



Anna Rutka

**HEGEMONIE
BINARITÄT
SUBVERSION**

Geschlechter-Positionen im Hörspiel
ausgewählter deutscher und deutschsprachiger
Autorinnen nach 1968

Recenzent
prof. dr hab. Heidemarie Oehm

Opracowanie komputerowe
Jarosław Bielecki

Okładka i strony tytułowe
Agnieszka Gawryszuk

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2008

ISBN 978-83-7363-659-0

Wydawnictwo KUL
ul. Zbożowa 61, 20-827 Lublin
tel. 0-81 740-93-40, fax 0-81 740-93-50
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl
<http://wydawnictwo.kul.lublin.pl>

Druk i oprawa
elpil
ul. Artyleryjska 11
80-110 Siedlce
e-mail: info@elpil.com.pl

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG	7
1. DIE ÄSTHETIK DES HÖRSPIELS UND DIE KATEGORIE GENDER	11
1.1. Übergang vom traditionellen zum Neuen Hörspiel und seine Konsequenzen	11
1.2. Übergang von der Frauenforschung zu Gender Studien	34
1.3. Die Kategorie <i>gender</i> und die Ästhetik des Hörspiels	55
1.4. Auswahl der Hörspiele, zeitlicher Rahmen und die Perspektive der Untersuchung.	63
2. EXKURS ZUR VORGESCHICHTE: INGEBORG BACHMANNS DER GUTE GOTT VON MANHATTAN	71
3. VERSUCHE DER HERSTELLUNG WEIBLICHER HEGEMONIE – HÖRSPIEL ALS SPRACHROHR FEMINISTISCHER UMBRÜCHE	83
3.1. <i>Aus der Rolle gefallen</i> – hörbar gemachte Ausbrüche von Frauen	85
3.1.1. Ansturm gegen die Grenzen der bürgerlichen Familie	85
3.1.2. Berufliche Ausstiege und soziale Abstiege der Frauen	95
3.1.3. Hörspiel-Phantasien über Aufbrüche berühmter Frauengestalten	111
4. BINÄRE PERSPEKTIVE AUF DIE GESCHLECHTER	27
4.1. Hörspiel-Konstruktionen von Geschlechter-Opposition	27
4.1.1. Mechanismen der Zuweisung der Geschlechterrollen	21
4.1.2. Hörspiel-Inspektion der Männerwelten	154
4.1.3. Tradierung der Geschlechterrollen in der Hörspiel- -Kommunikation	177
5. SUBVERSION GESCHLECHTLICHER DICHOTOMIE - FLUKTUATION DER GENDER-POSITIONEN	199
5.1. Geschlechtsverwirrung in hörspielerischen Maskeraden	200

5.2. Variabilität weiblicher Identität im Hörspiel	213
5.3. Verzerrung und Pervertierung der Geschlechter in der satirischen Optik des Hörspiels	226
6. RESÜMEE	241
7. BIBLIOGRAPHIE.....	249
7.1. Die in der Arbeit berücksichtigten Hörspiele.	249
7.2. Theorie und Geschichte des Hörspiels, Hörspielanthologien, Medientheorie.....	253
7.3. Frauenforschung, feministische Ästhetik, Untersuchungen zur Literatur von Frauen, Gender Studien.....	257
7.4. Literatur über einzelne Autorinnen.....	264
7.4.1. Ingeborg Bachmann.....	264
7.4.2. Friederike Mayröcker.....	265
7.4.3. Gabriele Wohmann.....	267
7.4.4. Ginka Steinwachs.....	267
7.4.5. Elfriede Jelinek.....	268
7.4.6. Marlene Streeruwitz.....	271
7.4.7. Literatur über sonstige Autorinnen.....	271
7.5. Allgemeine Literatur	274
ABKÜRZUNGEN	275

EINFÜHRUNG

Die vorliegende Untersuchung widmet sich einem bisher wenig erschlossenen Bereich der literarischen Tätigkeit von Frauen, nämlich der Gattung Hörspiel. Die Präsenz der Schriftstellerinnen im Radio und ihre Beteiligung an der Entwicklung der Hörspielkunst nach der symbolischen Zäsur des Jahres 1968 waren zweifach bedingt. Auf der einen Seite spielte sowohl der politische und ideologische Entstehungskontext der literarischen Betätigung von Frauen (s.g. "Frauenliteratur") als auch der sie begleitende theoretische Diskurs des Feminismus eine ausschlaggebende Rolle. Andererseits müssen auch die ästhetischen und ideologiekritischen Veränderungen der Radio-Kunst, die sich explosiv am Ende der 1960er Jahre im deutschsprachigen Raum vollzogen haben, in Erwägung gezogen werden. Diese besonderen literarischen, theoretischen, politischen und medienspezifischen Diskursbedingungen bilden den Rahmen meiner Analysen und liefern gleichzeitig das notwendige methodologische "Instrumentarium", um die Problematik der Weiblichkeit, Männlichkeit, des Geschlechts und der Geschlechterdifferenz in den Hörspielen von ausgewählten deutschen und deutschsprachigen Autorinnen herauszuarbeiten. Die methodische Herangehensweise fokussiert deshalb eine doppelte Optik, welche die Ästhetik des Hörspiels wie auch die radiophonen Ausdrucksmittel des Mediums mit der Problematik der Geschlechtlichkeit und geschlechtlicher Identität zu vereinbaren versucht.

