

In meinem Beitrag gehe ich der Frage nach, welchen besonderen Reiz die Übertragung des Textes *Rechnitz* (2009) von Elfriede Jelinek in die radiophone Kunstform des Hörspiels (BR 2011, R: Leonhard Koppelman) hat. Dabei fokussiere ich die intermediale Übersetzung der Sprache der Textvorlage, ihre „Reoralisierung“ (Koppelman 2010) ins rein akustische Medium samt der medienspezifischen Bearbeitung. So reduziert die Übersetzung eines solchen Theaterstücks zunächst anmuten könnte, so facettenreich und spielerisch lustvoll entpuppt sie sich doch, als enges Netz aus Metaebenen und Reflexionsschichten. Diesen Reiz und die Möglichkeiten, die sich im Programmumfeld des Rundfunks als Medium der Unterhaltung und Information, aber auch als „Medium der Stimme“ (Hagen 1991, 243) ergeben, möchte ich im Folgenden anhand der ästhetischen Verfahrensweisen näher beleuchten.

Der Akt der Übersetzung der literarischen Vorlage in das Programmumfeld des Rundfunks birgt einen eigenen Reiz. So schafft die Medien-Reflexion eine Distanz zum Gehörten, die wiederum das Wahrnehmen selbst programmatisch werden lässt. Der Begriff der Über-Setzung unterstreicht dabei die prinzipielle Distanz der vorhandenen Medien in den jeweiligen Darstellungs- und Inszenierungsweisen. Mit dem gewählten Fokus auf die Übersetzungsarbeit möchte ich den prozessualen Akt des Übertragens als Differenz der Vermittlung durch ein spezifisches Medium über die Reflexion der Medialität als „Mitteilbarkeit [...], als Einrahmung und Entrahmung des Wahrnehmbaren und Mitteilbaren“ (Tholen 2002, 60) in den Mittelpunkt der Analyse stellen und die Medien als mitteilendes Dazwischen, die ausschließlich *Ausschnitte einer Realität* ver- und übermitteln (vgl. ebd.), in die Analyse miteinbeziehen. Die beleuchteten intermedialen Verfahren beziehen sich dabei entweder auf selbstreflexive Strategien oder aber auf unterschiedliche mediale Formen, anhand derer sich der Abstand und die Zwischenräume der Übersetzung vermessen lassen.

Ende November 2008 wurde das Theaterstück *Rechnitz* als Auftragsarbeit für die Münchner Kammerspiele unter der Regie von Jossi Wieler uraufgeführt, 2009 erschien es im Rowohlt Verlag. Leonhard Koppelman bearbeitete die literarische Vorlage erst für das Schauspielhaus Zürich und bringt das Stück abseits der Bühne im Stadtraum zur Aufführung. Ausgangspunkt ist das Foyer des Pfauen, bevor es anschließend in einem Reisebus an verschiedene Spielorte innerhalb Zürichs geht, wodurch die Inszenierung selbst als Suchbewegung angelegt ist. Koppelman setzt – im Gegensatz zur Uraufführung durch Jossi Wieler – an den Kammerspielen bei der Inszenierung auf nur eine Schauspielerin, Isabelle Menke. Zusätzlich werden Stimmen auf Ton-Recordern zugespielt. Zuvor hatte Koppelman bereits 2006 den *Sportchor* (BR) radiophon und später als Theatermonolog am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt. Als eine seiner weiteren Bearbeitungen und Übersetzungen in die akustische Kunstform von Jelineks

Texten sind darüberhinaus ihr erster Roman *bukolit* (BR 2008) und *Ulrike Maria Stuart* (BR 2007) zu nennen.

2011 bearbeitet der Regisseur Leonhard Koppelman das Stück *Rechnitz* für den Bayerischen Rundfunk. Er überträgt die Spielräume im Stadtraum in die Räume des Radios, also in eine zunächst rein sprachlich vollzogenen Spurensuche. Die Übersetzung ins genuin Akustische erfolgt unabhängig von der *Bühnenversion* und funktioniert also voraussetzungslos. Isabelle Menke bleibt dieser Inszenierung erhalten. Wie übersetzt Koppelman nun den Text *Rechnitz* in die rein akustische Spielform des Radios, ins Hörspiel?

