

Produzierte Paradoxa

Zum subversiven Potenzial des Auditiven in Elfriede Jelineks *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*

Die Subversion, also das gezielte Infragestellen oder Umkehren etablierter Ordnungen und Normvorstellungen, ist eine der spezifischen Qualitäten nicht nur eines funktionierenden Witzes, sondern auch des Komischen im Sinne eines ästhetischen Phänomens, das „inkongruente Kontexte über zwei- oder mehrwertige Bezüge auf eine ungewohnte Weise überraschend miteinander kombiniert“¹ und dadurch mitunter spontanes Lachen, aber auch Irritation oder gar Unbehagen und Verstörung auszulösen vermag. Zugleich wurde die Subversion wiederholt als Verfahren beschrieben, welches für Elfriede Jelineks Arbeiten genreübergreifend von prägender Bedeutung sei.² Vor diesem Hintergrund setzen sich die nachfolgenden Überlegungen mit der Frage auseinander, inwiefern die Subversion auch für den Umgang mit dem Auditiven in Jelineks Schaffen Relevanz besitzt und dabei zum Aufscheinen des Komischen führen kann. Es geht dabei außerdem um die Produktion neuer Sinnzusammenhänge mittels der Subversion, denen eine humoristisch konnotierte Dimension zu eigen ist. Mit Letzterem ist ein Gebiet berührt, das Jelinek zufolge angesichts des Witzes in ihren (schriftlichen) Texten mit Wortspielen und Kalauern lange unterschätzt worden sei.³

Als Grundlage der Beschäftigung mit der so abgesteckten Fragestellung dient – ausgehend von einem darauf bezogenen Gespräch zwischen Christine Ivanovic und Christine Ehardt vom 14. Februar 2018⁴ – eines der acht sehr unterschiedlichen, frühen originären Hörspiele von Elfriede Jelinek⁵: die unter Regie von Heinz Hostnig für den Norddeutschen (NDR) und Süddeutschen Rundfunk (SDR) gestaltete, am 17. März 1974 erstmals ausgestrahlte *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Anhand dessen lassen sich in einer frühen Phase von Jelineks Arbeiten für den Rundfunk, die zugleich mit der medienhistorisch bedeutsamen Zeit des Neuen Hörspiels zusammenfallen, verschiedene Momente und Strukturen der Hervorbringung des Komischen im Sinne des Irritierenden, mitunter witzigen und auch absurden Demaskierens, Dekodierens und der Umdeutung etablierter Normvorstellungen verfolgen. Auffallend ist dabei der Einsatz diverser musikalisch-akustischer Verfahren, die nicht auf das Medium des Radios beschränkt beschreibbar sind. Vielmehr schöpfen sie aus einem breiten Spektrum traditioneller und moderner klanglicher Gestaltungsmöglichkeiten. Vorab verwiesen sei hier etwa auf das prominente Vertauschungsspiel mit menschlichen Stimmen, auf verbale und klangliche

Anspielungen auf und Zitate von musikhistorische(n) Topoi, die Aufweichung von Genre Grenzen im akustischen oder verbalmetaphorischen Rekurs auf Kunst- und Populärmusik, auf klassisches versus modernes Ballett und Schlager; erwähnt sei auch der Einsatz spezifischer medientechnologischer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts im Zuge der Hörspielproduktion wie dem Loop, also der permanenten Wiederholung aufgezeichneter Ton- oder Bildsequenzen, die vor allem für kompositorische Verfahren der Nachkriegszeit international Bedeutsamkeit erlangten.⁶ Inwiefern die damit gestreiften Aspekte in Wechselwirkung zu einer etwaigen Evokation oder Provokation des Komischen bzw. einer spezifischen Art von Komik stehen, wird nachfolgend diskutiert. Die Betrachtung nimmt ihren Ausgang von einer Selektion auditiv besonders wirkungsvoller Momente, die entweder bereits als Regieanweisung im Typoskript angelegt sind oder als dessen Surplus im Kontext des Produktionsprozesses für die originale Sendefassung von 1974 stehen und disparate Perspektiven auf den rezierten Sprechtext erlauben. Im Changieren zwischen auditiven und semantisch-textuellen Ebenen werden Sinnzusammenhänge produziert, die für die Erzeugung des Komischen mittels der Subversion insbesondere von geschlechtsbezogenen Normativitätsvorstellungen zentral erscheinen.