Die "zweigleisige" Methodik spiegelt auch die nach 1968 doppelte Umbruchssituation wider – den Übergang vom traditionellen Hörspiel zu experimentellen, avantgardistischen Formen des s.g. Neuen Hörspiels, sowie die im Laufe der 1970er und 1980er Jahre fortschreitende Entwicklung der feministischen Literaturwissenschaft und Theorie, welche am Anfang der 1990er Jahre in die Gender Studien mündete.

Das Interesse meiner Untersuchungen gilt den im Genre Hörspiel neu gegebenen und sich von den traditionellen, an Schrift gebundenen Literaturformen unterscheidenden Möglichkeiten für Kritik, Analyse, Deutung und Spiel mit sprachlich und akustisch verschiedenartig artikulierten Geschlechter-Positionen. Für viele feministisch und emanzipatorisch engagierte Autorinnen, die sich in den 1970er Jahren literarisch zu Wort meldeten, war eine klare Bestimmung der weiblichen und männlichen Geschlechter-Position der Ausgangspunkt und die Voraussetzung des literarischen Schaffens. Geschrieben wurde in erster Linie gegen das "männliche Wert- und Normensystem"¹ und gegen die breit aufgefasste patriarchalisch-phallogozentrische Ordnung. Die Anfangsphase der feministischen und emanzipatorischen Literatur und Literaturwissenschaft ging von einer scheinbar einfachen und klaren Bestimmung der Subjekte "Frau" und "Mann" aus. Im historischen und sozialen Kontext galt die Frau als "Opfer", als diejenige, die in weiten Bereichen des privaten und öffentlichen Lebens vom privilegierten männlichen Geschlecht unterdrückt wurde. Im kulturellen Kontext wurde das für die abendländische Kultur charakteristische und Hierarchiesysteme generierende Denken in Oppositionen kritisiert, dem zufolge die Perspektive des Mannes als die einzig gültige "Norm" und "Wahrheit" verstanden und das männliche Subjekt als das herrschende, mit sich selbst identische gesetzt wurde. Frau galt als das "Fremde", das "Andere" und "Ausgegrenzte". Der eigentliche Subjektstatus wurde ihr abgesprochen und sie durfte sich lediglich in Bezug auf den Mann als Objekt definieren.

Als das wichtigste Anliegen der feministischen Befreiungsproteste galt deshalb, die männlichen Positionen anzugreifen, umzustürzen und das eigenständige, weibliche Subjekt zu konstituieren. Der Rundfunk als das öffentlich-staatliche Medium und die von ihm abhängige Gattung Hörspiel erschienen dabei den rebellierenden Frauen als ein wirksames Sprachrohr für die ideologischen und ästhetischen Kämpfe für den neuen weiblichen

1 In einem viel zitierten Interview mit Elfriede Jelinek sprach die österreichische Schriftstellerin, eine der wichtigsten Verfechterinnen der feministischen Patriarchatskritik folgende Anklage gegen die männliche Ordnung aus: "Für alle Frauen versuche ich den Kampf mit der normenbildenden Kaste aufzunehmen, denn die schreckliche Ungerechtigkeit ist ja nicht die wirtschaftliche Unterdrückung der Frau, die auch entsetzlich ist und längst behoben werden müßte, sondern das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt, und zwar so weit unterliegt, daß sie eben immer anders sein muß und daß die ihr zugeschriebenen Eigenschaften wie Sanftmut, Gefühlseligkeit und Freundlichkeit ja nur das andere zu dem der Männer sind, daß man gar nicht weiß, was die Frau ist." Vgl. Gabriele PRESBER, *Die Kunst ist weiblich*, München 1988, S. 114.

“Ort”. Als sich im Laufe der 1970er Jahre die Subjektkonstruktionen “Frau” und “Mann” immer brüchiger und heterogener erwiesen und eine gemeinsame, vereinheitlichende Verständigungsbasis für alle Frauen kaum gefunden werden konnte², verlor auch der gemeinsame feministische “Kampf” nach und nach seine Berechtigung. Der anfangs radikal geforderte Ausbruch aus maskulin kodierten Denk- und Normsystemen war schlicht unmöglich, da die Frauen erkannt haben, dass sie in diese Systeme weitgehend involviert waren und es für sie keinen wie auch immer definierten “ursprünglich” weiblichen Ort außerhalb von ihnen geben konnte.³ Ein Perspektivwechsel erschien erforderlich. Viele Hörspiel-Autorinnen rückten deshalb die Prozesse der kulturellen Signifikation und damit die Strategien der Sprache ins Blick- bzw. Hörfeld. Geschlechterpositionen wurden genregemäß in sprachliche Positionen übersetzt und mit Hilfe der akustisch-musikalischen Signale kodiert. Das sprachlich-akustische Spiel hat es erlaubt, die überlieferten Zuschreibungen und Rollen aus den Angeln zu heben und dabei sehr wichtige Erkenntnisse über ihre Entstehung und Konstitution zu vermitteln. Die Hör-Spiele mit der Kategorie “Geschlecht” werden in meiner Arbeit im Spannungsfeld dreier unterschiedlicher Umgangsweisen und Perspektiven, zwischen Hegemonie, Binarität und Subversion präsentiert.