Zunächst gibt Koppelman der Szenerie einen Ort: Schloss Rechnitz, und leitet durch eine kurze Einführung in die Geschehnisse ein. Sodann taucht der Hörer durch die „postdramatischen Refunktionalisierung“ des Botenberichts, wie ihn Maria-Regina Knecht (2010, 204) bezeichnete, mitten ins Geschehen. Die Rahmung im Hörspiel übernimmt die tägliche Sendung *Von der Banalität des Bösen*, die sich das gesamte Hörspiel hindurch zu erkennen gibt.

Den Text des Theaterstücks inszeniert Koppelman in zwei ineinander verschachtelten Formen. Einerseits wählt er hierfür die Form des Monologs, die von Isabelle Menke gesprochen werden, sich immerzu gegenseitig unterbrechen und ins Wort fallen. Sie finden – sprechsprachlich überwiegend sauber rezitiert – atmosphärisch im Raum der klassischen Hörspielproduktion statt, repräsentieren also den Kunstraum des klassischen Erzählhörspiels. Dieser Nicht-Ort des Kunstraums wird durch ein von der Schauspielerin manuell bedientes analoges Tonbandgerät erweitert, das ihre und die Stimme Elfriede Jelineks (00:30:17)<sup>1</sup> im Produktionsraum gewissermaßen zuschaltet. Das Tonbandgerät wird durch die spezifische Materialität der Aufnahme darüber selbst zum Spielakteur, der im Gewand eines historischen Dokuments ein- beziehungsweise ausgespielt wird. Durch das hörbare Vor- und Rückspulgeräusch wird die Aufnahme als solche ausgestellt, als ein historisches, vorproduziertes Dokument. Dieses Dokument setzt Koppelman wiederum auf unterschiedliche Weise ein, u.a. als eine Art Kommentar auf die Berichterstattung: »Wenn wir gewusst hätten, was wir heute wissen, wir hätten es nicht geglaubt (...) Wir werden gewusst haben, wie sie sich verhalten hätten sollen« (00:17:00), der sich selbst ganz in Jelinekscher Manier als Wort- und Sprachhülsen in Rechtfertigungen leerlaufen. Diese Aussagen (z.B. 00:31:00), bzw. Stimmen gestaltet Koppelman im z.T. aufgeregten Ton, was in Opposition zum sonst durchweg unaufgeregtem Ton der Produktion steht. Es wirkt so, als kämen tatsächlich Zeugen bzw. Beteiligte zu Wort, die in einer näheren Beziehung zu den Taten stehen. Die diskursive Auseinandersetzung mit dem Boten-Dasein, die ringend um eine

---

1 Die Zeitangaben beziehen sich im gesamten Beitrag auf das Hörspiel *Rechnitz* (BR 2009, R: Leonhard Koppelman).

Rechtfertigung die eigene Position ad absurdum führen, werden der Sendung als Originalton zugespielt und treten auf diese Weise als anonyme Stimmen der Öffentlichkeit in Erscheinung.

Ferner inszeniert der Hörspielregisseur an einer Stelle den Botenbericht als Reportage bzw. als mitgeschnittene Mauerschau (00:24:00). Das Tonbanddokument, das den Moment des Schusses der Gräfin einfängt, wird abgespielt, abgeschaltet und anschließend kommentiert: „Das wird nachher schon nicht so gewesen sein. Wir Boten sorgen dafür, dass es nachher nicht so geschehen sein wird. Seien sie also froh [...] Wir waren es nicht. Wie oft soll ich es noch sagen: Wir berichten nur.“

Außerdem schaltet sich auch eine weitere Ebene der Umsetzung des Textes hinzu: Die Stimme Stefan Wilkenings, u.a. Eliots *The Hollow Men* rezitierend, und erweitert so das Textmaterial Jelineks um auf die von ihr bereits rekurrerten Fremdtexpte, die hier hörbar montiert werden. Die Rezitation des Gedichtes (u.a. 00:12:49) erfolgt dabei als eine Art Hintergrundsound, unterlegt mit Musik, der insgesamt eine unheilvolle Atmosphäre transportiert, die so abgemischt ist, dass der Text selbst größtenteils nicht verstanden werden kann.

