für Satire: »Mondgeschichte« (NT 49), »Gare Maritime« (SW 83).

¹⁶ Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/Main 1973, cf. S. 24, 99 u. a.

¹⁷ Im Jahre 1959 entstanden beispielsweise die dem Hermetikgrad sehr unterschiedlichen Gedichte »Mein Vater« (VR 19), »Kartenspiel« (VR 28) und »Winteranfang« (VR 32).

siven Loslösung von jeglicher Konformität mit ihren Zeitgenossen manifestiert. Den gemeinsamen Nenner der Frühphase, des Romans, des Hörspiels *Knöpfe* und der zwölf Prosatexte der Frühphase, bildet eine derartige Integrierung des Ungewöhnlichen und Empirisch—Normalen Abweichenden in den Alltag, daß dieser nicht an logischer Kohärenz verliert. Seit 1954, mit dem Beginn der lyrischen Dichtung, setzt auch die Abkehr von der logisch-kausalen und empirischen Struktur ein; Zusammenhanglosigkeit, Sprunghaftigkeit, undeutbare Zusammensetzung verschiedener Bedeutungsfelder, Mosaikhaftigkeit, die jedoch kein vollständiges und einheitliches Bild entstehen läßt, nehmen im Laufe der Jahre immer mehr zu. Die lyrisch rechtfertigbare Diskontinuität in den Gedichten und die Einführung einer literarischen Form, des Dialogs¹⁸, die eine unkonventionelle Behandlung des bedeutungsgelichtlichen Aspekts mit sich führt, haben die spätere Hörspielproduktion der Dichterin bedingt und ihren Charakter vorweggenommen. 1959 bis 1962 wird das Hörspiel *Besuch im Pfarrhaus* (A 7)¹⁹ verfaßt, von 1967 bis 1971 entstehen die Hörspiele *Nachmittag in Ostende* (1967, A 35), *Die Schwestern Jouet* (1967, A 73), *Auckland* (1969, A 113) und *Gare Maritime* (1971, SW 83). Außer des letztgenannten, das zusammen mit anderen Texten in der Sammlung *Schlechte Wörter* (1976) erscheint, werden sie im Band *Auckland* (1969) veröffentlicht. Zur gleichen Zeit, ungefähr von 1967 bis 1969, setzt sich in den westlichen deutschsprachigen Rundfunkstudios das sogenannte »Neue Hörspiel«²⁰ durch. 1968 wird Ernst Jandls und Friederike Mayröckers Hörspiel *Fünf Mann Menschen*²¹ mit dem Kriegsblindenpreis als erstes stereophones Hörspiel ausgezeichnet.

Das Hörspiel²² hat im Vergleich zu seiner kurzen, an die Erfindung des

¹⁸ Die Dialoge Ilse Aichingers unterscheiden sich sehr wesentlich von jenen klassischen seit der Antike verbreiteten »Erörterungen in Gesprächsform«, wie sie von Rudolf Hirzel [*Der Dialog*, Hildesheim 1963, (Leipzig 1895)] definiert wurden. Im Kapitel über die Dialoge wird eine Abgrenzung der beiden Gattungsformen versucht, wie auch auf Parallelen und Unterschiede zu ähnlichen szenischen Kurzformen hingewiesen.

¹⁹ In der vorliegenden Arbeit werden folgende Abkürzungen für die Werke Ilse Aichingers eingesetzt:

A = *Auckland*, Frankfurt/Main 1966,

SW = *Schlechte Wörter*, Frankfurt/Main 1976,

VR = *Verschenkter Rat*, Frankfurt/Main 1978,

NT = *Nachricht vom Tag. Erzählungen*, Frankfurt/Main 1970,

K = *Knöpfe*. Ein Hörspiel, in: *Hörspiele*, Frankfurt/Main 1961 (1953),

ZkS = *Zu keiner Stunde*, Frankfurt/Main 1957.

²⁰ Der Ausdruck »Neues Hörspiel«, den Klaus Schöning in seinem Essay »Tendenzen im Neuen Hörspiel« (in: *Rundfunk und Fernsehen* 17, 1969) geprägt hatte, setzte sich als Bezeichnung für jenen Hörspieltypus durch der sich bewußt vom Hörspieltyp der fünfziger Jahre ab- und ihm widersetzt. — vgl. Keckeis, a. a. O., S. 21—26.

²¹ Im Jahr 1968 entstehen noch die folgenden Hörspiele: Ludwig Harigs und Max Benses *Der Monolog der Terry Jo*, Ludwig Harigs *Blumenstück* (das Fußballspiel wurde schon 1966 verfaßt), Peter Handkes *Hörspiel 1* und Wolf Wondratscheks *Zufälle*. Ein Jahr darauf entstanden die bekannten Hörspiele: Franz Mons *das gras wies wächst*, Jürgen Beckers *Bilder, Häuser und Hausfreunde* wie auch Wolf Wondratscheks *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels*.

²² Zum Begriff vgl.: Egon Kurt Fischer, *Das Hörspiel, Form und Funktion*, Stuttgart 1964, cf. S. 7ff.

Haslinger, *Bevorzugte Gattungen II: Das Hörspiel, das Neue Hörspiel, das Fernsehspiel*, in: *Gegenwartsliteratur*, a. a. O., 94—111, cf. S. 96.

Johann M. Kamps, Aspekte des Hörspiels, in: *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Hrsg. Thomas Koebner, Stuttgart 1971, cf. S. 488ff.

Keckeis, a. a. O., S. 22.

technischen Mediums Rundfunk gebundenen Existenz, verhältnismäßig rasch die Anerkennung dichterischer, kritischer und literaturgeschichtlicher Kreise als eigenwertige literarische Kunstform gefunden.²³ Die Beliebtheit des Hörspiels in der literarischen Produktion nach dem Zweiten Weltkrieg spiegelt unter anderem — wie übrigens das Erscheinen jeder neuen Kunstform oder radikalen Modifikation einer traditionellen — die Bestrebungen der jungen Autoren, der Fülle von neuen Gedanken, Gefühlen, Forderungen und dem neuerwachten Verantwortungsbewußtsein eine angemessene, neue Gestalt zu verleihen, wider. Das Hörspiel mit seinem noch relativ ungenutzten Möglichkeitspotential, seiner paradoxen Wirkungsweise, d.h. einerseits der Beeinflussung der Menschenmassen unabhängig von ihrer Sozial — und Bildungsstruktur, andererseits der Wirkung auf das einzelne Individuum, das in seiner Innerlichkeit angesprochen werden sollte²⁴, hat einige der namhaftesten deutschen Dichter und Schriftsteller veranlaßt, sich eingehender mit dieser Gattung zu befassen²⁵ und eine Anzahl bleibender, wenn auch zuweilen von der Literaturkritik abgewerteter Kunstwerke zu schaffen²⁶. Jüngere Autoren und Autorenkollektive sind in größerem Maße an den technischen Möglichkeiten der Produzier- und Reproduzierbarkeit von Sprache und Lauten, an der Stereophonie und an der synthetischen Lautverzerrung und -erzeugung interessiert, um damit Sprach- und Sprechmuster sichtbar zu machen, auf die Manipulation durch und mit Sprache hinzuweisen und die Aufmerksamkeit auf die Verbindung von Sprach- und Verhaltensmustern zu lenken, wobei

²³ vgl. Gerhard Prager, *Das Hörspiel in sieben Kapiteln, Akzente III* (1956), 514—523 (Die in diesem Aufsatz festgestellte Literarität des Hörspiels wird in der weiteren Entwicklung, im Neuen Hörspiel, ebenfalls problematisch.)

Haslinger, *Das Hörspiel...*, a. a. O., S. 94: »Das Hörspiel ist, verglichen mit anderen, eine relativ junge Literaturgattung mit eigenen Formen und Gesetzen.«

Heinz Schwitzke, Einführung, in: *Reclams Hörspielführer*, Stuttgart 1969, 5—20, cf. S. 8.

Siegfried Hähnel, Der Funktionswandel der Worthandlung im Hörspiel und der spezifische Charakter dieser Kunstform, *Weimarer Beiträge*, XV (1969), 356—416, cf. S. 356.

²⁴ Schon zu Beginn der Hörspielproduktion formulierten Hermann Pongs in seiner Arbeit *Das Hörspiel* (Stuttgart 1930) und Richard Kolb (*Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin 1932) zwei extreme und entgegengesetzte Hörspielkonzeptionen, die sie aus der spezifischen Wirkung des Mediums ableiteten. Pongs glaubte, der Rundfunk sei fähig, ein Kollektiverlebnis zu schaffen und damit ein Gemeinschaftsgefühl der Hörschaft zu erzeugen; auf der Seite der Autoren müsse das die Verbundenheit mit dem Publikum nach sich ziehen. Kolb hingegen begründete seine Hörspielkonzeption auf dem durch den Einzelempfang begründeten individuellen Erlebnis jedes Hörers. Als idealen Gegenstand der Darstellung im Hörspiel bezeichnete er alles Immaterielle, Überpersönliche und Seelische, während die Darstellung des Realistischen abgelehnt wurde. Daraus entwickelte sich später der Begriff der »Verinnerlichung«, der das Hauptmerkmal des Hörspiels der fünfziger Jahre darstellt. — vgl. auch: Haslinger, *Das Hörspiel*, a. a. O., S. 13. — Keckeis, a. a. O., S. 8—10. — Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel, Dramaturgie und Geschichte*, Köln/Berlin 1963, S. 194ff.

²⁵ vgl. Fischer, a. a. O., S. 7. — Haslinger, *Das Hörspiel*, a. a. O., S. 96. Schwitzke, *Hörspielführer*, a. a. O., S. 8.

²⁶ vgl. Hellmut Geißner, *Spiel mit Hörern, Akzente*, XVI (1969), 29—42, cf. S. 39.

Friedrich Knilli, Inventur des Neuen Hörspiels, in: *Neues Hörspiel*, Hrsg. Klaus Schöning, Frankfurt/Main 1970, 147—152, cf. S. 147.

Klaus Schöning, *Hörspiel als verwaltete Kunst*, ebda., 248—266, cf. S. 256. Kamps, a. a. O., S. 493ff.

manche den Hauptakzent eher auf die spielerische Komponente, andere wiederum auf das sozialkritische Element setzen.

Forscht man nach den Ursachen, die Ilse Aichinger zur Wahl der Gattung Hörspiel veranlaßt haben, stößt man unweigerlich auf die Erkenntnis, daß alle von ihr eingesetzten Gattungen in irgendeiner Hinsicht »neu«, modern, unkonventionell gestaltet sind. Allen voran die originale Kunstform der Dialoge, dann die Hörspiele, danach die sich von den Schemata und Forderungen traditioneller Lyrik entfernenden Gedichte und schließlich die kurzen Prosatexte, die von kurzgeschichtartigen Gebilden bis zu »Prosagedichten« reichen. Daß die Wahl einer neuen modernen Gattung nicht genügt, um aus traditionellen Dicht- und Schreibmustern auszubrechen, bestätigt Ilse Aichingers Hörspiel *Knöpfe*, das sich problemlos in die damalige literarische Produktion einordnen läßt.²⁷ Die Eigenständigkeit der späteren Hörspiele Ilse Aichingers macht die Eingliederung in einen der zwei vorherrschenden Hörspieltypen der deutschen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur unmöglich; sie dürfte gleichfalls ein Hauptgrund für die geringe Beachtung und Resonanz dieser Hörspiele sowohl in Hörerkreisen wie auch in der Fachliteratur sein.²⁸

2. Die Hörspielwelt Ilse Aichingers — Fiktionalisierung von Zeit, Raum und Körperlichkeit

Die besondere Eignung des Hörspiels für die Verwirklichung der dichterischen Absichten Ilse Aichingers folgt aus seiner Grundeigenschaft, der Reduktion auf das vom Ohr Wahrnehmbare²⁹, in letzter Konsequenz auf die menschliche Stimme. Auch sie erweist sich als abstrahierbar, als unabhängig von ihrem menschlichen Träger und kann seine Begrenzungen durch die körperlichen Gegebenheiten der Umwelt und der sozialen Herkunft abschütteln, sie gehört einem amöbenhaften, veränderlichen Wesen oder Ding an, dessen Existenz selbst fraglich ist, d.h. sich als mögliche Fiktion herausstellen kann. Eine ähnliche Wandlung kann den Kategorien Zeit und Raum zuteil werden, die neben der Kategorie Materie bzw. Körperlichkeit existenzbestimmend sind. Wie sich die Stimmenträger als Kunstgebilde erweisen, so werden auch Zeit und Raum in Kunstkategorien verwandelt³⁰, indem sie von ihrer konkreten, wirklichkeitsbedingten Basis abgelöst werden. Ihre traditionelle Funktion in fiktiven Texten, und zwar die Schaffung einer Wirklichkeitsillusion im mimetisch-realistischen Sinn, muß in dieser Kunstwelt mo-

²⁷ Dem Hörspiel *Knöpfe* ist ein Kapitel der Monographie gewidmet, worin besonders auf die für das Hörspiel der fünfziger Jahre typischen Merkmale hingewiesen wird.