Die Dreigliederung des analytischen Teils hat zur Aufgabe, das gesichtete Materialcorpus einzugrenzen und nach den wichtigsten thematischen Schwerpunkten zu strukturieren. Es sei an dieser Stelle zu betonen, dass die von mir vorgeschlagene Gliederung und notwendige Reduzierung des analytischen Teils keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erheben möchte oder die Frage nach den Geschlechterverhältnissen im Hörspiel erschöpft. Andere Akzentsetzungen und Strukturierungen sind durchaus denkbar.

Feministisch und emanzipatorisch inspirierte Kritik der Geschlechterbeziehungen, künstlerische Darlegung der Konstruktion von geschlechtlicher Identität und der spielerisch herbeigeführte Umsturz der konventionalisierten Subjektpositionen haben vorrangig als Ziel, das herrschende

2 Als ausschlaggebend erwiesen sich bei den Diskussionen um die Stellung der Frau in Kultur und Gesellschaft solche Faktoren wie z.B. soziale Schichtenangehörigkeit, Rasse, Nation, religiöse Zugehörigkeit, politische Gesinnung u.a.

3 Sigrid Weigel bezeichnete diesen komplizierten Status des weiblichen Subjekts als “den doppelten Ort” der Frauen: “Erleben die Frauen sich einerseits als Schweigende und als Verschwiegene, so verwenden sie andererseits eine Sprache, Normen und Werte, von denen sie zugleich als ‘das andere Geschlecht’ ausgeschlossen sind. Als Teilhaberinnen ihrer Kultur dennoch ausgegrenzt oder abwesend zu sein, das macht den spezifischen Ort von Frauen in der abendländischen Kultur aus.” Vgl. Sigrid WEIGEL, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Hamburg 1990, S. 262.

Ordnungsgefüge zu hinterfragen und seine Strukturen und Mechanismen transparent zu machen. Um den Blick auf die Geschlechterproblematik im Hörspiel aus weiblicher Sicht vorzubereiten, schicke ich meinen Untersuchungen eine kurze Analyse des Hörspiels von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* aus der Zeit der 1950er Jahre voraus. Bachmanns preisgekröntes Werk gehört formal und inhaltlich zur Vorgeschichte der von mir untersuchten Hörspielarbeiten. Es nimmt jedoch die in den Funkstücken nachfolgender Autorinnen zentralen Aspekte, Veränderungen und Kritik der Geschlechterverhältnisse vorweg.

Der von mir exemplarisch aufgezeichnete Entwicklungsgang des Hörspiels, den die deutschen und deutschsprachigen Autorinnen ab 1968 bis in die 1990er Jahre hinein über ästhetisch und inhaltlich unterschiedliche Konzepte gegangen sind, ist der Weg, der unausweichlich zur Auflösung des starren, fest umrissenen abendländischen Subjektentwurfs führt und an seine Stelle das Konzept einer vielfältigen, wandelbaren, "nomadischen" Identität setzt.⁴ Die in dieser Studie präsentierten Hörspiele sind ohne Zweifel wichtige Werke auf dem langen weiblichen und männlichen "Weg zur Mündigkeit"⁵ und Aufgeschlossenheit gegenüber dem jeweils anderen Geschlecht.

4 Vgl. die *Nomadic Subject Theorie*, deren Hauptvertreterin die niederländische Professorin für Women's Studies Rosi Braidotti ist. Eine ausführlichere Besprechung dieser Theorie präsentiere ich im methodologischen Kapitel 1.2. *Übergang von Frauenforschung zu Gender Studien*.

5 An dieser Stelle paraphrasiere ich den Titel einer berühmten sozialgeschichtlich-literarischen Studie von Barbara BECKER-CANTARINO, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500 – 1800)*, Stuttgart 1987 und beziehe den Begriff "Mündigkeit" auf beide Geschlechter.