I. Polarisierungen von Stimme und Geschlecht

Die Polarität zwischen starr festgeschriebenen Normvorstellungen des Maskulinen bzw. des Mannes und des Femininen bzw. der Frau ist schon im Titel des Hörspiels *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* mottoartig und ironisch überspitzt angelegt: Die drei als männlich präsentierten Individuen (Charles Lindbergh, ein Dirigent, Tarzan) sind „wichtig“, die drei ihnen verbundenen weiblich ausgewiesenen Charaktere (Frau Anna Lindbergh, Balletttänzerin, Jane) verschwinden demgegenüber im summarischen Terminus des „Personenkreises“; Nebenrollen nehmen die zwei Söhne von Lindbergh und Tarzan ein, die in der Personalliste des Skripts ausschließlich als Söhne ihrer Väter, nicht aber in Bezug auf ihre Mütter benannt werden. Dieser Tenor grundiert über weite Strecken den Verlauf des Hörspiels anhand der simultanen Bedienung und Negation stereotyper Klischees, die von Anfang an zugleich bestätigt und infrage gestellt werden. Der Behandlung menschlicher Stimmen und der Entkoppelung von biologischem und sozialem Geschlecht im Spiel mit Stimme und Semantik kommt dabei eine Schlüsselfunktion zu, welche eine einseitige Interpretation konsequent verweigert.⁷

Schon der personellen Konzeption des Hörspiels ist eine Ambivalenz gegenüber der Dichotomie von Männlichem versus Weiblichem eingeschrieben: Zwar suggerieren die drei Paare obgleich ihrer unterschiedlichen Konstellationen über weite Strecken in ihren

Binnendialogen eine geradezu schematisch erstarrte „klassische Rollenverteilung“, bei der Männer und Frauen jeweils mit Männer- und Frauenstimmen zusammenfallen. Jedoch stellt der direkt auf den Eingangsdialog von Lindbergh und seiner Frau Anna folgende Dialog zwischen den zwei Männerstimmen („M1“ und „M2“) dem eine von Anfang an präsente zweite Konstante gegenüber. Diese bestätigt weder den geschlechtlichen Dualismus von Mann und Frau, wie er zuvor aus den Stimmfarben und -registern des „Lindbergh-Dialogs“ mit der harten Diktion des Mannes und dem Jammerton seiner besorgten Frau ableitbar wäre oder auch im Dialog zwischen dem „mächtigen Dirigenten“ und der „schwachen Ballerina“ vorgeführt wird, noch werden hier auf semantischer Ebene typische Rollenzuschreibungen bedient. Denn das banale Gespräch der beiden Männerstimmen kreist durchweg um körperbezogene, inszenatorische Markierungen des klischeehaft Weiblichen in Form optischer Reize wie „Frisur, Augenfarbe, Lippenstift, Nagellack, Rouge, Makeup“⁸ und das affektierte Beharren auf der ad absurdum gestellten Frage, ob dies blass mache. Auch ist diese Konstellation neben den geradezu roboterartig intonierten Lektürepassagen von Tarzans Sohn („Auf dem Bauernhof[e]...“), der sich bereits beim Lesen-Lernen im Grundschulalter in traditionsverhaftete Männer- und Frauenbilder einzuüben scheint, die einzige nicht von zahlreichen akustischen Effekten begleitete. Die Absenz nonverbaler Klanglichkeit in den genannten Passagen – oder das Solo der Stimmen zur Pause des Geräuschhaften – verleiht dem Gesagten trotz aller Simplizität sogar besonderes Gewicht. So steht die Beiläufigkeit des Inhaltlichen in merkwürdigem Kontrast zur Gewichtigkeit auditiver Fokussierung und Nüchternheit.