²⁸ vgl. Hörspielführer, a. a. O., S. 32ff (1969 erschienen wie *Auckland*) — Eggers, a. a. O., S. 255, 257. — Hilde Haider-Pregler, Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels seit 1945, in: *Kindler's Literaturgeschichte der Gegenwart: Die zeitgenössische Literatur Österreichs*, Hrsg. Hilde Spiel, München 1976, 647—670, cf. S. 648—649.

²⁹ vgl. Fischer, a. a. O., S. 10. — Hähnel, a. a. O. — Haslinger, Das Hörspiel, a. a. O., S. 94. — Schwitzke, Hörspielführer, a. a. O., S. 11. — Mira Đorđević (Hrsg.), *Aspekti radija*, Sarajevo 1968, cf. S. 6.

³⁰ Einen ähnlichen Kunstcharakter der Figuren weist Martin Walser im Werk F. Kafkas nach. [Martin Walser, *Beschreibung einer Form, Versuch über Franz Kafka*, München 1968 (1961), S. 49.]

diffiziert, wenn nicht aufgehoben werden. Materie, Zeit und Raum verlieren ihre bestimmenden Rollen als Koordinaten einer Welt bzw. einer künstlerischen Struktur, indem sie gleichwertig mit den anderen Textelementen als Fiktionsmaterial behandelt werden. Dadurch erlangen sie paradoxerweise größere Selbständigkeit, weil das Streben nach größtmöglicher Glaubwürdigkeit, die sie traditionellerweise zu erwecken berufen sind, wegen der Unabhängigkeit der Bedeutungsinhalte von wirklichkeitsnachahmender Darstellung wegfällt. Dadurch verleihen sie den Texten Vieldimensionalität und Vielschichtigkeit, die rationalen, kausal-logischen und naturgesetzlichen Bestimmungen nicht unterliegt. Daß die Beziehungen der Elemente dieser Kunstwelt zueinander andere Gesetze befolgen als es die empirischen sind, oder, besser gesagt, solche, nach denen man die empirischen Erscheinungen und Ereignisse zu beurteilen und einzuordnen gewöhnt ist, wie beispielsweise nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung, klingt nur konsequent.

Das Verhältnis der Kunstwelt Ilse Aichingers zur empirischen Welt, das zunächst einfach durch die gegenseitige Entfernung und grundsätzliche Verschiedenheit charakterisiert zu sein scheint, trägt also viel komplexere und widersprüchlichere Züge in sich. Seine Beurteilung hängt primär vom Bild bzw. der Auffassung ab, die man sich von der Wirklichkeit, genauer gesagt, von der Welt der Sachverhalte macht. In diesem Sinne lassen sich — so wunderbar es auch zunächst klingen mag — der Darstellungsweise Ilse Aichingers realistische Absichten nicht absprechen, falls man unter dem Begriff Realismus als stiltypischem Terminus nicht nur die künstlerische Wiedergabe einer mit den Sinnesorganen und dem Bewußtsein wahrnehmbaren Wirklichkeit versteht, sondern man darüber hinaus die Erforschung des Unbewußten, das Vordringen in schwer beschreibbare und benennbare Zonen des Emotiven auf künstlerische Weise miteinschließt.³¹ Wenn man überdies annimmt, daß das einzig mögliche wirklichkeitstreuere Bild der gegenwärtigen Lage der Welt und der menschlichen Situation darin Sinn- und Zusammenhanglosigkeit, Verwirrung, Chaos, Willkür, Ohnmacht und Widersprüchlichkeit reflektieren müsse, kann man dem Inkohärenten und Disparaten, wie es in den Hörspielen und Werken Ilse Aichingers zum Ausdruck kommt, einen Sinn zuschreiben und seine Existenz rechtfertigen.

Bestimmend für die Kunstwelt, die dichterische Welt Ilse Aichingers, ist der Ausschluß zahlreicher Lebens-, Wirklichkeits- und Wirkungsbereiche, der von der bewußten, gewollten Einengung auf bestimmte sprachliche Bezirke bedingt ist. Da folglich auch die Behandlung bestimmter Themen- und Problemkreise, die für die empirische Welt von eminenter Bedeutung sind, zum Teil oder ganz ausfällt, liegt die Darstellung vom Negativen her nahe, in Übereinstimmung mit Friedrichs Thesen.³² Am auffälligsten wirkt das Fehlen

³¹ vgl. Beutner, a. a. O., S. 11: »Auch das Problem der außerdichterischen Wirklichkeit und die Frage der Mimesis erlangen dadurch einen neuen Akzent. Nicht das in der Dichtung Erstellte ist auf seine Wahrscheinlichkeit hin zu überprüfen, sondern das, was als Wirklichkeit verstanden wird. Die romantische Poesie soll das Undarstellbare, das Unendliche darstellen... Hier muß sich ein Wirklichkeitsbegriff ergeben, der die Empirie sprengt. Dichtung schafft eine solche alles umfassende Wirklichkeit, eine Mimesis der Phantasie, aller Lebens- und Erlebnisbereiche schlechthin. In der Sprache, im dichterischen Kontext erhält das alles ein anderes faktisches Sein.«

³² Friedrich, a. a. O., S. 19ff.

jeglicher gesellschaftlichen, sozialen und erotischen Problematik;³³ über die Welt der Arbeit, den alltäglichen Tagesablauf erhält der Leser bzw. Hörer kaum Auskunft. Im Grunde entwirft Ilse Aichinger ein geschichtsloses Bild der Welt. Den äußeren Charakteristiken nach, dem Fehlen von Schilderung und Problemdarstellung der »modernen«, der gegenwärtigen Welt, d.h. einer Welt, die durch ihren Großstadtcharakter, ihre Errungenschaften auf allen Wirkungsbereichen, besonders dem der Technik, jedoch gleichzeitig durch ihr Bedrohtsein von seiten der Werbung, der Konsumgüter und der Automatisierung des Lebens gekennzeichnet ist³⁴, scheint die Welt Ilse Aichingers einer vergangenen Epoche anzugehören³⁵, keiner eindeutig historisch fixierbaren, was aus ihrem Kunstcharakter folgt. Es ist eine vorwiegend ländliche und kleinstädtische Welt, der sentimentale Idylle jedoch völlig fremd ist. Die inneren Merkmale dieser Welt, das verhaltene Grauen, die Bedrohung, die Besorgnis um das So-Sein der Welt und ihre Beziehungs- und Sinnlosigkeit, die Verunsicherung wie auch der Verfall sind es, die den Gegenwartsbezug herstellen.

Im Zusammenhang mit der dargestellten Welt stellt sich die Frage nach ihrer Funktion, die im Falle Ilse Aichingers nicht als Versuch gesellschaftspolitischer Aufklärung des Menschen und direkter System- und Gesellschaftsveränderung, beispielweise im Sinne Brechts, verstanden werden kann. Zum Ausdruck kommt darin

»... der mehr oder weniger irrationale, mehr oder weniger elitäre Protest gegen die Verwissenschaftlichung, Ökonomisierung des Lebens mit all ihren Folgen... Er läßt sich in verschiedenen Abwandlungen von der Romantik über den Symbolismus und sein Konzept der reinen, absoluten Dichtung (poésie pure), über die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache in der Lyrik der Moderne, mit Autoren wie George, Rilke, Trakl, Benn, bis hin zum Surrealismus und zum Theater des Absurden... verfolgen. Die Antwort daraus ist sehr verschieden gedeutet und bewertet worden: als Flucht aus der Wirklichkeit mit ihren Zwängen und Forderungen (Eskapismus), wie auch als gesellschaftsrelevanter Protest und auf die Wirklichkeit bezogener, von ihr abgehobener Gegenentwurf, als Bewährung des Möglichkeitsinns und positiver Utopismus.«³⁶

Die Utopie der Hörspielwelt Ilse Aichingers ist insofern gesellschaftlich irrelevant, indem die Befreiung von Zeit und Raum und die Entmaterialisierung, wie sie beispielsweise in *Gare Maritime* zum Ausdruck kommt, empirisch nicht verwirklicht ist. Bedeutsam gesellschaftskritisch und engagiert erweist sie sich hingegen sowohl in ihrem Beharren auf der Darstellung des Geschundenseins des Menschen und seiner Ängste — aber

³³ In der Aichingerschen Welt waltet die Liebe nur als Beziehung zum Bruder, zum Kind und zur Familie, nicht als Band zwischen Mann und Frau, als zwischengeschlechtliche Liebe. Dadurch wird die Einsamkeit der Menschen und ihr Übersehenwerden vom Nächsten intensiviert.

³⁴ In den Hörspielen der Spätphase lassen sich einige technische Termini nachweisen, die jedoch zumeist schon dem alltäglichen Wortschatz angehören: z. B. Monteur (A 60), Kaliwerke, Salzlauge (A 75, 77), Heck, Enterhaken (A 119, 122).

³⁵ Darauf verweist auch der häufige Einsatz verschiedener Handwerke und Spiele, in erster Linie in den Gedichten und Kurzprosatexten, jedoch auch in den Dialogen, in geringerem Maß in den Hörspielen.

³⁶ Walter Weiss, *Geschichtliche, gesellschaftlich-politisch-kulturelle Voraussetzungen und Zusammenhänge*, in: *Gegenwartsliteratur*, a. a. O., 22—24, cf. S. 29.

auch seiner ältesten Traum- und Wunschvorstellung, der totalen Freiheit als Befreiung von jeglicher Beschränkung — wie auch in dem Aufzeigen und dem insistierenden Problematisieren von Beziehungsstrukturen, zwischenmenschlichen und den untrennbar damit gekoppelten sprachlichen. Im Werk Ilse Aichingers, also auch in den Hörspielen, mündet alles letzten Endes in der Sprache und in ihren Strukturen.

3. Verdinglichung in den Knöpfen im Gegensatz zur Entmaterialisierung in den Hörspielen der Spätphase

Um die sprachliche Gestaltung dieser Texte zum Teil aufzuklären, erscheint es ratsam, sich zeitweilig von der Problematik der einzelnen, jeder Erwartung zuwiderlaufenden Textstellen abzuwenden und eine übersichtliche Zusammenschau zu versuchen. Da eine solche Analyse notwendigerweise nur mit Hilfe einer starken Simplifizierung der entsprechenden Hörspielsituationen durchgeführt werden kann, sei auf das komplexe Beziehungsnetz und das heterogene Nacheinander hingewiesen, worin diese Situation eingebettet ist, und das nicht wiedergegeben werden kann. Im Unterschied zu den Gedichten und Dialogen werden in den Hörspielen bestimmte Motivkreise, themenartige Sinnfelder wiederholt, variiert und fortentwickelt, obwohl, mit Ausnahme der frühen *Knöpfe*, keine jedem Hörspiel eigene Thematik nachweisbar ist. In der Thematik der *Knöpfe* und den Aspekten, von denen sie in den weiteren Hörspielen Ilse Aichingers beleuchtet werden, entsteht ein scheinbares Paradoxon: Ann und John wehren sich nämlich gegen die Enthumanisierung zu käuflichen Warenobjekten und fürchten die Aufgabe bzw. Zerstreuung oder Spaltung der Persönlichkeit³⁷, die späteren Hörspiele haben hingegen die Entmaterialisierung der Figuren zum Ziel. Die Parteinahme der Dichterin liegt im Hörspiel *Knöpfe* eindeutig fest; sie unterstützt den einsamen Kampf des Liebespaares Ann und John gegen die feindliche und gleichgültige Umwelt. Obwohl Ilse Aichinger in den späteren Hörspielen, den Dialogen und den Prosatexten ihre Parteilichkeit zu verbergen weiß, läßt die Wiederaufnahme dieses, auch von Ingeborg Bachmann in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* behandelten Motivs und die abschließenden Repliken des Hörspiels *Gare Maritime*³⁸ annehmen, daß sie

³⁷ Die konkrete Verdinglichung des Menschen, der Verlust der Individualität und die Selbstdegradierung zu käuflichen Serienprodukten wird durch die Verwandlung der Menschen zu Knöpfen symbolisch dargestellt.