R ESÜMEE

Der am Ende der 1960er Jahre in Gang gesetzte Formwandel der Gattung Hörspiel korrespondiert mit den diskursiven und methodischen Veränderungen und mit dem allmählichen Perspektivwechsel der sich in den 1970er und 1980er Jahren sehr stark entwickelnden feministischen Forschung. Obwohl das Hörspiel gerade zum Zeitpunkt seiner radikalsten ideologischen und formalen Wandlung sehr drastisch an Breitenwirkung verloren hat und zu einer radiophonen Literatur-Gattung in der Nische abrutschte oder vielleicht doch avancierte, entwickelte es dank einer anspruchsvollen Ästhetik und dank experimentellen Umgangs mit semiotischen und technisch-akustischen Elementen neue Zugänge zur Frauen- bzw. Geschlechterproblematik. Das ideologiekritische Konzept der Funkwerke nach 1968 samt zahlreicher, neu entdeckter Verfahrensweisen der Hinterfragung von Sprache eröffnete neue Möglichkeiten eines vom Feminismus befreiten, mehr kritischen und analytischen Umgangs mit den Problemen der Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen. Die Form-Experimente und ihre Konsequenzen auch für die späteren stärker traditionsverpflichteten Funkarbeiten haben diesen detaillierteren, reflektierteren, übergreifenderen und von den jeweiligen politischen und ideologischen Zielsetzungen der Emanzipation unabhängigen Umgang mit dieser Problematik möglich gemacht oder zumindest begünstigt.

Ingeborg Bachmann hat in ihrem poetischen Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* bereits 1957/8 das grausame Scheitern der weiblichen Existenz in der von männlichen Ordnungsprinzipien beherrschten Gesellschaft zu Gehör gebracht. Jennifer war bekanntlich kaum im Stande sich zur Wehr zu setzen. Der konventionellen Ordnung schonungslos ausgeliefert, nahm sie das Sprengstoffpaket vom guten Gott an und akzeptierte in dieser Geste ihren Untergang in der männlichen Welt.

Die Vielzahl der radiophonen Arbeiten von Frauen, welche im Laufe der 1970er und 1980er Jahre entstanden sind, rückt diese Schädigung des Weiblichen in der Gesellschaft ins Blickfeld der Betrachtung. Im Gegensatz zum poetischen Innerlichkeitsprinzip des Bachmannschen Hörspiels wird dieses Problem allerdings aus einer sichtlich kämpferischen feministischen Position betrachtet und mit differenzierten radiophonen Stilmitteln öffentlich artikuliert. Die Handlungsunfähigkeit, von der Bachmanns weibliche Figur geplagt war, schlägt in die dezidierten, nicht selten sozial verankerten Proteste und Veränderungsversuche um. *Ansturm gegen die Grenzen der bürgerlichen Familie* wie auch rebellische Haltungen gegenüber den Hierarchisierung und Macht generierenden Berufswelten werden in einer großen Anzahl von Frauen-Hörspielen hauptsächlich in den 1970er Jahren problematisiert. Der inferiore weibliche Status wird dabei in der radiophonen Gestaltung in Hegemoniepositionen umgewandelt. Separate Stereotonspuren garantieren die auf Protest hinzielende Positionierung des weiblichen Sprechens im Raum. Die Perspektive der Frauen wird häufig verabsolutiert, was besonders ausdrucksstark in den Produktionen artikuliert wird, die den männlichen Part ganz ausblenden wie z.B. in Sylvia Hoffmans *Freisprechen*, Margarete Jehns *Irma Kupczik 45*. Als eine durchgehende Tendenz vieler Stücke gilt, dass die Sprache ideologiekritisch befragt wird. Die Protagonistinnen widersetzen sich dem Gewalt evozierenden Alltagsjargon. In vielen Fällen gibt das Sprechen der Figuren eine Dialogsituation nur scheinbar vor wie etwa in Hannalies Taschhaus *Normalerweise zieht die Frau mit dem Mann* oder in Ruth Rehmanns *Atemnot* oder *Gehörbildung*. Die starke Verankerung in sozialen Kontexten und der ausdrückliche Bezug auf die gesellschaftliche Praxis der meisten im zweiten Kapitel der Arbeit analysierten Hörwerke lassen sie als feministisch bzw. emanzipatorisch engagierte Produktionen einstufen. Ihr primäres Anliegen zielt auf konkrete tagespolitische Veränderungen hin. Unter den Arbeiten, die einen unverkennbaren Protest-Impetus aufweisen, gibt es auch solche, die in ihrer Aussagekraft dem poetischen Verinnerlichungsprinzip verpflichtet sind. Stücke wie Anne Dorns *Ortschaften*, Margarete Jehns *Liebe zu den Orangen* oder Ursula Krechels *Parkett ein spiegelnder See* brechen mit der traditionellen Dialog- und Erzählstruktur und verlagern die Handlung in offene, assoziative Sprachwelten. Durch Rück- und Einblenden werden chronologisch disparate Ebenen in Verbindung gebracht. Das weibliche Ich erkundet seinen Platz zu verschiedenen Zeitpunkten, lässt vergangene Szenen und Kontexte Revue passieren, um den Zustand nach dem Ausstieg aus dem Familien- oder Berufsleben begreiflich zu machen. In Analogie zum Geschehen im 57. Stockwerk in