II. Destabilisierungen durch Stimmtausch und Geräusch

Vollends umgekehrt werden die traditionellen Rollenverhältnisse schließlich durch das Vertauschen von Männer- und Frauenstimmen in den drei Binnendialogen im Verlauf des Hörspiels: (1.) zwischen Dirigent und Ballerina (S. 21), (2.) zwischen Tarzan und Jane (S. 27), (3.) zwischen Charles Lindbergh und seiner Frau (S. 29). Auffallend ist, dass in unmittelbarer Nähe zu diesen Scharniermomenten des Aufeinanderprallens von weiblichen und männlichen Stimm-Identitäten stereotype Zuschreibungen des Weiblichen und Männlichen in der konkreten Paar-Konstellation besonders explizit verhandelt werden.

Während etwa der Dirigent seine Männlichkeit stets auch über seine berufliche Potenz definiert, wird der Beruf der Tänzerin diskursiv als Bedrohung domestizierter Weiblichkeit abgewertet. So fürchtet die Ballerina unmittelbar vor dem Stimmtausch, sie sei zwar „immer noch schön“, nur „keine Frau mehr, keine richtige echte“⁹ – was nach dem Stimmtausch ausgerechnet mit

der Frauenstimme des inhaltlich wie vokal bis dato dominanten Dirigenten pseudo-prophetisch beantwortet wird und gemäß einer geschlechtsbezogenen Stimmdeutung umso absurder anmutet: „Alles weibliche Weiche wird verschwinden.“¹⁰. Hinzu kommt die mit dem Stimmtausch verknüpfte akustische Übertragung des slawischen Akzents auf den Dirigenten. Hatte er zuvor bei jeder Gelegenheit seine Überlegenheit demonstriert, führt der Stimmtausch zu einer klischeehaften „Imperfektion“ seiner vorherigen, betont klaren Diktion.

Tarzan als Archetypus vermeintlich naturwüchsiger Männlichkeit unterstreicht in eklatanter Überbetonung seines Körperbaus kurz vor dem Stimmtausch die Bedeutung der physischen Attraktivität seiner Frau für ihn als Mann: „Willst Du vorzeitig alt und verbraucht sein? Mir, dem athletisch gebauten Mann, nicht mehr gefallen? Deine Weiblichkeit verlieren?“¹¹ Daraufhin konstatiert Jane plötzlich mit Männerstimme: „Tarzan, ich glaube, soeben ging meine Weiblichkeit verloren!“¹². Eindeutigkeit verweigerndes Potenzial besitzt dieser Moment insbesondere deshalb, weil das Aufeinanderprallen von Semantik und Klang eine ambivalente Interpretation zulässt, die zu einer Überlagerung von Zuschreibungen führt: Aufgrund der männlichen Stimme kann beispielsweise die „Dschungelfrau“ Jane nun auch als Mann, als „männliche Frau“ beziehungsweise als klangliche Verkörperung der Pluralisierung von geschlechtlichen Identitäten gehört werden.

Sobald Anna Lindberghs Part von einer Männerstimme gesprochen wird, hält der nun von einer Frauenstimme getragene Lindbergh ihr plötzlich vor, „[m]ännliche Härte und Entschlossenheit“¹³ zeichne ihr Gesicht, während die geliebte „Weichheit“ entschwunden sei. Hatte er selbst sich zuvor stets ausgiebig an seiner „männlichen Entschlossenheit“ ergötzt, wirkt diese Aussage aufgrund der veränderten stimmlichen Qualitäten und der Überlagerung von dualistisch gegeneinander ausgespielten männlichen und weiblichen Attributen wie Selbstironie. Auf akustischer Ebene wurde die Koppelung von Männlichkeit/Weiblichkeit und Härte/Weichheit mit der harten Intonation der Männerstimme gegenüber der „weiblichen“ Frauenstimme bis dahin kategorial suggeriert; durch den Stimmtausch werden diese Konnotationen subversiv gebrochen. Denn plötzlich ist die „weiche“ Frau Lindbergh mit der Männerstimme die „entschlossene“, und Lindbergh mit der Frauenstimme beginnt beim ersten Einsatz nach dem Stimmtausch laut Regieanweisung auch noch zu stottern. Das staccatoartige Gestammel der so produzierten Wortfetzen macht die Destabilisierung der Geschlechternormen in diesem Moment akustisch erfahrbar. Es wird außerdem schon in der Textsequenz der Frau unmittelbar vor dem Stimmwechsel akustisch vorweggenommen. Denn das Geknatter des Propellers, das am signaturhaften Beginn des Hörspiels wie eine Fanfare den markanten Stimmeinsatz von Charles Lindbergh angekündigt hatte und stets klar vom Sprechtext