³⁸JOE War ich gut Joan
 JOAN Als deine Gelenke brachen habe ich dich bewundert Du warst gut Und ich
 JOE Du warst sehr gut Auch als dein Kleid riß
 JOAN Ich glaube Joe wir beide sind gut
ruhig Wir sind sehr gut
Im Freien
Klappern von Holz oder Knochen das näher kommt
 JOAN Meinst du daß wir vorankommen
 JOE Mir klebt dein Auge zwischen drei von deinen Rippen
 JOAN Und ich habe eine Fetzen Drilch unter deiner Fußsohle
 JOE Dein Auge zwick
 JOAN Und kommen wir voran
 JOE Es näßt mich Zwischen deinen Rippen hindurch trânt es auf die meinen Doch Joan Ich glaube wir kommen voran (SW 127)

auf Seiten von Joe und Joan steht, den zwei »Helden« dieses letzten Hörspiels. Der Widerspruch läßt sich insofern beheben, wenn man sich vor Augen führt, daß Entmaterialisierung im Sinne Ilse Aichingers die Aufgabe der »materiellen Existenz«³⁹, die Befreiung von den Beschränkungen bedeutet, die die Gebundenheit des Menschen an einen Körper darstellen. Die Verdinglichung ist folglich das genaue Gegenteil, es ist das Berauben von allen persönlichenkonstituierenden und das Körperliche transzendierenden Werten, d.h. die Reduzierung auf das Rein-Physische. Der Vorgang der Entmaterialisierung wird nicht in allen dieser zweiten Phase angehörenden Hörspielen Ilse Aichingers thematisiert; wenn auch auf diesen Prozeß nicht ausdrücklich hingewiesen wird wie in *Gare Maritime*, in dem es auch den Großteil der »Handlung« darstellt, so läßt sich die materielle Gestalt der Personen auch in den anderen Hörspielen nie so recht ausmachen. Wie sich Zeit und Raum schon seit dem *Besuch im Pfarrhaus* als zeitweise irrelevant erweisen, so verwandeln sich die Figuren nicht zu geistigen Wesen, zu Personen mit reichem Innen- und kärglichem Außenleben, wie man sie im Hörspiel der fünfziger Jahre vorfindet⁴⁰, sondern zu amöbenhaften, veränderlichen, oft dinghaften, jedoch in ihrer Gestalt niemals ganz undifferenzier- ten Stimmen, die halbreale »Hörräume« bevölkern. Sie unterscheiden sich auch grundlegend von den Stimmen des Neuen Hörspiels, denn, mit den Worten Burghard Dedners:

Die Personen des Hörspiels werden reduziert auf Rollenträger — etwa Einsager, Frager und Gefragte in Handkes Hörspielen — oder auf Stimmen, die beliebig mit Buchstaben benannt werden können. »Diese Stimmen«, so schreibt Jürgen Becker zu seinem Hörspiel HAU- SER (1969), »sind anonym und verwechselbar in der Identität«...⁴¹

Die Figuren Ilse Aichingers sind primär auch nur Stimmen, jedoch sind sie nicht anonym. Sie bleiben subjektgebunden, sind selbst Subjekte, wohl keine psychischen wie im Hörspiel der fünfziger Jahre, jedoch Subjekte mit wechselnder Gestalt, eben keine »Sprecher von Zitaten« wie im Neuen Hörspiel.

4. *Besuch im Pfarrhaus: märchenhafte Figurendarstellung und Perspektivenvielfalt*

Die Art, wie die Figuren im Hörspiel *Besuch im Pfarrhaus* gezeichnet werden, erinnert an das Märchen. Es besteht kein Zweifel, daß es sich bei allen Stimmen des Personenregisters noch um Menschen handelt; zu diesen werden natürlich sowohl der sprechende Denkmalsoldat wie auch die vom Himmel gefallenem toten Flieger gezählt. Die Flächigkeit der Menschendarstellung, die Motivationslosigkeit ihres Wünschens und Handelns, die Selbstverständlichkeit, mit der Statuen und Tote sprechen und keine Verwunderung darüber aufkommen lassen, die Isolation der Figuren und schließlich die Episodenhaftigkeit und Zusammenhanglosigkeit des Hand-

³⁹ Heinz Schafroth, Die Dimensionen der Atemlosigkeit, in: SW S. 133.

⁴⁰ vgl. Schwitzke, Das Hörspiel, a. a. O., S. 196.

⁴¹ vgl. Burghard Dedner, Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechspiels seit 1965, in: *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, a. a. O., 128—147, cf. S. 136—137.

lungsgeschehens, das alles sind Merkmale, die Max Lüthi als für das Märchen charakteristisch anführt.⁴² Sie lassen sich gleichfalls auf das Hörspiel *Besuch im Pfarrhaus* anwenden. Ein bedeutender Unterschied besteht jedoch darin, daß die Märchenhelden vorwiegend handeln, während diese Hörspielfiguren sprechen, Überlegungen anstellen, sich ängstigen, rasonnieren und (meist rational unmotivierte) Gefühlsregungen zeigen. Grundlegend und dem Wesen nach verschieden sind die Funktionen der beiden Gattungen: »Bei völliger Unkenntnis über die wirkenden Zusammenhänge«⁴³ versichert das Märchen dem Menschen, daß er in sinnvollen Zusammenhängen steht. Im Werk Ilse Aichingers wird folgerichtig der Eindruck eines Sinngefüges, einer Welt, in der alles in Ordnung ist, vermieden. Zusätzlich zu diesem märchenhaften Charakter der Hörspielfiguren scheint die dargestellte Welt durch die kindlich-phantastische Sehweise der zwei Hauptpersonen, eben zweier namenloser Kinder, bestimmt zu sein. Kinder und Kindern Zugehöriges, ihre Spiele, vor allem aber ihre besondere, das Naturgesetzliche und Rationale mißachtende Denk- und Sehweise nehmen in den Hörspielen ebenso wie im Gesamtwerk Ilse Aichingers eine besonders bedeutende Stellung ein. Die beiden Kinder aus *Besuch im Pfarrhaus* erzählen dem Pfarrer ihre Sonntagserlebnisse, während er ihnen seine Besorgnis um das Schwarzwerden der Sonne kundtut, wogegen er mit Bienenstöcken, Sand und einer blankgeputzten, ungeladenen Kanone gefeiert zu sein hofft. Bekümmert ist er auch wegen der wachsenden Zahl der Wölfe, gegen die ihm die Kinder eine Hecke pflanzen (A 9, 11).

Im Hörspielverlauf nehmen Perspektivenvielfalt und -wechsel parallel zur Heterogenität der Elemente immer mehr zu. Im Anfangsgespräch der Kinder mit dem Pfarrer und bei ihrem Besuch bei der Bootsverleiherin wird die ungewöhnliche Folge des Erzählten (A 14), die sonderbare Motivierung der einzelnen Elemente (beispielsweise das surrealistisch anmutende Krokodil im Norden und das Vorhaben der Bootsverleiherin, es auf die Wiese zu legen, um auch im Juni ihren Augen etwas Grünes zu bieten) und die Verschmelzung von Real- und Spielwelt, die zum Beispiel in der empirisch-unmöglichen Bitte der Bootsverleiherin, die Kinder mögen ihre Boote falten, zum Ausdruck kommt, zunächst von der kindlichen Perspektive bestimmt, aus der erzählt wird. In den nächsten Sequenzen, im Dialog zwischen dem füsilierten Soldaten, der als Denkmal in der Landschaft steht und sein Hemd verkehrt trägt, wie auch im Gespräch der vier toten Flieger gelangen Wirklichkeits- und Spielebenen zu völliger Verschmelzung. Im Abschnitt über die radiophonischen Aspekte der Hörspiele Ilse Aichingers wird genauer expliziert, wie verschiedene Zeitebenen, Hörräume, Erzählperspektive und Spielebenen bis zu vollkommener Integration ineinander geblendet werden.⁴⁴ Gegen Schluß des Hörspiels, beispielsweise im Gespräch Pfarrer-Lisbeth-Dame (A 27/28), steigert sich die Heterogenität der Elemente bis zu einem solchen Ausmaß, daß die Gespräche um rätselhafte Bezugsobjekte zu kreisen scheinen, die konsequent auch jede metaphorische Eindeutigkeit ausschließen. Nimmt man an, daß die gegen Ende zu anwachsende und intensivierete Disparität der Elemente im Hörspiel eine durch die Sprachdynamik, d.h. die

⁴² Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, Bern/München, 1968 (1947), cf. S. 13ff, 56, 10, 38ff, 37.

⁴³ ebda., S. 86.

⁴⁴ vgl. die Anmerkungen 66, 67, 68, 70, 71.

sprachliche Häufung, wiedergegebene Spiegelung der Müdigkeit der Kinder, ist, die Schilderung eines Bewußtseinszustandes, so ergibt sich der Hörspielschluß, das Einschlafen der Kinder (auf drei Wirklichkeits- und Spielebenen)⁴⁵ und damit das Ende jeglicher Kommunikation, als logische Folge dieser psychischen und sprachlichen Bewegung. Im Gegensatz zum Hörspielinneren, worin einzelne Abschnitte weder logisch noch ästhetisch oder assoziativ motiviert scheinen, so daß einige Abschnitte wie Märchenepisoden austauschbar anmuten, stehen alle Hörspielschlüsse, mit Ausnahme von *Nachmittag in Ostende*, abgerundet in einem gewissen logischen Zusammenhang mit dem Hörspiel selbst, so die Auflösung der Fiktionswelt in *Die Schwestern Jouet*, das Ende des Friseurbesuchs in *Auckland* und das In-Den-Abfall-Wandern Joans und Joes in *Gare Maritime*.

Das Thema der Verunsicherung und scheinbar grundlosen Angst, das schon in den Anfangssequenzen des Hörspiels anklingt, wird auch vom Vierten Flieger geäußert, der als einziger Namen und Lebenslauf besitzt und deshalb vom Himmel unerkannt zu bleiben fürchtet, später auch von Holger, der seinen mutlosen Kameraden grundlos erschlägt (A 17—27). Bedrohung durch anonyme Mächte, existenzielle Angst, bricht in allen Hörspielen zeitweise hervor — sie ist irrational, vom Kontext nicht motivierbar, in ihrer Darstellung von den Beschreibungen psychotischer Angstzustände durchaus verschieden; die Mittel, mit denen die Figuren dagegen ankämpfen, bleiben rätselhaft. Man empfindet Angst, wenn auch in den Hintergrund gedrängt und manchmal vergessen, als immer gegenwärtig, oft als momentane Unsicherheit der Figuren, die sich in Text und Intonation ausdrückt. Dieser Kreis verbindet alle fünf Hörspiele der Spätphase. Die vier Figuren Jason, Simplizius, Louisa und Beatrice im Hörspiel *Nachmittag in Ostende* fühlen sich von den übrigen Kurgästen angegriffen und wehren sich mit »Reden« (A 61). Die von Rosalie erfundenen Lebewesen (*Die Schwestern Jouet*), allen voran der Kannibale Samson, stellen eine Gefahr für ihre Schöpferin und ihre zwei Schwestern dar, bis sie gleichzeitig zum Verschwinden gebracht werden (A 85, 112). Das letzte Hörspiel (*Gare Maritime*) schildert die Bedrohung Joes durch den Blockschließer Pedro, dann durch die Schulklasse im Museum, die Inspektoren und schließlich durch den Museumswärter, der die zwei zu einer Art schäbigen Puppen oder Marionetten gewordenen Helden kaputtschlägt und wegfeht.

5. *Nachmittag in Ostende: Identitätsundifferenziertheit als Vorstufe zur Entmaterialisierung*

Wesenhafte Unsicherheit der Identität, Austauschbarkeit und Wechselhaftigkeit der körperlichen Erscheinung charakterisieren die vier Stimmen des Hörspiels *Nachmittag in Ostende*. Simplizius, eine der zwei männlichen

⁴⁵ Beim Erzählrahmen beginnend verlaufen die drei Wirklichkeits- bzw. Spielebenen folgendermaßen:

— das Einschlafen der Kinder im Zimmer des Pfarrhauses »PFARRER Schlaft jetzt nicht ein, ihr Kinder!« (A 33).

— in der Erzählung des Pfarrers bzw. der Kinder »ERSTES KIND So fielen wir in Schlaf.« (A 32).

— das Einschlafen der Kinder auf den Dünen, das mit einer Rückblende vergegenwärtigt wird: »Im Freien... ERSTES KIND immer schläfriger Ich hätte gerne noch etwas Krickett gespielt...« (A 32).

Stimmen, beschrieben als »einer . . . , der nicht hierher gehört . . . Geschmeidig, biegsam, feucht, glatt, tut so ,als, . . . Lang, geschmeidig, naß, mit verbeulten Knien . . .« (A 37), etwas später als »Ein Held . . .« (A 38). »Simplizius, diesem Maultäuscher, der immer ohne sich kommt, zum mindesten hierher . . .« (A 39) »Ein öder Geist . . .« (A 40) weht schließlich, in den Regieanweisungen als hörbarer »Windstoß« (A 44) angegeben, vor Jason her, um ihn mit Beatrice Kalugha, der Kasinodame, bekanntzumachen. Jason, dessen abgerissenes Mantelfutter von Beatrice Kalugha angenäht werden soll, wird kaum charakterisiert. Parallelen oder Ähnlichkeiten mit seinem Namensvetter aus der griechischen Sage vom Goldenen Vlies sind viel undeutlicher und vager als der Bezug Simplizius' zur Romanfigur von Grimmelshausen. Immer wieder, schon zu Anfang des Hörspiels, wird auf die Verwandtschaft der beiden Simplizius angespielt, jedoch auf Art Ilse Aichingers, nur indirekt durch wiederholte Nennung und Weiterentwicklung bestimmter Assoziations- und Konnotationskreise (A 38, 39, 41—42).⁴⁶ Simplizius wird zuweilen derart entmaterialisiert, daß von ihm »Nur ein Abdruck in Samt« (A 50) übrigbleibt. Jason spielt die Rolle eines Fragers, Kommentators und Dialogpartners, der die anderen zum Reden bringt. Das Ungewöhnliche seiner Repliken und des gesamten Hörspieltexts liegt in der Alogik der Satz- und Gedankenverbindungen, die den Eindruck von zusammenhangloser Sprunghaftigkeit erweckt. Schon zu Anfang des Hörspiels, in den zwei längeren Reden Jasons, vor allem in der zweiten, wird dies sehr deutlich zum Ausdruck gebracht:

JASON Jetzt ist er still, aber ich lasse ihn nicht. Ich will es wissen. Was geschah dann? Wie war das mit den Pokalen oder war es Bleistiftstaub, und als die Morgendämmerung heraufstieg, was geschah? Was habt ihr hinterher getrunken? War es Wein oder Mörtel? Und wer hat die Epikuräer gelesen und wurde darin unterbrochen und bugsierte den Meineidigen hinaus und nahm ein Boot, nahm ein Boot? Hören Sie? Oder war es eine Kinderuhr? Und schleuderte sie gegen die Haustür? Tat ers, tat ers nicht? Aber ich sage ihnen, daran erkennen Sie sie, sie nehmen die Boote. Das ist eindeutig. Wenn Sie hören ICH BLIES DIE FLÖTE oder ICH FING MÜCKEN oder ICH GING VON A NACH B, wissen Sie einiges. Wenn Sie aber hören ICH NAHM EIN BOOT, dann wissen Sie alles. (A 38).