Bachmanns *Der gute Gott...*, wo die utopische hierarchiefreie Beziehung zwischen Jan und Jennifer kurzfristig als Ausstieg aus der Gesellschaft realisiert wurde, konstruieren auch Autorinnen wie Anne Dorn, Ruth Rehmann, Margarete Jehn oder Sylvia Hoffman exterritoriale Zufluchtsorte für ihre Frauen. Imaginative, spielerisch anmutende Räume werden als Einblenden in die Haushalts- bzw. Berufssituationen eingebaut, was die Unvereinbarkeit der männlichen und weiblichen Weltsicht wie auch den Protest gegen die korrumpierten Gesellschaftsstrukturen demonstriert.

Neben fiktiven Figuren werden auch mythologische oder historische Gestalten wie etwa Medea, George Sand, Unica Zürn oder Frauen der Feder des 19. Jahrhunderts mit radiophonen Mitteln zu feministischen Protest-Ikonen stilisiert. Helga M. Novaks als Funkerzählung konzipierte Medea-Geschichte, in der die "mundtot" gemachte Frau die Gedanken und Monologe aller Sprecher beherrscht, wie auch die sprachlich, musikalisch und akustisch bombastisch inszenierten Auftritte der George Sand aus Ginka Steinwachs' Stück oder Ursula Krehels antiillusionistische, die linearen Handlungs- und Dialogabläufe verrückende Hörspiele über Unica Zürn und die schreibenden Frauen des 19. Jahrhunderts – all diese Produktionen entwerfen weibliche Protestpositionen. Ihr konstitutives Moment bildet in jedem Falle die provozierende Überschreitung der gesellschaftlich-kulturell sanktionierten Geschlechtsgrenzen.

Sowohl das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* wie auch die kurz danach 1959/60 verfassten Frankfurter Poetikvorlesungen Ingeborg Bachmanns kehren die gewichtige reziproke Relation von Sprache und Denkmustern und in Folge von Sprache und gesellschaftlicher Ordnung und Konstruktion von Geschlecht hervor. Das Liebespaar Jennifer und Jan versuchte eine neue Sprache zu sprechen und zu denken. Mit diesem Versuch war allerdings nicht die Veränderung der Sprache an sich gemeint, sondern, wie dies die Österreicherin in ihren Poetikvorlesungen ausführt, "ein moralischer, erkenntnishafter Ruck": "Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt."¹

Den bedeutenden "erkenntnishaften Ruck" unternehmen die Hörspiele, die den Blick auf beide Geschlechter richten, Einblicke in den Konstruktionscharakter, in die Tradierung des geschlechtlichen Binarismus wie auch in die oppositionellen *gender*-kodierte Macht-Verhältnisse gewähren und auf diesem Wege die HörerInnen "sehend" machen und ihnen zur Erkenntnis

¹ Vgl. Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in: Ingeborg BACHMANN, *Werke*, Bd. 4. München/ Zürich 1984, S. 192.

verhelfen. Es ist bezeichnend, dass die Entstehungszeit der Funkarbeiten, in denen die Geschlechterpositionen als von außen zugewiesene und gesteuerte Kategorien problematisiert werden, in einem breiten Zeitraum differiert und sich kaum auf ein bestimmtes Dezennium festlegen lässt. Deutliche Spuren eines bewussten und kritischen Umgangs mit dem Konstruktionscharakter der Männlichkeit finden wir beispielweise bereits im 1967 entstandenen Hörspiel Christa Reinigs *Aquarium* oder auch in Friederike Mayröckers und Ernst Jandls *Fünf Mann Menschen* aus dem Jahre 1968. Elfriede Jelineks wohl berühmteste Funkproduktionen wie *Wenn die Sonne sinkt, ist für manche auch noch Büroschluß* (1972), *Jelka. Familienserie in 8 Folgen* (1977) oder *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1975) entstanden in einer Zeit der intensiven Entwicklung der s.g. "Frauenliteratur" und feministisch-essentialistischen Geschlechter-Theorien. Die in den Hörwerken der Österreicherin präsentierte Auffassung der *Genderisierung* von Frau und Mann in Medien, Wirtschaft, Unterhaltungsindustrie und im Alltag sowie die Problematisierung der tragenden Rolle der Sprache in diesen Prozessen liefern Erkenntnisse, die erst in den 1990er Jahren in das breite öffentliche Bewusstsein Eingang fanden. Ähnliches gilt für Gabriele Wohmann, die sich für eine Autorin "jenseits des Geschlechter-Kampfes"² hielt und dem Feminismus gegenüber stets skeptisch eingestellt blieb.³ Ihre zwischen 1965 - 1980 entstandenen "Ehe-Dialog-Hörspiele" enthüllen die Mechanismen der gehaltlosen, leerlaufenden Kommunikation, in der die festgefahrenen Sprachpositionen der beiden Geschlechter in absurdes Wortgestöber münden und der Tradierung der *gender*-Positionen konsequent zuarbeiten. Die meisten Hörwerke dieser Gruppe sind um das Aufzeigen der Prozessualität von *gender* bemüht und bedienen sich dabei der altbewährten literarischen Strategien der Groteske, Ironie und Satire bis hin zur künstlerischen Ver-