abgegrenzt zu hören war, ist Annas Text nun als Hintergrundgeräusch unterlegt. Noch dazu erfolgt dies mithilfe zweier miteinander verwobener Tonspuren: Das Propeller-Geknatter ist hier nicht länger eine anhaltende, geradezu aufdringliche akustische Sequenz, sondern es wird wiederholt von einem unangenehmen, obertonreichen „leeren Pfeifen“ nach Art eines Luftstromes beim Ausfall eines Propellers unterbrochen. Daraus ergibt sich eine rhythmische Sequenz von Kontinuität und Bruch des Propeller-Geräusches. In diesem Zuge wird die vermeintliche technische Versiertheit von Lindbergh, der ständig an seinem Flugzeug herumschraubt, auditiv karikiert. Geradezu lächerlich wirkt das Szenario an späterer Stelle, wenn der stotternde Motor ganze Dialogpassagen des (stimmlich „vertauschten“) Paares grundiert, in denen Charles zunehmend kleinlaut wird. Schließlich bittet er sogar darum, nicht fliegen zu müssen, während sich Anna zu einer Frauenfigur von ausgesprochener Dominanz verwandelt, die ihren jämmerlich wirkenden Ehemann als „kleines Dummerchen“ verspottet. Am Ende verkörpert sie „trotz Frauenstimme“ selbst jene Härte, die sich ihr Mann am Anfang noch selbst zugesprochen hatte.

III. Musikalische Assoziationsimpulse als Kulisse und Paradox

Einen Emanzipationsprozess machen im Zuge des Stimmentausches auch die anderen zwei Frauenfiguren durch. Dies wird von weiteren klanglichen Strategien der Hörspielproduktion profiliert, die immer wieder komische bis geradezu absurd wirkende Akzentuierungen vornehmen. Tarzans und Janes Begegnungen werden gewöhnlich von Dschungelgeräuschen in Form von Wasserplätschern, Vogelrufen und allerhand dekorativer Akustik untermalt, die zu Werbezwecken eine Geräuschkulisse der Begegnung von Mann und Frau in der Wildnis illustrieren (und sich später in plätscherndes Spülwasser und Poliergeräusche wandeln). So plump wie Tarzan sich immer wieder gebärdet („Zwischen meiner Jane und mir, dem athletisch gebauten Mann, gibt es in letzter Zeit auffallend viele sexuelle Spannungen“¹⁴) brechen simultan zur Rede über Janes „Bedürfnisse“ plötzlich animalisches Löwengebrüll oder lautes Trompeten von Elefanten in die Textpassagen ein. Die semantisch überspitzte Demonstration maskuliner Potenz wird in der Hörspielproduktion von 1974 nicht zuletzt im Ausloten musikalischer Dynamik ironisch gebrochen. Beispielsweise erklingt die lauteste „Elefanten-Trompete“ unmittelbar vor dem Stimmentausch des Dschungelpaares. Noch dazu wird sie von der hinteren auf die vordere Tonspur umgelegt, was das Gerede über den Verlust der Weiblichkeit noch platter wirken lässt. Zudem ist die Intensität des Löwengebrülls ausgerechnet dann am stärksten, wenn Tarzan mit Frauenstimme über Janes verlorene Weiblichkeit sinniert. Nach dem Rücktausch der Stimmen beruft sich Tarzan kleinlaut auf seine

Migräne, als Jane ihm befiehlt, auf der Stelle ihre „sexuellen Forderungen“ zu bedienen. Hier kommt es zu einer Kulmination disparater Klänge: Tarzans „Migränetherapie“ in Form eines Schlagbohrers (der in der 1974er Produktion alsbald im Hintergrund beginnt zu rattern) geht in abermalige laute Elefanten-Trompeten über und mündet schließlich in das Finale von *Schwanensee* – ein Prozess, der sich als *Crescendo* klanglicher Ereignisse beschreiben lässt, die zugleich einen assoziativen Bogen vom Maschinenhaften über das Animalische bis zum Artifizialen spannen.