Trotz der genauen Angabe, Beatrice Kalugha sei Simplizius Bekannte, eine Kasinodame und »Eine Belgierin. Kennt zwei englische Dichter. Räumt manchmal auf.« (A 44) wird zwar nicht Beatrices menschliche Gestalt, jedoch ihre reelle Existenz in Frage gestellt, d.h. die Möglichkeit ihrer Fiktivität angedeutet:

SIMPLIZIUS *grob* Beatrice! Es hallt

JASON Wann haben Sie sie erfunden?

SIMPLIZIUS *bissig* An einem dreiundzwanzigsten Dezember gegen sechs, als ein Landwehrmann vor meinem Fenster auf und abging. Meinen Sie, ich erfinde? Ich bin nicht Sie (A 45).

⁴⁶ Im Hörspiel *Gare Maritime* kann man den Figurennamen Joan mit der »Befreierin« Jeanne d'Arc in Zusammenhang bringen. Ebenso muß auf die Bedeutung des Familiennamens Jouet (*Die Schwestern Jouet*) hingewiesen werden, wobei sowohl die Nominal- wie auch die Verbalbedeutung (Spielzeug und spielen) in Frage kommt. Ähnliche Funktion wie die Figurennamen literarischer oder historischer Provenienz tragen genaue Orts- und Zeitangaben: sie dienen nicht zur Orientierung sondern zur zusätzlichen Verrätselung.

Die zweite weibliche Stimme, Louisa, erwähnt einige Male menschliche Verwandtschaftsverhältnisse (A 50), läßt sich als Hilfskellnerin anwerben (A 55) und doch ist sie durchaus fähig, ihre physische Form zu verändern:

LOUISA *atemholend* Hier ziehe ich mich leicht hoch. Hier verlängere ich mich sogar, wenn es nicht anders geht. Und meine berühmten Stirnknochen beginnen noch zu wachsen.

JASON Noch stärker, Louisa? Das Längliche war niemals deine Stärke. (A 54).

An gewissen Stellen spricht sie von sich, als wäre sie eine windartige Erscheinung (A 51, 53, 55), was durch ihr körperloses Kommen und Gehen bzw. Entschwinden (A 48, 61) noch bekräftigt wird, während sie an anderer Stelle die Möglichkeit einer Dingexistenz als Boot erwägt (A 40).

Identitätsundifferenziertheit, die als Ausdruck einer totalen Negierung der traditionellen Auffassung von Persönlichkeit und Charakter anzusehen ist, resultiert einerseits aus einer allgemein menschlichen Unsicherheit angesichts der Undurchschaubarkeit und Relativität des gegenwärtigen menschlichen Daseins und führt andererseits, als Vorstufe, zur erwünschten Entmaterialisierung, die im Hörspiel *Nachmittag in Ostende* durch den Einsatz von Motiven akzentuiert wird, die sich später in anderen Hörspielen und Kurzprosatexten wiederholen. Als Beatrice Jason von der Angewohnheit des Simplizius unterrichtet, nur dann auszuatmen »Sobald er Lust hat.« (A 48) wird man an Joans Fähigkeit in *Gare Maritime* erinnert, das Atmen gänzlich zu unterlassen. Louisas Wunsch, gewisse Handarbeitsmuster zu vergessen, klingt im Gedicht *Kartenspiel* (VR 27) an. Die symbolische Bedeutung der einen wie der anderen Handlung ist trotz des bizarren Motivs so eindeutig wie das Aufessen der Namen im Text *Ajax* (NT 187). Im Vergleich dazu trägt die Unauffindbarkeit der »wahren« Verkörperung des »Tigers Jussuf« im gleichnamigen, 1952 entstandenen Hörspiel Günter Eichs den Charakter eines durchschaubaren Phantasiespiels.⁴⁷

⁴⁷ Die Überzeugung, daß in jedem Menschen ein »Tiger Jussuf« steckt, wird in ein kompliziertes Spiel transformiert, das vor allem die besondere Eignung des Motivs für den Rundfunk und die souveräne Beherrschung radiophonischer Mittel in den Vordergrund hebt. Es wird also primär nicht der Identitätsverlust illustriert. Die Identitätslosigkeit der Figuren im Hörspiel Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* wird in ihrem Symbolcharakter in das Symbolgefüge des Hörspiels integriert, wobei es sich als dominierender Aspekt des Hörspiels erweist. Die Verwendung sinnentleerter Redefloskeln und Konversationsformeln, die Montagen schon vorgefertigten Sprachmaterials wie Reklamesprüchen, Teilen von Zeitungsnotizen, Schlagzeilen, paradigmatischen Grammatik-sätzen, wie sie im Neuen Hörspiel eingesetzt werden, verstehen sich in ihrer Identitätsnegierung als Protest gegen gesellschaftliche und politische Zustände, die sich in der Sprache äußern, ein Kunstmittel, dessen sich Ilse Aichinger nicht bedient. Ähnlich läßt sie ihre Figuren in kein scheinbar endloses, absurd-banales Geplauder ausbrechen, so wie es Samuel Beckett und Harold Pinter häufig in ihren Stücken tun. Trotz dieses Unterschieds lassen sich Parallelen zwischen den Werken der absurden Autoren und Ilse Aichingers ziehen. Samuel Becketts Hörspiel *Words and Music* verdient gerade in diesem konkreten Zusammenhang genannt zu werden, denn die Körperlichkeit seiner Stimmen gemahnt an die Figuren der Aichingerschen Hörspiele. Zwei Bereiche vermischen sich darin bis zur Ununterscheidbarkeit: jener als Stimmen Joe und Bob (Worte und Musik) konkretisierte begriffliche und jener, der Bezüge zur menschlichen Existenzweise, Erlebniswelt und zu typischen Gefühlsreaktionen herstellt. — vgl. Keckeis, a. a. O., S. 50.

6. Die Schwestern Jouet: totale Fiktion durch magische Verwortung

Die allgemeine, alle Aspekte durchziehende Verunsicherung wird im Hörspiel *Die Schwestern Jouet* noch um eine weitere Dimension erweitert. Die dichterische Welt wird nämlich bewußt als Fiktion dargestellt. Den drei Kategorien Raum, Zeit und Körper bzw. Existenz wird schon seit *Nachmittag in Ostende* ihre mimetische welterschöpferische Rolle entzogen, während eine einheitliche Perspektive, herkömmliche Motivationssysteme und der die verschiedenen Elemente in ein eindeutiges Sinn Ganzes zusammenfassende Handlungsfaden schon seit dem Hörspiel *Besuch im Pfarrhaus* fehlen. Die Aufgabe des Handlungsfadens erfolgt in mehreren Stufen, beginnend bei *Besuch im Pfarrhaus*, fortgeführt über *Die Schwestern Jouet* und *Gare Maritime* und endend bei *Nachmittag in Ostende* und *Auckland*, jenen beiden Hörspielen, bei denen selbst der Ausdruck »Handlungsfragmente« unzutreffend scheint.⁴⁸

Der Hinweis auf die Fiktivität eines bestimmten Textes bzw. seiner dichterischen Welt findet in der neueren Literatur häufig Anwendung, weil sich dieses Kunstmittel besonders eignet, bestimmte bedrückende Aspekte der ontologischen Situation des gegenwärtigen Menschen auszudrücken.⁴⁹ Der Darstellung einer Potenzierung von Ausweglosigkeit und Ohnmacht auf der einen Seite, einer Relativität allen Seins und der Unmöglichkeit einer sicheren Wahrheitsfindung auf der anderen Seite und der Verbindung dieser beiden Problembereiche mit der Thematisierung der Verwobenheit sozialer Konflikt-situationen mit sprachlicher Ausdrucksweise wird unter den Funktionen der Fiktivität der dichterischen Welt in der Nachkriegsliteratur der Vorzug gegeben. Dieses Thema der Fiktivität mit ihren Funktionen wird im Werk Frischs, Johnsons und Christa Wolfs eingesetzt⁵⁰, es verbreitet sich vor allem bei zahlreichen Autoren, die einerseits Literatur als Kunst, ihre Gattungen, Kunstmittel und Funktionen in Frage stellen, andererseits das Sprachliche, in erster Linie die Sprachmechanismen und ihre sozialen Implikationen thematisieren. Zusätzlich zu dieser Grundauffassung, die im Werk Ilse Aichingers eher immanent vorhanden ist als durch konkrete Textstellen belegbar⁵¹, nimmt das Geschehen in ihrer fiktiven und sich ihrer Fiktivität bewußten Welt manchmal Spielcharakter an, die Figuren weisen die Denk- und Fühlweise spielender Kinder auf, die sich einerseits eine Welt erschaffen (vgl. dazu den Kurzprosatext *Das Bauen von Dörfern*, NT 70) und sich deren Künstlichkeit bewußt bleiben, andererseits von der aktiven Welt derart in Bann gezogen werden, daß sie darin wie in einer wirklichen agieren. Typisch für

⁴⁸ vgl. Fischer, a. a. O., S. 159. — Keckeis, a. a. O., S. 25, 65—73.

⁴⁹ vgl. Gerhard F. Probst, die Thematisierung der Alterität als Hineinnahme rezeptionsästhetischer Prinzipien in die Erzählstrategie — Illustriert an Uwe Johnsons »Mutmaßungen über Jakob«, *Wirkendes Wort*, XXIX (1979), 232—242, cf. S. 233ff.

Haslinger, Verfahrensweisen und Techniken im Erzählen, in: *Gegenwartsliteratur*, a. a. O., 64—77, cf. S. 67ff.

Spinner, a. a. O., S. 620.

⁵⁰ vgl. Anmerkung 2 und: Wolf R. Marchand, Mein Leben sei Gantenbein, in: *Über Max Frisch*, Frankfurt/Main, 1971, 205—234, cf. S. 205ff.

⁵¹ Was Ilse Aichinger thematisiert, ist das Dichterische selbst, die Besinnung auf Poetisierung und auf lyrisches Schaffen, wobei es sich nicht um die Darstellung des Schaffungsvorganges handelt, sondern um den Ausdruck des Kunstwillens der Dichterin.

die Darstellungsweise Ilse Aichingers ist der ständige Perspektiven- und Dimensionswechsel zwischen diesen beiden Welten. Der Wirklichkeitsanspruch des Fiktiven und der fiktive Charakter des Wirklichen, die als unzertrennlich und gleichwertig nebeneinander gestellt werden, ist ein Zug, der die Dichtung Ilse Aichingers mit der Literatur der Gegenwart verbindet.⁵² Deutlich veranschaulicht wird dies im Hörspielschluß der *Schwestern Jouet*, im tragischen und undramatischen Verschwinden der »erfundenen« Schwwestern Josepha und Anna (A 112), das sowohl das Schöpfertum wie auch die reelle Existenz Rosalies bezweifeln läßt.

Auf kindlich-naive Weise, philosophische Abstraktionen vermeidend, symbolisieren die drei Schwestern drei Menschentypen und Welthaltungen in ihrer Widersprüchlichkeit: Rosalie, der kreative, aus innerer Notwendigkeit schaffende Geist (A 78 ff), die Fragerin und Zweiflerin Josepha (A 77—78), Rosalies Gegenpol (A 99), die die Rücksichtslosigkeit Rosalies in der Ausübung ihrer Erfindungsgabe anprangert (A 75) und immer wieder auf die Gefahr deutet, die das Erfundene für den Erfinder und die übrige Welt darstellen kann (A 85). Anna stellt das Verbindungsglied zwischen den beiden Extremen — dem kreativen und dem kritischen Pol, der synthetischen und analytischen Sicht — dar, jenen Menschentypus, der in seinem Wunsch, das Unvereinbare zu versöhnen, von jenen, die ausgeprägte Eigenschaften und Meinungen besitzen, immer als minderwertig abgetan wird — was nicht nur in der jüngsten Schwester (A 92) zum Ausdruck kommt, sondern auch in der Diminutivform »Ännchen« (A 95, 101). Von Rosalie, die sie bewundert (A 79), ignoriert, von Josepha wegen ihres absurden Vorhabens kritisiert (A 79) und trotzdem ständig die eine Schwester gegenüber der anderen verteidigend, schätzt Anna sich selbst, ohne geheuchelte Bescheidenheit, und ihre Schwestern richtig ein:

ANNA In einer Beleuchtung, die dem Wüstenrand nicht zusteht, an einer Küste ohne See, vor weggeschafften Tempelfassaden und nach einem Autobus unterwegs, der vielleicht schon gegangen ist, nehme ich mich doch besser aus als meine erleuchteten Schwestern.