2 Vgl. Rūta Edukevičienės Studie zu den Autorinnen, deren Schaffen jenseits des Feminismus und der Frauenbewegung entstand und die, so die These der Autorin, am traditionellen Frauenbild festhielten. Zu der Reihe dieser Autorinnen zählt Edukevičienė auch Gabriele Wohmann. Vgl. Rūta EDUKEVIČIENĖ, *Jenseits des Geschlechter-Kampfes. Traditionelle Aspekte in der Prosa von M. L. Kaschnitz, G. Wohmann, B. Kronauer, Röhrig* 2003.

3 Vgl. Wohmanns kritische Aussage zur Bewegung des Feminismus, in der sie beklagt, dass sich Frauen selbst "in Isolation bringen". Ebenso skeptisch reagierte Wohmann auf die s.g. "weibliche Sprache": "Negersprache oder Indianersprache oder Kindersprache und nun weibliche Sprache – warum noch eine extra Exotik? Ich sehe das nicht, so als komische, liebenswerte Minorität etwa, Frauen sind ja auch keine Minorität." Vgl. *Das Gespräch mit G. Wohmann geführt von G. Laschen und T. Neaijkens am 19.09.1979*, in: *Deutsche Bücher*, H.4, IX, 1979, S. 244 – 257, S. 255.

fremdung und Pervertierung der Geschlechterverhältnisse. Sie bringen die "Sterbenswörter"⁴ der geläufigen, alltäglichen Kommunikation zwischen Frau und Mann zu Gehör, treiben diese leid- und todbringende Rede bis an ihre äußersten Grenzen, wie dies etwa Elfriede Czurdas *Der Fußballfan* oder *Da lacht Virginia Woolf* am radikalsten zu Gehör brachte. Die Autorinnen wiederholen die hierarchischen Kommunikationssysteme, verfremden und verdichten die der Alltags- und Mediensprache abgelauschte "Nachrede".⁵ Als gemeinsames Charakteristikum der meisten Produktionen dieser Gruppe gilt, dass sie den Eindruck einer totalen Aporie beim Hörer aufkommen lassen. Sie stellen keine Auswegmöglichkeiten in Sicht. Ihr Anliegen besteht in der künstlerischen Nachahmung und sprachlich-akustischen Reproduzierung der verstümmelten und verstümmelnden Rede, welche sowohl die Kohärenz der Subjekte wie auch die grundlegende Triade Subjekt – Objekt – Sprache unterlaufen. Auch die Versuche, eine weibliche Gegensprache zu entwerfen, welche in Anlehnung an surrealistische Konzepte der *écriture automatique* die Prinzipien des männlich konnotierten Logozentrismus subvertiert, vermögen es kaum, über die Wut⁶ und Ohnmachtsgrenzen des zerfallenden und leidenden weiblichen Subjekts hinauszugehen. Im Endeffekt geraten gleichermaßen die weiblichen wie auch die männlichen Figuren dieser Hörstücke zu Phrasen-Trägern, die mit ihren Sprechsequenzen die Rhetorisierung und Formalisierung der Subjekte verlauten.

Die meisten, im dritten Kapitel präsentierten Produktionen, sind analytisch angelegt und bedienen sich der innovativen, vom Neuen Hörspiel erschlossenen Verfahrensweisen. Sie weisen in der Regel kein psychologisches oder lokalisierendes Kolorit auf und erscheinen angesichts der Wiederkehr von immer gleichen Sprach- und Denkschemata zeitlos. In Elfriede Jelineks *Wenn die Sonne sinkt...* unterbrechen die Verfremdungseffekte wie z.B. Frequenzwechsel in Form trivialer Unterhaltungsmusik oder O-Ton-Mitschnitte von Passantenumfragen die Handlung, ironisieren und decouvrieren die gewohnheitsmäßigen Rollenspiele. Eine ähnliche parodistische Verfremdungsfunktion hat auch in Jelineks Funkstücken die Figur des auktorialen Sprechers inne, der das Verhalten der Protagonisten ironisch kom-

4 Vgl. Ingeborg Bachmanns Gedicht *Ihr Worte*, in: I. BACHMANN, *Werke*, Bd. 1, S. 163.

5 Vgl. I. BACHMANN, *Rede und Nachrede*, in: I. BACHMANN, *Werke*, Bd. 1, S. 116.

6 Vgl. Carmen BURGELDS berühmten und viel zitierten Beitrag *Versuch über die Wut als Begründung einer feministischen Ästhetik*, in: *Notizbuch 2*, 1980, S. 81 – 89. Als die un-abdingbaren Momente des weiblichen Schreibens nennt Burgfeld den bewussten Widerstand, Protest und die Kampfansage. Die "Motivierung zur Wut" sollte, so die Autorin, "aus der gesellschaftlichen Lage der Frau erkennbar hervorgeh[en]". Vgl. S. 87 f.