Die damit skizzierte dichte Abfolge verschiedener Tonspuren und klanglicher Topik wird in ihrer Komplexität sogar noch gesteigert, als die Musik kurzzeitig mit dem Summen des Dirigenten überlappt. Seine Stimme überführt schließlich die orchestrale *Schwanensee*-Musik summend in die situative Intimität des Komponierens. Durch die akustische Verschlankung vom Orchestersatz zur Solo-Stimme wird hier ein *Decrescendo* inszeniert, das metaphorisch auf die Entwicklung des Charakters innerhalb des Hörspiels bezogen werden kann: Hatte sich der Dirigent am Beginn des Hörspiels noch als über jegliches Mittelmaß erhaben aufgespielt, fachsimpelt er nun über der Verfeinerung einer „Kantilene“. Der Witz besteht allerdings darin, dass er als ursprünglicher Anhänger einer kanonisch zementierten musikalischen Hochkultur dann gerade *keine* lyrische Passage aus *Schwanensee* bringt, wie es zu vermuten wäre, sondern dass er die aufgebaute musikalische Erwartungshaltung mit einem demgegenüber absurd erscheinenden Zitat unterwandert. Dies wird noch dazu medial keineswegs „kantilenenartig“ vermittelt. Der Dirigent spielt nämlich ausschließlich auf textueller Ebene (und ohne Melodie) ausgerechnet auf das melodisch wenig komplex angelegte Lied *Das machen nur die Beine von Dolores*¹⁵ an und nimmt damit einen Registerwechsel vor, welcher der Gesamtkonstruktion seines anfangs nur an „moderner Musik“ interessierten Charakters in paradoxaler Naivität gegenübersteht. Auch die Gesamtentwicklung vom Stravinskij-begeisterten Fortschrittlichen zum konservativen *Schwanensee*-Plagiator wird im Hörspiel mit musikalischen Mitteln gestaltet. Anfangs rekuriert der Dirigent habituell auf das topisch für die Moderne des musikalischen 20. Jahrhunderts stehende Ballett *l'Oiseau de Feu* und weckt damit klangliche Assoziationen, die später konsequent enttäuscht werden. Denn dass ihm letztlich überhaupt nichts Neues mehr einfällt, verdeutlicht die Musik, kurz bevor ihm die emanzipierte Ballerina gegen Ende vorwirft, ein Idiot zu sein. So kündigt der Dirigent (noch mit Frauenstimme) an, ein Ballett zu komponieren, bei dem die Melodien nur so „aus [ihm] hervorströmen“¹⁶, während sich auf akustischer Ebene schlichtweg das Gegenteil ereignet. Voller Verzerrungen setzt daraufhin ein Looping-Verfahren des immer gleichen kleinen Melodiefragments ein. Dessen Brüchigkeit und Redundanz macht ein akustisches Kreisen um sich selbst sinnlich erfahrbar

und erinnert, was die Tonqualität betrifft, an eine zerkratzte Schallplatte. Zurück kehrt diese Technik noch einmal in der letzten Szene der zwei Dialogpartner. Nachdem dort der Dirigent summend in das orchestrale *Schwanensee*-Finale eingestimmt hat, bleibt das im Hintergrund weiter mitlaufende Band plötzlich bei einem einzigen Akkord hängen und wird damit zur Parodie auf die Idee fortschrittsgläubigen Komponierens, während die Ballerina das Ganze als „Schwachsinn“¹⁷ beschimpft.