...

ANNA Meine Her- und Wegschafferinnen. Die alles leichter erlernt haben als ich, das Markenkleben und den Walfischfang, mit weißen Hüten im Gischt unterwegs, begeistert, von den westlichen Sprachen angeregt, die ich nie verstand, in Streitgespräche verwickelt, die mir nichts bedeuteten. Hier bin ich mehr, hier kann ich höflich sein, geneigt wie alle, die nicht mitkommen, hier bin ich Anna (A 101—102).

Rosalies Aktivität wird weder motiviert noch ist sie ziel- oder profitgerichtet; die Gründe für den Anfang der Ausübung ihrer Erfindungsgabe sind unlogisch:

Weil Josepha großtat, weil die Sonne schien. (A 92).

Sie gehört jener Menschenart an, die die Welt, wie sie ist, nicht erträgt, sondern sie ständig verändert, sich selbst und den eigenen Wünschen und

⁵² vgl. Spinner, a. a. O., S. 620.

Vorstellungen anpassen muß, während Josepha das Gegenteil vorzieht, eine Welt ohne Ausschmückung:

Aber merke dir eins, Rosalie, mir ist alles lieber ohne deine Erfindungen. So wie es ist. Auch die Beulenpest. (A 90).

Sie weist durch ihre Fragen nicht nur auf die Sinnlosigkeit von Rosalies Erfinderei hin, sondern vor allem auf die Gefahr, die von den Folgen von Rosalies Unüberlegtheit und Planlosigkeit zu erwarten sind:

JOSEPHA Für uns wäre es jetzt gut, wenn wir Angst hätten. Angst, Angst, Angst, genug Angst und noch mehr Angst vor unserer Schwester und vor ihren Plänen...

JOSEPHA Was hast du mit uns vor, Rosa? Willst du Seilereien für Stricke am unteren Küstenstreifen erfinden? Oder Webereien für Seidenbänder, die uns den Hals abschnüren sollen? Kanus, die nicht ausgelotet sind, für die berühmten Spazierfahrten, ein Stickstoffwerk im Osten mit dem dazugehörigen Westwind? Womit wirst du die allmächtige Natur noch bereichern? Mit zu lang geratenen Alligatoren, einer jungen Seuche unbekannter Herkunft? Willst du einer neuen Art der Flußwirbel auf die Sprünge helfen? (A 86/87).

Die erfundene Welt Rosalies ist ähnlich beschaffen wie die Figuren in den Aichingerschen Hörspielen, Gestalten, die nur zeitweilig menschliche Züge tragen und menschliche Beziehungen aufrechterhalten (A 91), sonst aber von disparatesten Elementen konstituiert werden, es ist eben diese Welt, in der dem Fiktiv-Erfundenen und dem Wirklich-Existenten gleiche Bedeutung zukommt, wie es Josepha und Anna in einer litaneiartigen Aufzählung gegen Hörspielende behaupten:

ANNA und JOSEPHA Wir werden recht behalten.

JOSEPHA Wir, die überflüssigen Botschafter,
Mitglieder einer künstlichen Navy,
ungebrannt, ungeschoren,
Wir, die Abholerinnen und Marktgängerinnen,
unerheitert von den aufgeplatzten Gedärmen,
der niederen Arten,
wir, die unerheblichen Anbauten
an die Kindergärten der Sektierer,
Rosetten, Abteilungen, Mörtelstriche,
wir erretteten Kleinen, die im Schalenberg
das Ende suchten, aber keine Nüsse...

ANNA und JOSEPHA Wir Tempelfassaden aus Luft,

JOSEPHA wir benannten und unbenannten Gesprächspartner,
aufgelösten Autobushaltestellen,
unbefragten Teile der zweiten John Donne-Ausgabe
und so fort.

Wir erfundenen Schwestern — (A 108/109).

Sie ist keine selbständige Vorstellungswelt, in die man sich zurückziehen könnte; sie läßt kein abgerundetes Bild entstehen, denn in den Durchblicken und Teilansichten, in denen Einzelheiten die Beschreibungen beherrschen, verschmilzt Empirisch-Vorstellbares mit Explizit-Fiktivem, das alle Naturgesetze mißachtet, und Empirisches, das zu Fiktivem erklärt wird, wie beispielsweise die Hafenstadt Cannes, die Rosalie für den kleinen, zukünftigen Seemann Bergson Paul noch zu erschaffen vorhat (A 84). Die Zusammenhanglosigkeit und Alogik der Elemente, aus denen diese Welt zusammen-

gesetzt ist, steht im Gegensatz zur scheinbaren Selbstverständlichkeit des Geschehens, zum Zurechtfinden und zum guten Einvernehmen der Hörspielfiguren, also der drei Schwestern zueinander, die keine Kommunikations-schwierigkeiten zu haben scheinen; sie ist ein allgemeines Merkmal vieler Texte Ilse Aichingers.

Das Hörspiel *Die Schwestern Jouet* illustriert weiters die wechselseitige Abhängigkeit und Beeinflussung des Sprachbildes und des Weltbildes, also von Sprache und Denken.⁵³ Der Sprache wird darin eine an Magie grenzende Kraft verliehen, die Materie und Welten zu erschaffen und wieder wegzuschaffen vermag:

JOSEPHA Ich meine kaum sagt sie es, stapelt es sich schon auf... (A 75)

ANNA Wenn wir sagen
ANNA und JOSEPHA KOMM WIEDER!

Im Freien, Brausen

ROSALIE Wie? Ich verstehe dich jetzt nicht. Nein, falsch, falsch. Aber du mußt den dritten Fall nicht mehr finden. Keinen Gänserichen. Die See ist zurückgekommen. Und meine Schwestern, meine Schwestern —

Das Klirren von Samsons Schwertern

Sie sind fort, Samson. (A 112).

Sie wird befähigt, nicht nur Physisches entstehen zu lassen, sondern wird auch als Abwehrmittel eingesetzt.⁵⁴ Rosalie läßt den sie bedrohenden Kanibalen Samson schwierige Vogelnamen deklinieren (A 111). Die Fähigkeit zur Materialisierung und Verlebendigung, die im Gegensatz zur Entmaterialisierung der Figuren, des Raums und der Zeit steht, ist nicht nur eine Eigenschaft der Sprache, sondern überhaupt alles Artifizuell-Geschaffenen, wie es schon im Hörspiel *Besuch im Pfarrhaus* in der Zweideutigkeit des Wortes »Sandmännchen« (A 31)⁵⁵ zum Ausdruck kommt.

7. *Auckland: Parallelen und Unterschiede zum Neuen Hörspiel*

Der Unterschied zwischen den Hörspielen Ilse Aichingers und dem Neuen Hörspiel läßt sich am besten am Hörspiel *Auckland* ablesen, das dem Neuen Hörspiel in mancher Hinsicht am nächsten steht, ohne die Eigenart der Darstellungsweise Ilse Aichingers aufzugeben. Das »Gespräch« der zwei Matrosen, jenes der St. Quentin und jenes aus Frisco, und des Missionars, in dem ausschließlich Erinnerungsfetzen aufscheinen, wird von Vau und We zerlegt, variiert, in Frage gestellt, verneint, an anderer Stelle wieder aufgenommen und in einen neuen Kontext versetzt. Aus dem Personenverzeichnis erfährt

⁵³ Walter Weiss, Die Literatur der Texte und die Problematisierung der herkömmlichen Gattungen I, in: *Gegenwartsliteratur*, a. a. O., 112—128, cf. S. 112ff (Walter Weiss hebt in diesem Zusammenhang die Bedeutung Ludwig Wittgensteins hervor.)

⁵⁴ Schon Simplizius, Jason und Beatrice (*Nachmittag in Ostende*) verteidigen sich gegen die drängenden, aggressiven Gäste mit:

SIMPLIZIUS ... Reden, reden!

JASON Sie drängen uns ins Wasser.

BEATRICE *stammeln*nd, immer neue Sätze beginnend... (A 61).

⁵⁵ Außer der Zeichnung im Sand bezeichnet es auch jenen Zwerg, der Kindern wunderbaren Sand am Abend in die Augen streut, um sie einzuschläfern und ihnen schöne Träume zu schenken.

man, »Die nicht bezeichneten Teile des Textes werden von Vau und We abwechselnd geprochen.« (A 113). Es fehlt jede Interpunktion, Satzanfänge werden meist, jedoch nicht immer, mit Großbuchstaben kenntlich gemacht. Dieses Kunstmittels bedient sich Ilse Aichinger auch im letzten Hörspiel *Gare Maritime*. Der Wechsel wird zwar durch neuen Zeilenanfang und Großbuchstaben gekennzeichnet, doch manchmal läßt sich die Zugehörigkeit zum Sprecher nicht fixieren, die Bedeutungseinheiten werden nämlich hin und wieder auf zwei Stimmen verteilt.⁵⁶

Elliptischer Satzbau beherrscht die Sprache des Hörspiels: außer umgangssprachlichen Auslassungen von Satzteilen, wie sie bei Fragen, Verneinungen, Ausrufen u. ä. üblich sind und solchen, die vom Kontext gerechtfertigt erscheinen, weil sie sich auf eine kurz vorhergehende oder sofort nachfolgende Aussage beziehen, werden zuweilen nur einzelne Satzteile wieder aufgenommen und attributartig erweitert, manchmal Sätze nicht beendet, nach einigen Worten wieder fallengelassen, häufig bevor der Sinnkern des Satzes genannt wird:

Ich bin ein Friseur Ausgebildeter
Friseur
Soll er voran
Voraus
Der Friseur soll voraus
Friseure her
Wo ist der aus Frisco
Meldet sich nicht mehr
Er stand vorhin neben mir erzählte mir
etwas von irischen Fratres einer einge-
rollten Flagge
Ein kleiner schäbiger
Das war er
Ein kleiner schäbiger nichtsnutziger
Vielleicht ein Ire
Aus Frisco...« (A 115/116).

Die daraus folgende Sinn- und Zusammenhanglosigkeit des Ausgesagten wird durch die ungewöhnlichen, unzusammenhängenden »Gesprächsstoffe« noch verstärkt. Der Matrose aus Frisco will scheinbar eine Geschichte über ein aufzurollendes Fahnentuch zum Besten geben (A 117), wobei man über ihren Wahrheitsgehalt oder ihre Fiktivität im Unklaren bleibt (A 127), er erwähnt dabei immer wieder Thackeray (A 125) und Deckstühle (A 119), der Matrose der St. Quentin scheint von seinem vergangenen Geburtstag (A 118), Bordwebereien (A 136) und einer Rothaarigen (A 128) vollkommen in Anspruch genommen, während der Missionar, der im Unterschied zu den anderen Figuren meist in ganzen, verständlichen Sätzen spricht, jedoch der Vergangenheit anzugehören scheint (einmal wird das Jahr 1853 erwähnt, A 125), Fragmentarisches über das Leben in Missionsstationen erzählt. Unterbrochen werden diese Erinnerungen vom Kind, einem Mädchen, das unbedingt wellenreiten möchte (A 125), zwischendurch jedoch einschläft (A 143). Den kompositionellen Rahmen, eine formale Gliederung in Abschnitte und den Abschluß des Hörspiels, besorgen ganz kurze Repliken zwischen einer

⁵⁶ MISSIONAR Mit den Ausnahmen die es überall gibt
Prozentual Bruchteile
Teilchen (A 129).