mentiert, den kitschigen Schein der Geschlechterverhältnisse entlarvt und die HörerInnen zur Reflexion motiviert. In Elfriede Czurdas *Der Fußballfan...* wird die Arbeit am sprachlichen und akustischen Material zur Hauptbedingung des Hörspiels erhoben. Montagen des Sprachmaterials unterschiedlicher Herkunft, zusammengestellt mit Originalton-Ausschnitten aus einem Fußballspiel und diversen Werbespots, durchleuchten kritisch die fiktiven Szenen der Ehe- und Haushaltsgespräche.

Die radiophonen Arbeiten, welche die Tradierung der Geschlechterrollen problematisieren, verbleiben oft, wie dies die Konversationsstücke von Gabriele Wohmann oder Marlene Streeruwitz' *Der Urlaub* beweisen, in traditionellen Schranken. Vordergründig wird durch das Sprechen eine Dialogsituation suggeriert. Die illustrierend eingesetzten Geräusche verorten das Geschehen. Diese klassischen Aufbauelemente werden allerdings parodistisch gebraucht. Ihr decouvrierender Effekt besteht darin, dass sie die vertrauten Kommunikationssituationen nur äußerlich vortäuschen und in Wahrheit die gegenseitige Entfremdung der Sprecher hörbar machen.

Eine heftige Kritik trifft auch die Männerwelten. Die innovativen Wort- und Klang-Experimente Friederike Mayröckers oder Marlene Streeruwitz' Produktion *Kaiserklamm. Und. Kirchenwirt* bilden die durch gesellschaftliche Gewalt disziplinierten Männlichkeitskonstrukte nicht ab, sondern erschaffen sie mit Geräusch-, Sprach- und Musikmaterial, das nach Prinzipien dekonstruktivistischer Ästhetik neu zusammengesetzt wird. Die auf diese Weise konzipierte Hörspielarbeit hinterfragt die sich nach außen als selbstidentisch präsentierenden männlichen Systeme.

Die in diesen Hörspielen herbeigeführte Erkenntnis der *gender*-stiften Potenz der Sprache wird in den spielerischen Umsturz der Geschlechterpositionen umgemünzt. Die hörspielerischen Tauschphantasien, das Verrücken der verhärteten *gender*-Schranken in "polyphon" gestalteten Hörspiel-Subjekten stellen eine konsequente Weiterführung der aus den "Konstruktionsstücken" gewonnenen Einsicht in den diskursiven Charakter der Geschlechtlichkeit dar. Ihren Konzepten liegt in jedem Falle das Unbehagen an der vorgefundenen kulturell-sozialen Ordnung zu Grunde, weshalb sie eine unverkennbare kritische Potenz aufweisen.

Weder die Hörspiel-Maskeraden noch die Funkarbeiten, die die Variabilität weiblicher Geschlechtsidentität thematisieren oder die tradierten Männlichkeits- und Weiblichkeitsdiskurse in Science-Fiction-Modellen satirisch wiederholen und weiterschreiben, zeigen sich an Verbesserungsvorschlägen, Lösungen oder gar Neudefinitionen der Geschlechterrollen und -verhältnisse interessiert. Die Hörspiel-Konzepte entzündeten sich an der

spielerischen Freiheit, die aus der Erkenntnis der Verrückbarkeit von *gender* herrührt. Sie sind auf keinen statischen Endzustand, auf kein Ergebnis, sondern im Gegenteil auf ein befreiendes Spiel mit veränderbaren diskursiven Codes ausgerichtet. Das subversive Treiben bezeichnet eine Bewegung ohne endgültiges Ziel. Es erschöpft sich im ständigen Fluktuieren zwischen verschiedenen Positionen.

Die Instabilität der *gender*-Zuschreibungen findet eine adäquate formale Umsetzung dank der subversiven Nutzung der hörspielspezifischen Mittel. Elfriede Jelineks *Ballade von drei wichtigen Männern...* verlautet mit einem einfachen Kunstgriff des Stimmentausches die Brüchigkeit der Geschlechterkonstrukte sowohl auf der *gender*- wie auch auf der *sex*-Ebene. Ria Endres' groteske Sozialisationszenen aus *Das fröhliche Endspiel* überführen die pervertierte *gender*-stiftende Sprache in absurde Wort-Geräusch-Konglomerate und befremdlich wirkende Körpergeräusche, deren letzte Konsequenz der Geschlechter-Tausch zwischen Söhnen und Töchtern ist.