IV. Kinderstimmen für „Männer“ und Liedzitate ohne Musik

Unterwandert wird das Bild des tapferen Mannes und Vaters, das Lindbergh in Abgrenzung zu seiner „kleinen Frau“ oder sogar dem „kleinen Dummerchen“¹⁸ beschwört, auch mittels der Kinderstimme des Sohnes. Diese macht sich semantisch sukzessive die Rolle des Mannes zu eigen, obwohl die Kinderstimme offenkundig noch nicht einmal den Stimmbruch erreicht hat.¹⁹ Fleht der Sohn zunächst noch „Vati! Vati! Geh nicht fort von uns, Vater, bleib bei uns! Siehst Du nicht, wie Mutti weint?“²⁰, so spaltet sich die Semantik dieser Sprechrolle peu à peu von der kindlich inszenierten klanglichen Ebene ab und wird in diesem Prozess immer weiter konterkariert. Ironische Momente häufen sich an, wenn das Kind gegenüber der Mutter allmählich zahlreiche Klischees des schützenden, treusorgenden, ernährenden, der Frau überlegenen Mannes auf sich bezieht, die sonst der Vater bemüht hatte. So ergibt sich eine quasi-ödipale Situationskomik, deren Aberwitz auf klanglich-semantischer Ebene durch die kindliche Anrede der Mutter betont wird. Die explizite Abwertung mütterlicher Intelligenz und die übergriffige Betonung weiblicher Unselbständigkeit vermag zugleich Unbehagen auszulösen: „Das verstehst Du nicht, Mutti! Jetzt bin ich der Mann. Ich werde gut auf Dich achtgeben, Mutti.“²¹; „Mutter, ich bin jetzt ein Mann, ich werde für Dich sorgen.“²²; „Ich bin jetzt ein Mann, Mutter. Hab keine Angst, ich beschütze Dich!“²³

Der Höhepunkt dieser Konstellation ist mit der letzten Textpassage aus dem Mund des Kind-Mannes erreicht. Denn auf die Repetition der bereits gängigen Selbstbeschreibung als Mann folgt eine Juxtaposition zahlreicher prägnanter Textpassagen aus filmisch adaptierten Operetten sowie im Unterhaltungsfernsehen und Radio ausgestrahlten Schlagern der Zeit nach dem Ersten bzw. Zweiten Weltkrieg. Sie werden genre- und historisch übergreifend ausschließlich mit den prägnantesten Textziten aufgenommen und vollständig ohne Melodie rezitiert. Aufgrund ihrer Bekanntheit vermögen sie dennoch melodische und auch inszenatorische Assoziationen im Film beziehungsweise auf der Musiktheaterbühne aus mehreren Jahrzehnten in wenigen Sätzen komprimiert wachzurufen. Aufgrund des hohen Sprechtempos erfolgt dies allerdings in einer derart schnellen imaginativen Abfolge, dass man eher von einer fragmentarischen, medial

aufgeladenen Assoziationskette sprechen kann als von einer sortierten Abfolge musikalischer Szenen: „Mutter, ich bin jetzt ein Mann, ich werde für Dich sorgen. Liebe kleine Schaffnerin, hallo Du süße Klingelfee, gern hab ich die Fraun geküßt, das machen nur die Beine von Dolores... etc. etc.“²⁴ Während es sich bei dem Wiener Lied *Du liebe kleine Schaffnerin* (1948) und dem Onestep *Hallo Du süße Klingelfee* (1919) um Schlager handelt, spielt die Textzeile „Gern hab ich die Fraun geküßt“ auf die berühmteste Tenorarie der Operette *Paganini* von Franz Léhar (1925) an; bei *Das machen nur die Beine von Dolores* (1951) handelt es sich abermals um einen Schlager, der später sogar zur Titelnummer eines gleichnamigen Revuefilms wurde.