Frau, die beim Friseur unter der Trockenhaube sitzt, und José, dem Friseur. Durch Vaus und Wes Repliken, die sozusagen als »Publikum« dienen und veranschaulichen, wie das schon von den Erzählern inkohärent geschilderte Material durch Zuhörer »zerstreut«, weiter deformiert, assoziativ ergänzt und mit Fremden gekoppelt wird, entsteht als mögliche Raumvorstellung eine Hafenkneipe irgendwo am Pazifik, am Pazifik deshalb, weil außer des Hörspieltitels Auckland immer wieder Frisco, eine Missionsstraße und Pfeilspitzen, also der Westen Nordamerikas, erwähnt wird. Die Projektion verschiedenster Zeitebenen auf einen artifiziellen Zeitpunkt, ein ähnliches Ineinanderschieben verschiedener Erscheinungsformen in eine Figur bzw. Stimme, berechtigt zur Annahme, daß der Raum also nicht als ein fixierter Schauplatz, sondern als ein aus verschiedenen zusammengesetzter verstanden werden soll. Es wäre also unangebracht, von Zeit- und Raumlosigkeit zu sprechen, ähnlich wie die Hörspielform Ilse Aichingers personal bleibt trotz der Entmaterialisierung der Figuren im Unterschied zur apersonalen Form des Neuen Hörspiels.⁵⁷

Der Gegensatz zum Neuen Hörspiel wird ebenso offenbar in der Sprachbehandlung Ilse Aichingers: während sie das Wort als Bedeutungsträger versteht, zwar in der Vielfalt der Bedeutungen auf allen Aspekten, vom klanglichen bis zum symbolischen, setzt das Neue Hörspiel das Wortmaterial autonom, d.h. in distanziert-sachlicher Haltung sollen typische Redemuster, Sprachklischees, Sprachvorgänge und Redewendungen reproduziert werden, um einerseits die Sprachmanipulation zu ideologischen und wirtschaftlichen Zwecken, andererseits »eine sinnlos und leer gewordene Sprachanwendung«⁵⁸ aufzudecken. Die »Reduktion auf die Variation eines Modells«⁵⁹ oder einiger weniger Verfahrensweisen, die an wissenschaftliche Bemühungen grenzende Systematik, die in den verschiedenen Arten von Wiederholungen, Variationen, Wortkombinationen und Wort austausch in den sogenannten Permutationen⁶⁰, zum Vorschein kommt, unterscheidet sich grundlegend von der Darstellungskunst Ilse Aichingers, die verschiedene Kunstmittel anwendet, deren Wiederholungen und Variationen an perseverierende Gedanken und nicht an grammatikalische Übungssätze erinnern, also Emotionales und Unbewußtes aktivieren und hervorbrechen lassen sollen. Deshalb auch immer wieder der personale Sprachgestus, der falsche Übereinstimmung und Verständlichkeit vorgaukelt. Während die Neuen Hörspiele, in bewußter Nähe zur Konkreten Literatur stehend, vor allem als »Gegenstände zum geistigen Gebrauch ohne Sinnlichkeit, Sentimentalität, Lyrismus und Dramatik«⁶¹ verstanden werden wollen und sie die traditionelle symbolische Redeweise zu demaskieren wünschen, kommt es Ilse Aichinger auf die Verrätselung der Symbolik und Metaphorik an, also auf eine hermetische Ausdruckweise, die als Reaktion und Reflex einer unlösbar rätselhaften Daseinsauffassung zu gelten hat. Die Thematisierung des Sprachlichen geschieht also bei Ilse Aichinger implizit; thematisiert wird die Beziehungsstruktur, die die Sprache bedingt und charakterisiert, nicht die Sprachelemente oder das sprachliche System.

⁵⁷ vgl. Dedner, a. a. O., S. 141.

⁵⁸ Keckeis, a. a. O., S. 48.

⁵⁹ Heißenbüttel, Über Literatur, a. a. O., S. 11.

⁶⁰ vgl. Haslinger, Das Hörspiel, a. a. O., S. 103—104.

⁶¹ Reinhard Döhl, Konkrete Literatur, in: *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, a. a. O., 257—284, cf. S. 259.

8. *Gare Maritime: Triumph der Entmaterialisierten*

Das Hörspiel *Gare Maritime* bedeutet einen Höhe- und Zielpunkt in der Hörspielentwicklung Ilse Aichingers. Obwohl es verfrüht wäre, dem Hörspiel *Gare Maritime* einen festen Platz und Stellenwert im Werk Ilse Aichingers einzuräumen, weil diese weitgehend von der weiteren dichterischen Produktion abhängig sind, kann schon jetzt festgestellt werden, daß die Dichterin damit einen eigenen Hörspielstil mit bestimmten, wiederkehrenden und sich weiterentwickelnden Charakteristiken geschaffen hat. Die Behandlung und die Rolle der Kategorien Zeit, Raum und Existenz bzw. Materie haben im Hörspiel *Gare Maritime* feste Form angenommen. Das Problem der Identität, d.h. der Vielfalt der Erscheinungsformen, wird in diesem Hörspiel mit ausgesprochen symbolischen Zügen ausgestattet. Darin wird der Weg Joans und Joes ins Museum dargestellt: der abgeheuerte Steward oder Seemann Joe (SW 90, 108), der schließlich zu einer Holz- oder Pappmachéfigur einschrumpft, möchte von der Puppe Joan (SW 84), die einmal Freigattenmamsell (SW 117) genannt, sonst aber häufig als Kinderklapper (SW 87) beschrieben wird, erfahren, wie man das Atmen verlernt (SW 87 ff). Joan, auf die der Ausdruck Kinder- oder Knochenklapper nicht nur metaphorisch wegen ihrer Kleinheit und Dünnhheit gemünzt wird, sondern buchstäblich verstanden werden muß, verfügt über diese einfachste und zugleich komplizierteste aller Fähigkeiten, die die Befreiung von allen beengenden Bindungen bedeutet:

JOE Ich habe Nautik gelernt aber von deinen Abständen weiß man an keiner Fakultät etwas Nein das wissen sie nicht wie man das Atmen ausläßt abhält gering macht wie man die gemeinsamen von allen Windstößen an die Wand spielt Da stehen sie mit ihren offenen Mündern und lehren aber meinst du einer hörte auf zu atmen und lehrte weiter Keiner (SW 102).

Joan und Joe möchte sich auch der Aufseher Joans, der Blockschließer Pedro, anschließen. Im Museum werden Joan und Joe von einer Schulklasse besichtigt (SW 9 ff), von der kleinen Nancy bedroht (SW 115), vom kleinen Edward liebgewonnen (SW 109), während die Inspektoren absurde Hypothesen über die Herkunft und das Alter der beiden Figuren anstellen (SW 114 ff). Neu und ungewohnt für die Darstellungsart Ilse Aichingers ist der parodistische Ton, mit dem die beiden Inspektoren und ihre wissenschaftliche Besorgtheit dargestellt werden, ebenso die naturalistisch anmutende Charakterisierung der böartigen, trotzigten Nancy und des guten, einfältigen Edward. Als sich Joan und Joe am Ziel wähnen, werden beide vom Museumswächter, für den sie nur Raumverschmutzung und Zerstörung alter Symmetrien und Ordnungen bedeuten, bedenkenlos in den Eimer gekehrt (SW 126). Der überraschende Schluß, der Triumph der beiden über die Materie und die übrige Welt (SW 127), läßt ihre entmaterialisierten Stimmen hören, die an ein Vorankommen glauben. Das Thema der Entmaterialisierung erfüllt sich und wird durch den paradox-folgerichtigen Schluß abgerundet: Joe und Joan gelingt es, sich zu entmaterialisieren, indem sie sich vorher verdinglichen. Im Augenblick ihres Erfolgs werden sie auch als Dinge, Museumsobjekte, zerstört, sodaß ihre Vernichtung gleichsam ihre Befreiung ist. Was von ihnen übrigbleibt, ist nicht etwas Abstrakt—Geistiges, sondern konkret, ihre Stimmen, ihre vom Körperlichen befreite Individualität.

Die allgemeine Verunsicherung, auch die des Rezipierenden, die alle Aspekte und Figuren prägt, kann durch den hoffnungsvollen Schluß nicht aufgehoben werden. Zu allen schon angeführten sprachlichen Mitteln, die diese Unsicherheit hervorrufen oder verstärken sollen, müssen auch Wiederholungen von bestimmten Wörtern oder Syntagmen hinzugezählt werden, wie die anfängliche, immer schneller gesprochene Infinitivkonstruktion »Zur Zeit der Kreuzzüge zu Fuß/zu jemandem gehen« (SW 83), bei der die Alliteration nicht zu übersehen ist. In ihrem Sinnbezug zum Kontext ungeklärt, sofern man die übliche Bedeutung der christlichen Ritterkriege für »Kreuzzüge« annimmt, gewinnt dieses Nominalkompositum einen gewissen Bezug, wenn man sich darunter »Atemzüge aus der Kreuzgegend« vorstellt. Die Konstruktion wird später von Joe und Joan wiederaufgenommen (SW 84, 85, 95) und mit »Kreuzstrichen« (SW 96), »drei Kreuzen« (SW 97), »Schrift« (SW 96) und »Kettenpanzer/Kettenhemd« (SW 96) in ein Wort- und Beziehungsfeld gestellt (Variation SW 104). Eigenartige Vergleiche in Form irrealer Komparativsätze intensivieren den Eindruck von Fremdheit und poetisieren die dargestellte Welt auf eine bizarre Weise, indem sie abstraktere Bedeutungsfelder in den konkreten Kontext einbringen:

PEDRO ... wie wenn ein Mädchen Balthasar hieß So hieß sie (SW 86).

JOE Daß nicht alles krachte als du sie durch die Gitter gezert hast
Auf Pedros Schweigen Als ob es Winter wäre sieht die aus...
(SW 86).

JOE Sag deinem Joe wie oft du nicht atmest A mest Aus dir könnte man eine Menge hübscher Kinderklappern machen Hörst du Hörst du Joan Ich kenn dich doch ich kenn dich von früher
Dringender Wenn du tauchst Joan wo holst du dann die Luft her Und wenn du nicht tauchst wieviele Atemzüge läßt du dann aus von denen die verlangt sind Ich muß es wissen Ich will umschulen Joan *klopft wieder* Meinst du ich kenne deine hohlen Knie nicht wieder Als ob man auf unbedachte Verstecke stieße Das geht durch die Seide Den Klang gibts nicht noch einmal aber einmal gibt es ihn Mit der Stirn versuch ichs erst gar nicht Oder soll ichs mit der Stirn versuchen was meinst du Oder da wo deine Schläfen einsinken Du bist leicht zu erkennen Joan Jeden Knochen erkennt man bei dir daran daß du ihr nicht liebtest nicht großgezogen hast Kind dabei waren dir deine Knochen noch immer lieber als der Rest. (SW 87).

9. Die radiophonischen Aspekte der Hörspiele Ilse Aichingers

Die Entwicklung der Gattung Hörspiel zu einer eigenwilligen und unverwechselbaren Struktur wird in hohem Maße von den Veränderungen des radiophonischen Aspekts geprägt. Die allgemeine Tendenz der Hörspielproduktion in den Nachkriegsjahren bemüht sich um eine fortschreitende und zunehmende Besinnung auf die spezifischen Eigenschaften, die der Rundfunk besitzt, sowie um ihre Aneignung, die in der virtuellen Beherrschung aller technischen Möglichkeiten mündet.⁶² Im Laufe der Jahre emanzipiert sich der Rundfunk durch Friedrich Knillis Konzeption vom »totalen Schallspiel« von seiner Vermittlerrolle eines ästhetischen Erlebnisses zum komplizierten Instrument der Produktion von »Hörspielereignissen«.⁶³ Die technischen Aus-

⁶² vgl. Dedner, a. a. O., S. 136 — Aspekti radija, a. a. O., S. 10/11 — Haslinger, Das Hörspiel, a. a. O., S. 94, 102—103 — Keckeis, a. a. O., S. 107—108 — Großteil der Aufsätze in: *Neues Hörspiel*, a. a. O.

⁶³ vgl. Dedner, a. a. O., S. 136 — Keckeis, a. a. O., S. 90ff — Schöning, Hörspiel als verwaltete Kunst, a. a. O., S. 260.

drucksmöglichkeiten, sei es in ihrer dramaturgisch-kompositionellen Funktion (Hörspiel der fünfziger Jahre), sei es wie sie die Stereophonie, die unendliche Reproduzierbarkeit durch das Tonband und die Erzeugung der verschiedensten natürlichen und künstlichen Laute und Geräusche bietet (Neues Hörspiel)⁶⁴, werden in den Hörspielen Ilse Aichingers zugunsten der sprachlichen Komponente aufgegeben. Von einer anfänglichen Handhabung formaler, d.h. vom Wortaspekt unabhängiger technischer Mittel wie sie die Blende, der Schnitt und die Sequenzen darstellen, verlagert sich der Schwerpunkt bei der Komposition der Hörspiele ebenfalls auf das Wort, auf seine »Körperlichkeit«.

In den *Knöpfen* wird die *Blende*, die »das Öffnen und Schließen bestimmter akustischer Kontinuitäten«⁶⁵ bezeichnet und die Übergänge von einer Sequenz zur anderen markiert, die meist mit Raum- und Zeitwechsel verbunden sind — ähnlich wie im Film und auf der Bühne den Wechsel von Szene zu Szene —, in dieser einfachsten dramaturgischen Gliederungsfunktion eingesetzt und technisch mit Hilfe eines abgehobenen Akustikwechsels deutlich gemacht. Im *Besuch im Pfarrhaus* hat die Blende eine viel kompliziertere Aufgabe zu bewältigen, denn in den achtzehn Sequenzen, die das Hörspiel konstituieren, werden in den zeitlich ablaufenden Erzählstrom abwechselnd⁶⁶ längere Rückblenden der Vergegenwärtigung des Geschehens bzw. des Gesprochenen eingeschaltet.⁶⁷ Die akustische Blende verbindet jeweils zwei Zeitebenen (Gegenwart: Vergangenheit) in der Zeitblende, zwei Hörräume (geschlossen: offener Raum) in der Raumbblende, zwei verschiedene Erzählperspektiven und Spielebenen⁶⁸ in der Dimensions- und Ausdrucksblende,⁶⁹ deren konsequente Trennung immer wieder durch kommentierende Bemerkungen der Erzähler-Kinder unterbunden wird.⁷⁰ Auf rezeptionsästhetischem Niveau bedeuten diese Eingriffe in den Zeitverlauf, das Ineinanderschieben der Räume, die Distanz der Gestalten zum Geschehen, daß die Wirklichkeitsillusion durchbrochen, das Dargestellte noch zusätzlich verfremdet und der ganze Text von diesem Aspekt her als Fiktion konstituiert wird.