Ferner montiert Koppelman im weiteren Verlauf des Hörspiels die Umsetzung des als Dialog inszenierten Textabschnitts am Ende von *Rechnitz*. Dieser ist – wie es Jelinek vorschlägt – im Konversationston und in der Produktion durch die Stimmen von Menke und Wilkening realisiert. Mit dieser Umsetzung schafft Koppelman einen näheren, intimeren Ton, der sich noch einmal vom Rest des Hörspiels absetzt. Die Art der Konversation ist unaufgeregt, beinahe gehaucht, manchmal geflüstert, nahe am Mikrophon aufgenommen. Diese Stellen sind im Hörspiel als einzige wirklich als Dialog gestaltet.

Eine Pseudo-Struktur erhält die Sendung, indem Koppelman das Hörspiel in als Folgen gekennzeichnete Teile gliedert, die das Hörgeschehen strukturieren, indem die Sprecherin die Folgen im immer gleichen Ton aufsagt – jedes Mal hörbar aus der Regiekabine in den Aufnahmeraum des Rundfunkstudios zugeschaltet. Die angesagten Sequenzen folgen jedoch keiner erkennbaren Logik der Bezifferung, helfen dem Hörakt also nicht bei der Orientierung durch eine schlüssige, lineare Abfolge. Eine Zwischenmelodie, eine kurze ländliche Melodie auf dem Hackbrett, die Behagliches suggeriert, trennt neben der Ansage die Folgen voneinander als eine Art Jingle. Sie strukturiert das Hörspiel als wiedererkennbares Element und ist als solche der Programmstruktur des Hörfunks allgemein entnommen.

Diese Abfolge mutet wie ein Zusammenschritt mehrerer Folgen einer wöchentlichen Sendung an und kreist in dieser Ununterscheidbarkeit eines unaufhörlichen Redestroms der „undifferenzierten Sprachmassen“ (Jiranek 2009, 154) um ein Zentrum, das sich durch den Versuch der „Selbstbehauptung des sprechenden Subjekts“ (Lux 2007, 152)

in den Suchbewegungen mehr und mehr auflöst und zersetzt. Das Durchscheinen der normalerweise im Hintergrund agierenden und in der Sendung selbst nicht in Erscheinung tretenden Aktionen der Regiekabine unterstreicht im Hörspiel das Aufgeben der Position einer die Sendung ordnenden Instanz. Die Produktionsorte öffnen sich dem Zuhörer und werden die Sendung hindurch selbst in Szene gesetzt und dadurch Teil der radiophonen Szenerie. Die Regiekabine, in der Produktion der Raum eben der Regie und des Tonmeisters, wird als Spielort inszeniert, wenn Isabelle Menke von dort aus erklärt: „Ich soll berichten, dass die Gewehre auf die Zimmer gebracht wurden, dort können sie sie ab sofort abholen. Die Waffen werden ausgegeben. [...] Es ist genug für alle da.“ (00:18:00) Ein Klacken, das den Kommunikationsweg zwischen Regie und Aufnahmestudio symbolisiert, und die jeweils hörbare, unterschiedliche Räumlichkeit der Aufnahmeorte trennen diese ästhetisch voneinander.

Neben den verschiedenen Räumen der Inszenierung und den Strukturelementen in der Umsetzung des Hörspiels durch Leonhard Koppelman, stellen sich nun Fragen nach den Eigenarten der medialen Übersetzung des Textes in die radiophone Kunstform, genauer: Was macht eine Übersetzung von Jelineks (Theater)Text ins rein akustische Medium (des Radios) so reizvoll? Was für eine Rolle spielt hierfür das Programmumfeld des Hörspiels? Welche Rolle spielen bei der Übersetzung des Textes *Rechnitz* die Boten in der Inszenierungsform, wie sie Koppelman wählt und die einzelnen ästhetischen Strategien einsetzt? Was kann die Aufbereitung des Theaterstücks für das bloße Hören dem Text hinzufügen?