Einige dieser völlig anderen historischen Kontexten entnommenen Anspielungen wandern zudem durch die übrigen Dialoge des Hörspiels, was die Komplexität ihrer möglichen Ausdeutungen noch verstärkt und zu einem Bedeutungszuwachs wie auch zu einer Aufsplitterung des Komischen führt. Die extremste Polarität in Bezug auf derartige Zitate lässt sich kontextuell wie auditiv am Dirigenten und an Charles Lindbergh festmachen: Nachdem der Dirigent die erschöpfte Ballerina nach der erfolgreichen Aufführung mit allerhand Attributen („Sie Kleines, Unbedeutendes, Verlorenes und Winziges“²⁵) gedemütigt und sie ihn in ihre „kleine, mit Stilmöbeln eingerichtete Garconniere“ eingeladen hat, wähnt er sich am Ziel der sexuellen Überwältigung und bemerkt mit lüsterem Unterton: „Hallo, Du süße Klingelfee!“²⁶. Das durchaus derbe Wiener Lied fällt an dieser Stelle ausgerechnet mit einer lyrischen Passage aus Tschairowskys Ballett *Schwanensee* zusammen – also jener getanzten Geschichte einer verzauberten Prinzessin, die nur durch männliche Liebe erlöst werden kann, und musikhistorisch oft als prototypisch „romantisches“²⁷ Ballett eingeordnet wird. Das akustische Crossover von Schmä und hochartifiziellem Tanz grundiert damit die irritierende Abgedroschenheit des verkitschten Szenarios im nächtlichen Paris. Andererseits endet das Hörspiel mit dem plötzlich wie ein beleidigtes Kind schluchzenden, einst so selbstgewissen Lindbergh, dessen haltlose Heulerei schließlich in den gequengelten Liedzitaten „Liebe kleine Schaffnerin, hallo, Du süße Klingelfee“ kulminiert. Die exaltierte Jammerei der unkontrollierten männlichen Stimme führt jedes zuvor bediente Klischee von „männlicher Härte“ stringent ad absurdum und haucht den oft genug nüchtern rezitierten Textpassagen an dieser Stelle die befremdende Melodik eines Jammerlappens ein. Der Typus des weinenden Mannes, den Jelinek hier vorführt, demontiert das konservative Bild emotional beherrschter Männlichkeit, sodass der Dirigent allenfalls noch als „süße Quengelfee“ erscheinen mag denn als souveräner Macher, der er vorgegeben hatte zu sein. Spätestens jetzt ist die gängige Topik

von tiefen, dunklen Registern für das „typisch Männliche“ und hohem, hellem Timbre für das „Weibliche“ außer Kraft gesetzt.

Vorerst lässt sich festhalten, dass sich das komische Potenzial in den dargestellten Beispielen aus Jelineks *Für den Funk dramatisierte Ballade* auf unterschiedlichen Ebenen im Miteinander von akustischen Impulsen und semantischen Zuschreibungen ausgesprochen dynamisch entfaltet. Ebenso wie sich die Autorin den Dualismus stereotyper Rollenzuschreibungen des Männlichen und Weiblichen textuell zu eigen macht, nutzt sie auf der Makroebene die musikhistorische Topik der menschlichen Stimme oder des gewählten Ballett- und Liedrepertoires zur Destabilisierung etablierter Klischees. Erreicht wird dies auf Mikroebene durch eine Vielzahl von Strategien, die allgemeinere musikalische Gestaltungstechniken wie Dynamik, Diktion, Melodik oder Stille bestätigen oder negieren. Das daraus erwachsende Potenzial des situativen Witzes, der Irritation oder sogar Verstörung, das hier unter dem Sammelbegriff des „Komischen“ gebündelt wurde, verstärkt sich in der Produktion von 1974 noch durch die medientechnologischen Möglichkeiten in Form von Verzerrung oder Loop. Subversion entfaltet sich dabei vor allem in der Verweigerung von Eindeutigkeit, durch die Rekombination männlicher und weiblicher Stimmen mit Konzepten von Männlichkeit und Weiblichkeit. Diese unterliegen einer permanenten Infragestellung und bisweilen peinlich entlarvenden, blockartigen Gegenüberstellung. Die akustische Dimension des Hörspiels eröffnet in der Rückspiegelung auf das Typoskript einen Assoziationsraum, der zu einer permanenten Hinterfragung geschlechtlicher und auch klanglicher Topoi führt. Es ist eine bemerkenswerte Paradoxie, dass klangliche und semantische Konventionen dazu dienen, sich letztlich gegenseitig zu sprengen.

Anmerkungen

¹ Schwind, Klaus: *Komisch*. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. Bd. 3. Stuttgart: Metzler 2010, S. 332-384, S. 333.