⁶⁴ vgl. Werner Klippert, *Elemente des Hörspiels*, Stuttgart 1977; Abschnitte über das Mikrofon (S. 15), das Tonband (S. 29), das Mischput (S. 37) und über Ton und Geräusch (S. 49). — Keckeis, a. a. O.; Stereophonie (S. 27) und Montage (S. 74).

⁶⁵ Schwitzke, Hörspielführer, a. a. O., S. 640.

⁶⁶ Eine Ausnahme davon bildet die Sequenz 3 (A 10).

⁶⁷ Jeweils die gleiche Anzahl von Sequenzen (9) entfällt auf den erzählerischen Rahmen und auf die Rückblenden, wobei die erste und die letzte Sequenz des Hörspiels zum Rahmen gehören.

⁶⁸ Die Verbindungen zwischen den einzelnen Strukturelementen in den beiden Gruppen lassen sich schematisch folgendermaßen darstellen:

dialogische, präteritale und indirekte Erzählperspektive / Erzählzeit / Spielzeit (Gegenwart) / geschlossener Raum zu:

dialogischer, präsentischer, direkter Erzählperspektive (bzw. Darstellung) / erzählter Zeit / gespielter Zeit (Vergangenheit) / offenem Raum.

Diesem Schema liegen die Ausführungen der Dissertation von Mira Đorđević (*Razvitak njemačke radio drame*, Sarajevo 1974) zugrunde.

⁶⁹ s. Klippert, a. a. O., S. 39–40 (Typologie der Blenden).

⁷⁰ Wie Regisseure, die die Projektion einer Filmszene an beliebiger Stelle unterbrechen können, scheinen die Kinder durch ihre abrundenden Aussprüche »Soweit« (A 13), »So wars« (A 16, 23) und durch ihre Kommentare bzw. ihr Eingreifen in die rückblendenden Sequenzen das »Spiel« und seinen Verlauf zu dirigieren.

Der Blendvorgang muß nicht notwendigerweise durch Akustikwechsel kenntlich gemacht werden, sondern kann auch durch Wiederholung eines Wortes oder Syntagmas geschehen. Eine Sequenz resumierend (z. B. A 13), eine andere vorwegnehmend (z. B. A 15, 23) bzw. auf eine Sequenz und den darin ausgedrückten Kontext zurückverweisend (z. B. A 14), als Leitmotiv fungierend⁷¹, übernimmt die Wiederholung — vollkommen gleichlautend oder variierend — vielerlei Aufgaben, semantische, emphatische, vor allem dramaturgische und kompositionelle. Im Hinblick auf die weitere Entwicklung der Hörspiele, in denen solche Vorgänge in den gesprochenen Text verlagert werden, deren Kennzeichnung ansonsten der Blende obliegt (Zeit- und Schauplatzwechsel), wie sie im *Besuch im Pfarrhaus* durch die Wiederholung »hörbar« gemacht werden, wirkt die Realisation der Blende durch Hintergrundgeräusche redundant.

Ab dem Hörspiel *Nachmittag in Ostende* stellt sich jede Einteilung der Hörspiele in *Sequenzen* bzw. jedes Suchen nach blendartigen Vorgängen, die ihren Anfang oder Schluß markieren, als problematisch dar. Ein Hauptgrund dafür liegt in der veränderten Behandlung der *Zeit* in den Hörspielen: während die *Zeit* in den *Knöpfen* empirische Bedeutung hat und die einzelnen Sequenzen nicht nur chronologisch sondern auch kausal-logisch verknüpft werden, bahnt sich schon in *Besuch im Pfarrhaus* eine ungewöhnliche Zeitauffassung mit der Durchbrechung naturgesetzlicher Normen (sprechende Tote, Simultanblendung verschiedener Zeitebenen) an, obwohl die Zeitebenen Gegenwart: Vergangenheit in dieser durch die Imagination modifizierten Alltagswelt zumeist deutlich und unverwechselbar voneinander getrennt werden. Im Hörspiel *Nachmittag in Ostende* fallen Zeitebenen weg, denn das Geschehen verläuft in einem zeitlichen Kontinuum, in das sich Gesprächspartner materialisieren, an die entweder nur gedacht wird (Louisa) oder die durch Nennung ihres Namens »heraufbeschworen« werden (Simplizius). Da Vergangenes und Zukünftiges als Assoziationsimpuls dient und in den Gegenwartsstrom auf epische Weise, d.h. erzählend durch die Figuren, integriert wird⁷², also dadurch jeden Zeiteinsatz unnötig macht, besteht kein Bedarf nach Blenden oder blendartigen Vorgängen. Eine Gliederung des Spielganzen ließe sich, — den Auftritten im Drama ähnlich — nur durch das Erscheinen und Verschwinden (Abtreten) der einzelnen Figuren, d.h. durch den Wechsel der Gesprächspartner durchführen. Diese Technik der semantisch abgerundeten, verhältnismäßig selbständigen Gespräche macht sich das Hörspiel *Die Schwestern Jouet* zunutze, in dem drei längere fortlaufende Sequenzen einander folgen und mit einer Reihung von neunzehn kurzen Sequenzen schließen, die semantisch eine Einheit bilden.

In *Nachmittag in Ostende* und in *Gare Maritime* sind die Übergänge zwischen den einzelnen Gesprächspartnerkonstellationen semantisch und formell allzu fließend, um abgerundete Sequenzen sichtbar zu machen. Während in *Nachmittag in Ostende* die Gesprächspartner einander ohne sichtliche Trennung oder evidenten Übergang ablösen und den einzelnen

⁷¹ Leitmotivartig wirkt die Wiederholung und Variation des Syntagmas »Block drei schließen« bzw. des Nominalkompositums »Blockschließer« in der ersten Hörspielhälfte von *Gare Maritime*: A 83, 84, 85, 86, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 101, 105, 107, 108, 110, 111.

⁷² Integrierung von Vergangenen: z. B. A 38, 41, 54, und Zukünftigem: A 42,

Gesprächsgruppen gleiche Bedeutung und Länge zugemessen wird, verfügt *Gare Maritime* über ein dominierendes Gespräch, nämlich das zwischen Joan und Joe, das immer wieder durch kürzere und längere Gespräche unterbrochen wird.⁷³

Die Zeitindifferenz der Hörspiele Ilse Aichingers unterscheidet sich in ihrer konsequenten Aufgabe des empirischen Zeitbegriffs von den Hörspielen der fünfziger Jahre dadurch, daß in jenen Hörspielen mit der Zeitkomponente eher gespielt wird, als daß sie tatsächlich wegfielen.⁷⁴ Sie beziehen sich nämlich, wie fiktiv auch ihre dichterische Welten sein mögen und sie diese Fiktivität dem Rezipierenden bewußt machen, letzten Endes auch in ihren unrealsten und phantastischsten Varianten auf MENSCHEN, ihre Welt und die Bedingtheiten ihres Seins.⁷⁵ Ilse Aichinger versucht sich und ihre Figuren, wie bereits deutlich wurde, davon loszulösen; für Wesen, die nicht einmal in ihrer äußeren Erscheinungsform festgelegt sind — sie sind im übrigen auch alterslos —, ist die Zeit von keiner Bedeutung, weil sie nicht durch Umwelt und Zeitumstände bedingt werden, also von ihr unabhängig existieren. Erinnerungen an längst Vergangenes, an andere Epochen kommt in Form von Gedankenketten, von mosaikartigen Fragmenten an die Oberfläche. Sie charakterisieren diese Wesen nicht, denn es ist überdies nicht sicher, ob das Erzählte und Erinnernte das Resultat der Vorstellungskraft der Figuren ist oder auf wirklichen Ereignissen fußt.

Von allen sechs Hörspielen ist *Auckland* dasjenige, das sich am wenigsten semantischen Zeitgesetzmäßigkeiten fügt und deshalb am meisten an die Kompositionsart der Musik denken läßt. Gegliedert und abgerundet wird es durch die jeweils ganz kurzen — nicht eingblendeten und nicht eingeschobenen — Repliken der Frau und des Friseurs José, in seinem linearen, sehr einfachen Zeitablauf des Nacheinander, erreicht es eine ähnliche asemantische Wirkung wie manche Neuen Hörspiele.

Die Konzentration auf das Wort, und das gleichzeitige Ausschalten des Technischen in den Hörspielen Ilse Aichingers, spiegelt sich in der Art der

⁷³ Das Gespräch Joan-Joe beginnt auf Seite SW 87 und wird mit Unterbrechungen bis zum Schluß SW 127 weitergeführt. Eingefügt werden Gespräche mit Pedro (SW 88, 92, 110), mit drei Inspektoren (SW 95, 106, 111), jene der Lehrerin und der Kinder (SW 99, 114, 121) sowie das Selbstgespräch des Wärters (SW 125).

⁷⁴ In bezug auf das Hörspiel der fünfziger Jahre stellt K. E. Fischer fest: »Es wird also der Zeitbegriff aufgeweicht und im Bedarfsfall sogar eliminiert« (a. a. O., S. 236). Dabei bezieht er sich hauptsächlich auf das Aufgeben der historischen und empirischen Komponente der Zeit, was aus der Verbindung der Zeitdimension mit der Tendenz zur »Verinnerlichung« dieses Hörspieltyps hervorgeht: »Was in der Zeit geschieht oder geschehen könnte, wird dadurch, daß es aller raumzeitlicher Gebundenheit entrückt wird, zu einem raum- und zeitlosen innerseelischen Vorgang, den die Ausdrucksmittel Raumakustik, Sprache, Musik und Geräusch dem Hörer erkennbar machen« (a. a. O., S. 236). Die Autoren der fünfziger Jahre beherrschen diese menschenbewußtseinsorientierte Zeitkomponente souverän, denn sie rafften und dehnen sie durch Temposteigerung und -verlangsamung, wechseln Zeitebenen und mischen sie, setzen die Zeit als Symbol ein, verknüpfen Motive und Figuren aus vergangenen und mythischen Zeitperioden mit Gegenwärtigem, entwerfen Zukunftsbilder u. ä. Vom dramaturgisch-technischen Aspekt konfrontieren sie die innere (psychologische) mit der äußeren (empirischen) Zeit, die Sendezeit mit der gespielten, die Zeit des Hörers mit der von den Figuren erlebten Zeit.

⁷⁵ vgl. Dedner, a. a. O., S. 132.

Regieanweisungen wieder, die dem Regisseur bei der technischen Ausführung der Hörspiele Hilfe leisten sollen.⁷⁶

Im großen und ganzen sind die Regieanweisungen der Aichingerschen Hörspiele einheitlich und können deshalb auch zusammenfassend behandelt werden. Es lassen sich vier Arten unterscheiden: Regieanweisungen zur Bezeichnung von Räumlichkeiten, der Entfernung von der Schallquelle, bzw. vom Mikrofon, der Geräusche und der Intonation. Von den Effekten, die die Musik dem Hörspiel als Handlungsbestandteil, als ein- und weiterleitendes Mittel (musikalische Blende), als »gestische« Musik und als Leitmotiv bietet⁷⁷, macht Ilse Aichinger keinen Gebrauch. Nur ein einziges Mal wird sie in ihrer gebräuchlichsten Funktion der Hintergrundmusik eingesetzt (A 64).

Die Visualisierung des Raums in einem rein akustischen Medium hat den Hörspielautor von jeher vor ein schwieriges Problem gestellt. Von der einfachsten Auffassung der realen Abstrahierung des Raums im ersten Hörspiel *A Comedy of Danger*⁷⁸, der Dunkelheit in einem Bergwerk, führt die Auseinandersetzung mit dieser zu Anfang als Mangel empfundenen Eigenschaft des Mediums über die Sichtbarmachung des Raums mit Hilfe von komplizierten Geräuschkulissen, sogenannten Hörbühnen, bis zur Einsicht, daß dieser Mangel als Vorteil genutzt werden müsse, denn wegen der Unbestimmtheit der Raumvorstellungen, die das Hörspiel im Rezipierenden durch Text und Geräuschkulisse auslösen könne, müsse es raumlos sein.⁷⁹ Dieses letzte Stadium wird jedoch erst nach der Erfindung der Stereophonie erreicht; paradoxerweise führt die Hörbarmachung verschiedener Schallquellen im Raum durch die Quadrophonie nicht zur möglichst realistischen Wirkungserzielung, sondern zur freien Komposition verschiedener Raumelemente wie sie das Neue Hörspiel pflegt.⁸⁰

⁷⁶ Als Elemente einer komplexen Struktur bedingen die Blendvorgänge und Regieanweisungen einander. Sie stehen in engstem Zusammenhang mit der Behandlung der empirischen Kategorien Zeit-Raum-Körperlichkeit im Hörspiel. Das allmähliche Aufgeben der technischen Blende und die Art der Regieanweisungen reflektieren einerseits und bedingen andererseits die Loslösung von allen festgesetzten und eindeutigen Normen der literarischen Struktur, so daß sie zur allgemeinen Alogik und Verrätselung beizutragen scheinen.