Bei der Darstellung weiblicher Identität als variable Größe nützen die Autorinnen das klassische Konzept der "inneren Bühne" und verrücken es zugleich, wie z.B. Barbara König in *Ich und ihr; die ich einmal war*, indem die abstrakten Prozesse der Selbstfindung und Selbstgestaltung in das Spiel quasi real handelnder Figuren überführt werden. Die "innere Bühne" als zeit- und raumloser Ort der Innerlichkeit bekommt ein experimentelles, innovatives Kolorit in Ursula Krechels *Glücklich feindselig vogelfrei*. Die Gespräche der am Spiel beteiligten Figuren mutieren zu einem sich überlappenden und einander störenden Sprechstrom. Die technisch verzerrten Geräusche erhalten die Funktion irritierender Signale, welche, in Verbindung mit struktureller Diskontinuität, die Destabilisierung der weiblichen Identität ausdrücken. Die Unmöglichkeit einer intakten Identität beweist auch Erika Runge mit ihrem Hörwerk *Die merkwürdigen Abenteuer einer zuverlässigen aber keineswegs aufsässigen Chef-Sekretärin*, in dem sie die fiktive Bürohandlung einer Schreibkraft mit den O-Ton-Aufnahmen über die Situation von realen Frauen unterschiedlicher sozialer Herkunft zu einer künstlerischen Einheit montiert. Die Nutzung des authentischen Materials lässt die gesellschaftlich Unterprivilegierten zu Wort kommen und bezieht die Probleme der weiblichen Innerlichkeit auf die konkret gegebene soziale Ordnung.

Bei den subversiven Spielen mit tradierten Geschlechterbildern bedienen sich Autorinnen wie Elfriede Jelinek oder Rosemarie Voges der traditionellen Science-Fiction-Modelle. Die nachvollziehbar strukturierte Handlung, die durch den Dialog charakterisierten Rollen wie auch die klassisch eingesetzten Blenden für Ort- und Zeitwechsel entpuppen sich angesichts

der verzerrten Zukunftsvisionen der Geschlechterbinarität als parodistische Wiederholung und Karikierung der traditionell männlich geprägten Formen der Radiokunst. Die Subversion des weiblichen Objekt-Status wird auch mit innovativen Techniken des Neuen Hörspiels erprobt. Das Studentinnen-Hörspiel *Blutungsfreie Wochenenden* gewährt unter der Nutzung der Montageverfahren von O-Ton und Studioaufnahmen Einblicke in die hochspezialisierte Medizinersprache sowie die durch Medien transportierten Ideologeme, die den alten Mythos von Frau als Natur den Prinzipien der modernen Konsumgesellschaft neu anpassen.

Die nach 1968 fürs Radio schreibenden Autorinnen haben den von Männern verwalteten und stark hierarchisierten Bereich der Hörspielkunst für sich erobert. Die Schriftstellerinnen waren in den früheren Jahrzehnten der deutschen Hörspielgeschichte "willkommene Manuskriptlieferantinnen für die Kinder- und Hausfrauenstunde"⁷. In den 1950er Jahren, als den Frauen der Zugang zum Theater noch weitgehend untersagt war, haben solche renommierten Autorinnen wie Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Marie Luise Kaschnitz, um nur einige wenige zu nennen, die Entwicklung des poetischen Hörspiels auf bedeutende Weise mitgestaltet. Die weibliche Präsenz im Bereich der einzigen "rundfunkgenuine[n] Kunst"⁸ wurde, wie dies Hilde Haider-Pregler überzeugend ausführt, mit dem Verweis auf die Nähe des literarischen Hörspiels zum Lyrischen gebilligt. Die formalen Kennzeichen des poetischen Hörspiels der 1950er Jahre wie etwa "Emotionalität, Ausdruck des eigenen inneren Erlebens ohne rationale Zwänge zur formalen Geschlossenheit"⁹ galten, so Haider-Pregler, den männlichen Theoretikern und Autoren seit jeher als der Inbegriff weiblicher Kreativität. Dass diese Situation aus männlicher Sicht nicht unumstritten war, haben die Attacken der Theoretiker des Neuen Hörspiels, gerichtet ausgerechnet gegen Bachmanns als "reaktionär" befundenes Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, bewiesen. Nach den Umbrüchen des Jahres 1968 galt es für Frauen deshalb, das Genre Hörspiel in seinen veränderten ideologischen und formalen Bedingungen neu zu erobern. Die Produktionen von deutschen und deutschsprachigen Autorinnen, welche zur Zeit der feministischen Neuprofilierungen im literarischen Betrieb entstanden sind, bereichern die Hörspielkunst und erschließen neue ästhetische Wege auf dem Feld der Geschlechterforschung.

7 Vgl. Hilde HAIDER-PREGLER, *Unsichtbare verschaffen sich Gehör*, in: Hiltrud GNÜG/ Renate MÖHRMANN (Hgg.), *Frauen Literatur Geschichte*, Stuttgart/ Weimar 1999, S. 615.

8 Vgl. ebd., S. 631.

9 Vgl. ebd.