² Eine besondere Akzentuierung erfuhr dieser Fokus im Bereich der Gender-bezogenen Jelinek-Forschung im deutschsprachigen Raum, vgl. am Beispiel von *Die KlavierspielerIn* beispielsweise das einschlägige Kapitel in: Masanek, Nicole: *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 151-152.

³ Vgl.: Nüchtern, Klaus: „*Erlösung gibt es nicht*“. In: *Falter* 36 (2000), S. 20.

⁴ Gespräch zwischen Christine Ivanovic und Christine Ehardt vom 14. Februar 2018. Unveröffentlichte Audio-Aufnahme, für diesen Beitrag per E-Mail vom 16. Februar 2018 zur Verfügung gestellt von Christian Schenkermayr.

⁵ Einen einführenden Überblick zu den frühen Hörspielen Elfriede Jelineks bietet Hilde Haider-Pregler. Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: *Die Hörspiele der 1970er Jahre*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 208-213.

⁶ Vgl.: Baumgärtel, Tilman: *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*. Berlin: Kadmos 2015.

⁷ Wenn hier in Bezug auf die Personenkonstellation von „männlicher“ und „weiblicher“ Stimme die Rede ist, so bezieht sich dies auf die entsprechende Benennung der Geschlechtszugehörigkeit im Personenregister des Typoskripts von Jelineks Hörspiel. Die Konnotation der Stimmqualitäten als „weiblich“ oder „männlich“

physikalisch lediglich auf Tonhöhen oder Timbre zu reduzieren, griffe dabei zu kurz, kann aber an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Zur Frage nach der Stimmphysiologie biologischer Geschlechter sei auf folgenden medizinhistorischen Beitrag verwiesen: Vgl.: Herrmann, Ingo F. / Gadebusch Bondio, Mariacarla: *Stimme und Geschlecht. Der hörbare Unterschied*. In: Gadebusch Bondio, Mariacarla / Katsari, Elpiniki (Hg.): „Gender-Medizin“. Krankheit und Geschlecht in Zeiten der individualisierten Medizin. Bielefeld: transcript 2014, S. 95-114. Was den gendertheoretischen Diskurs betrifft, so liegt eine ganze Reihe von Studien vor, die vor allem im deutschsprachigen Raum verstärkt die weibliche Stimme thematisieren. Exemplarisch sei dazu auf folgenden Sammelband verwiesen: Vgl.: Busch-Salmen, Gabriele / Rieger, Eva (Hg.): *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*. Herbolzheim: Centaurus 2000 (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 1).

⁸ Jelinek, Elfriede: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Typoskript. NDR 1974, S. 32 (hier: „M1“).

⁹ Ebd., S. 21.

¹⁰ Ebd., S. 21.

¹¹ Ebd., S. 27.

¹² Ebd., S. 27.

¹³ Ebd., S. 29.

¹⁴ Ebd., S. 7.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 50.

¹⁶ Ebd., S. 24.

¹⁷ Ebd., S. 51.

¹⁸ Ebd., S. 45.

¹⁹ Durch die Präsenz der Kinderstimmen entsteht außerdem dahingehend ein Assoziationsraum, dass gerade Kinderstimmen in geschlechtlicher Hinsicht oftmals schwer unterschieden werden können und daher schnellen normativen Zuschreibungen entgegenstehen. Auf der Opernbühne wie in Knabenchören ist es historisch gängige Praxis, „Mädchenrollen“ von Jungen singen zu lassen, bis diese den Stimmwechsel erreichten.

Stellvertretend sei zu diesem Themenkreis auf folgende Dissertation verwiesen: Vgl.: Mecke, Ann-Christine: *Mutantenstadt. Der Stimmwechsel und die Deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin: wvb 2007.

²⁰ Jelinek, Elfriede: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*, S. 11.

²¹ Ebd., S. 17.

²² Ebd., S. 29.

²³ Ebd., S. 31.

²⁴ Ebd., S. 48. In der Audiofassung der NDR-Produktion von 1974 wird die Zitatkette um *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* und *Tanz mit mir in den Himmel hinein* ergänzt.

²⁵ Ebd., S. 14.

²⁶ Ebd., S. 14.

²⁷ Vgl.: Taruskin, Richard: *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press 2000 (= The Oxford History of Western Music 4), S. 142.