Zwei, in ihren Intentionen und ihrer Verwirklichung verschiedene Gruppen von Hörspielautoren, nämlich viele Autoren aus der DDR und die Vertreter des Neuen Hörspiels, beweisen durch die Einbeziehung rundfunktechnischer Termini, daß sie die technischen Gegebenheiten des Mediums nicht nur kennen, sondern auszunützen wissen und in den semantischen Aspekt einbeziehen können. Im Gegensatz dazu bedient sich der Großteil der Autoren der fünfziger Jahre bühnengebundener und traditionsgemäßer Ausdrücke, die häufig auch optische Vorstellungen bedingen, was der Natur des Rundfunks zuwiderläuft, obwohl er, ähnlich wie das Buch, die visuelle Vorstellungskraft anregen kann. Die Regieanweisungen Ilse Aichingers gehören zu dieser Gruppe, jedoch sind sie meist so verhalten und stilisiert, daß diese antiradiophonische Komponente nicht sonderlich auffällt.

⁷⁷ vgl. Fischer, a. a. O., S. 127—135, 135—139 — Klippert, a. a. O., S. 55.

⁷⁸ Richard Hughes, *Danger/A Comedy of Danger*, 1924.

⁷⁹ vgl. Fischer, a. a. O., S. 128; — Schwitzke, Das Hörspiel, a. a. O., S. 124.

⁸⁰ vgl. Heinz Hostnig, Erfahrungen mit der Stereophonie, in: *Neues Hörspiel*, a. a. O., 129—133, — Franz Mon, bemerkungen zur stereophonie, ebda., 126—128, S. 126 — Keckeis, a. a. O., S. 28.

Obwohl das absolute Fehlen von Raumvorstellungen im Hörspiel der fünfziger Jahre eine Seltenheit ist⁸¹, versuchten die Hörspielautoren der Nachkriegsjahre, jeder auf seine Weise, jedoch mit einer im Nachhinein deutlich erkennbaren allgemeinen Tendenz, von realen Räumen abzusehen zugunsten von an die empirische Wirklichkeit mehr oder weniger gebundenen Phantasie- oder Symbolräumen.⁸² Wo die Raumkomponente als Sinnbild behandelt wird, macht sie einen vollwertigen, integrierten Bestandteil der Bedeutungsstruktur aus. So der geschlossene Eisenbahnwaggon im Traum I von Eichs *Träumen*⁸³, die Mittelmeerinsel in den *Zikaden* Ingeborg Bachmanns, die Stockwerke im Hotel in Manhattan in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*⁸⁴ usw. Im Rahmen dieser Raumauffassung muß auch das Hörspiel *Knöpfe* gesehen werden. Die Raumbezeichnungen beschränken sich in den weiteren Hörspielen Ilse Aichingers auf die Kennzeichnung offener und geschlossener Räume. Offene Raumakustik wird dabei niemals mit diesem technischen Terminus, sondern durchwegs mit dem Ausdruck »Im Freien«⁸⁵ kenntlich gemacht, während geschlossene Raumakustik durch konkrete, jedoch weiters undifferenzierte Räume bezeichnet wird: »Im Zimmer«⁸⁶, »Im Kasino« (A 44, 66, 100). Eine Ausnahme davon bilden die zwei Hörspiele *Gare Maritime* und *Auckland*: das erstgenannte, weil darin die detaillierte Angabe »Museumsraum« (SW 99) steht, das zweitgenannte, weil darin überhaupt keine Raumbezeichnungen angeführt werden, weder indirekt durch den gesprochenen Text noch durch Regieanweisungen. Jene Äußerungen der Figuren, die sich auf die Schauplätze der Hörspielhandlung beziehen, oder die eine Vorstellung von ihrem Aussehen oder der darin herrschenden Atmosphäre hervorrufen können, fallen so unbestimmt und mehrdeutig aus, daß nicht nur kein eindeutiges oder einheitliches Bild entstehen kann, sondern sich der Eindruck ergibt, jene raumvorstellungskonstituierenden Elemente seien requisit- oder kulissenartig und würden sehr bald vom Hörbild des Rezipierenden verschwinden. Diese abstrakten und artifiziellen Schauplätze stehen in deutlichem Gegensatz zu der Konkretheit der Entfernungangaben und der raumgebundenen Geräusche. Öffnen und Schließen von Fenstern und Türen⁸⁷, »Fensterklirren« (A 48), Schritte, die sich nähern und wieder entfernen⁸⁸, »Klirren, Sausen, Türenschlagen« (A 61) scheinen Bewegungen der Figuren im Raumlosen, im luftleeren Raum zu beschreiben, denn die Figuren selbst sind ja in ihrer physischen Existenz nicht auszumachen. Davon weichen Anna und Josepha im Hörspiel *Nachmittag in Ostende* ab, für deren Gespräch gegen Hörspielschluß Ilse Aichinger die Bezeichnung »raumlos« einsetzt, wohl als Vor-

⁸¹ vgl. Fischer, a. a. O., S. 218. — Günter Skopnik, Theater und Hörspiel, *Akzente* I (1954), 523—530, cf. S. 528.

⁸² vgl. Fischer, a. a. O., S. 219. — Prager, a. a. O., S. 518.

⁸³ Günter Eich, *Träume*, Frankfurt/Main 1962 (1958), cf. S. 146, 149.

⁸⁴ Ingeborg Bachmann, *Zikaden*, München 1972, cf. S. 88/89.

⁸⁵ *Knöpfe*: H 50, 54, 56, 60, 63, 67, 71, 79. — *Nachmittag in Ostende*: A 37, 60, 70. — *Besuch im Pfarrhaus*: A 14, 15, 32. — *Gare Maritime*: SW 127.

⁸⁶ *Knöpfe* H 52. — *Besuch im Pfarrhaus*: A 9, 10, 13, 15, 16, 19, 22, 27, 29, 31, 32.

⁸⁷ *Knöpfe*, H 48, 62, 70, 49 — *Besuch im Pfarrhaus*, A 10 — *Nachmittag in Ostende*, A 60, — *Gare Maritime* SW 124, 125, 127.

⁸⁸ *Knöpfe* H 49, 53. — *Nachmittag in Ostende* A 39. — *Gare Maritime* SW 93, 101, 104, 110, 113, 117, 120, 124, 125.

wegnahme ihres Verschwindens und zur Rechtfertigung, daß Rosalie auf deren Aussagen antwortet, obwohl sie räumlich getrennt sind.

Regieanweisungen, die die Entfernung von der Schallquelle kenntlich machen — sie sind übrigens nicht besonders häufig⁸⁹ —, haben die Aufgabe, die im Text genannte Bewegung der Figuren zur oder von der Schallquelle weg hörbar zu machen und erwecken dadurch die Vorstellung von Raumtiefe. Im Hörspiel *Auckland* wird ihre Rolle insofern modifiziert, als bestimmte Repliken Vaus und Wes, die eine Menschengruppe vertreten, durch die Entfernung und die dadurch verminderte Hörbarkeit rechtfertigt werden:

von weiter hinten Ich verstehe hier so schlecht. (A 129)

Stimmungschaffende Geräuschkulissen⁹⁰, die in ihrer Illusionswirkung realistische, einheitliche Schauplätze voraussetzen, werden von Ilse Aichinger in den *Knöpfen* und im *Besuch im Pfarrhaus* eingesetzt, später vollkommen aufgegeben.⁹¹ In den Hörspielen seit *Nachmittag in Ostende* gewinnen menschliche Geräusche immer mehr die Oberhand über diejenigen, die von Gegenständen stammen, obwohl diese auch im letzten Hörspiel *Gare Maritime* beibehalten werden, denn sie illustrieren eines der bedeutendsten Merkmale der Hörspiele Ilse Aichingers: einerseits das Streben nach Entmaterialisierung und Abstrahierung bzw. Entfernung von Realistischem, andererseits die konkrete Existenz des Entmaterialisierten, Fiktiven, das von diesen Geräuschen eben unterstrichen wird. Die Bevorzugung bestimmter Geräusche in den einzelnen Hörspielen, beispielsweise das Klirren und Sausen in *Nachmittag in Ostende*⁹², das Zungenschnalzen in *Die Schwestern Jouet*⁹³, das Gelächter in *Auckland*⁹⁴, läßt an leitmotivartigen Einsatz denken.

Bei weitem den beträchtlichsten Anteil nehmen jene Regieanweisungen ein, die von Menschen hervorgerufene Lauteffekte angeben.⁹⁵ Auffallend ist auch die Genauigkeit, mit der Geräusche und Intonationsanweisungen gegeben werden, besonders in jenen Fällen, in denen sie mit irrealen Komparativsätzen beschrieben werden:

Dreimal Händeklatschen Als würde eins, zwei, drei gesagt (A 123),
Klopft wieder Es klingt als ob er auf Holz klopfte (SW 87).
*Joans Knochen beginnen zu klappern Eine Art knöchernes Klavier-
spiel* (SW 113).

Es ist durchaus folgerichtig, daß Ilse Aichinger größte Sorgfalt auf die Bezeichnung der Sprechweise legt, denn die Intonationsart trägt semantische Qualitäten in sich, wird also zum Bedeutungsträger. Nicht nur

⁸⁹ Die ersten drei Hörspiele je 6, die beiden letzten jeweils 11 und 9 Angaben.

⁹⁰ vgl. Klippert, a. a. O., S. 57. — Schwitzke, *Das Hörspiel*, a. a. O., S. 220.

⁹¹ *Besuch im Pfarrhaus* A 13, 19.

⁹² A 48, 51, 52, 53, 58, 61, 62.

⁹³ A 85, 87, 89, 105.

⁹⁴ Gelächter: A 115, 116, 121, 122, 140, 141, 151; kichernd: A 118; Lachen: A 123, 128, 133, 144; lacht: A 124, 152; lachend: A 148.

⁹⁵ Händeklatschen: A 21; 115, 117, 123, 127, 140; SW 100, 119, Händereiben: A 50; Stöhnen: A 135; Schluchzen: A 136; Seufzen: A 47; 104; SW 87, 99; Gähnen: A 19; 124, 135, 137, 146; Zungenschnalzen: A 50; 85, 89, 105.

dem Umfang, sondern auch der Vielfalt und dem Nuancenreichtum⁹⁶ nach baut diese Gruppe von Effekten den Aspekt der Sprache zusätzlich aus, so daß das gesprochene Wort in seinem ganzen Funktions- und Bedeutungspotential entfaltet wird und damit die Verwendung der Gattung Hörspiel eine zusätzliche Rechtfertigung erlangt.

Der thematische rote Faden der Entmaterialisierung und Fiktionalisierung von Zeit, Raum und Körperlichkeit durchzieht nicht nur die Hörspiele der Spätphase, sondern tritt, in verschiedenen Varianten und Abstufungen, auch in einer Anzahl von Texten der Dichterin auf, vor allem in den Dialogen und Kurzprosatexten der Spätphase. Eine derartige stufenweise Intensivierung und Abrundung der Thematik, wie sie sich an den Hörspielen abzeichnet, läßt sich in den anderen Gattungen der Dichterin freilich nicht nachweisen. Die Möglichkeit einer Eingliederung in eine übergeordnete Thematik erleichtert und schafft oft Zugang zu zahlreichen rätselhaften Textstellen, außerdem kann damit der Einsatz bestimmter sprachlicher Verfahren und Stilmittel rechtfertigt werden. Trotzdem bleibt in den Texten Ilse Aichingers, die Hörspiele der Spätphase einschließend, ein beträchtlicher Anteil unerhellte. Der Aufnehmende sieht sich immer wieder mit der Aufgabe konfrontiert, nach dem Was und Warum der Sinnenheiten und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit zu fragen und zu suchen. Fragen, die zu wiederholter Lektüre und Beschäftigung mit dem Werk Ilse Aichingers herausfordern, seinen eigenartigen Reiz ausmachen und zum eigensten Wesen ihrer Dichtung gehören.

⁹⁶ Das Hörspiel *Gare Maritime* verfügt über die größte Anzahl und Vielfalt an Intonations- (und Geräusch-) bezeichnungen; über siebenzig verschiedene Anweisungen, die häufig wiederholt, insgesamt an die hundert Angaben ausmachen, geben hauptsächlich den Gemütszustand und die Lautstärke an, mit denen die einzelnen Repliken gesprochen werden müssen: z. B. leise SW 84, 104, 109, 113, 114, 125; — begierig SW 88; — wegwerfend SW 95; — freundlich eher abschließend SW 106; — verblüfft SW 119.