### ***Rechnitz* im „Medium der Stimme“ (Wolfgang Hagen)**

„[D]as Gewinnen von Erkenntnissen ist nicht Aufgabe des Boten,  
das ist Aufgabe des Empfängers“ (Jelinek 2009, 178)

Das Hörspiel *Rechnitz* macht den Sprachkörper der literarischen Vorlage über die Stimmkörper hörbar. Als „Medium der Stimme“ (Hagen 1991, 243) räumt der Rundfunk dieser Fokussierung den entsprechenden Raum ein, den Koppelman sodann für die Umsetzung des Textes nutzt. Da Jelineks Texten und speziell auch *Rechnitz* eine grundsätzliche Mündlichkeit innewohnt und diese extrem sprachbezogen sind, ist die Übersetzung der literarischen Vorlage ins rein Akustische entsprechend reizvoll: „Die Sprache in den Theatertexten Jelineks braucht den Körper. Das Sprechen ist körperlich. Die Stücke sind Körpertexte. Man muss sie laut lesen, um sie zu verstehen“ (Carp 2006, 52). Obgleich die rein akustische Aufbereitung in einem Medium spätestens im digitalen Zeitalter generell eher als defizitär empfunden wird, vermag die Umsetzung innerhalb des Rundfunks dem Jelinekschen Text potentiell eine weitere Dimension hinzuzufügen.

Und dies verdankt sich gerade dem Umstand der rein akustischen Aufbereitung. So ermöglicht das Hörspiel Leonhard Koppelman, die rhetorischen Strategien der „endlosen Unschuldigkeit“ (Jelinek) und die grundsätzliche Strukturiertheit dieser Reden und Rechtfertigungen ins Zentrum zu stellen, ohne zunächst verschiedene Inszenierungselemente gewichten zu müssen.

Die Sprache und das Sprechen stehen also im Vordergrund, was bereits das zweite wichtige Element der Inszenierung ins Feld führt: Koppelman inszeniert die Sprache im Sprechakt als eben gesprochene, die über ihre Strukturiertheit die eigenen Strategien im und als Vollzug für den Zuhörer bloßzulegen vermag. Derart ermöglicht das Hörspiel eine andere Art der Konzentration auf den Text und die Sprache. Auf diese Weise lenkt Koppelman die Aufmerksamkeit auf das *Wie* der vermeintlichen Berichterstattung bzw. Auseinandersetzung mit der *Banalität des Bösen*, denn die Suche nach dem *Was* verliert sich auch in der akustischen Bearbeitung im endlosen Geplauder der (sich schuldig machenden) Unschuldigen.

Das (Spannungs)Verhältnis zwischen Performativität und Medialität ermöglicht im Hörspiel eine Form der Rezeption, die den Denk- der Sprachbewegungen direkt zu folgen vermag. Hierfür nutzt Koppelman den prinzipiellen Ereignischarakter der radiophonen Produktionen, denn als „flüchtig und transitorisch [...] erschöpfen [sie] sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d.h. in ihrem dauernden Werden und Vergehen“ (Büscher 2011, 156). Der Stimme kommt dabei als „performatives Phänomen *par excellence*“ (Kolesch/Krämer 2006, 11) in der Inszenierung der Botenrede(n) freilich die Hauptrolle zu, denn der Gebrauch der Sprache erzeugt diese wiederum in der stimmlichen Inszenierung performativ: „Die Stimme[n] kling[en] an, sie erkling[en], kling[en] fort, verkling[en] und kling[en] nach, kurz: Sie stell[en] sich dar als ein Ereignis, als etwas, das geschieht“ (Waldenfels 2006, 195).

Fast alle Boten werden ausschließlich von einer Stimme gesprochen und treten als entindividualisierte Stimmkörper in Erscheinung, die ihre Vermittlungsfunktion längst eingebüßt haben. Die dramaturgische Funktion des Botenberichts als „Technik des Diskontinuierlichen“ (Meister 2010, 281) ist hinfällig geworden; die Boten stehen sowohl im Theaterstück als auch im Hörspiel für „entpersönlichte Sprechinstanzen, die assoziationsreiche Ansprachen als souffierte Meinungen und Behauptungen zum Besten geben“ (Kecht 2010, 205). Sie präsentieren ihre Rolle, die ihnen bereits abhanden gekommen ist, im Diskurs als grundsätzlich ausgehöhlte.

Nicht nur die Boten haben ihre Vermittlungsfunktion eingebüßt. Auch der Rundfunk hat dies als Mittler, denn sein Kommunikationssystem, die Sprache, vermag sich nicht länger der Information unterzuordnen, sondern scheint in ihrer Strukturiertheit ebenso wie der Rundfunk als technische und institutionelle Apparatur samt der medienspezifischen Prozesse des *Zur-Erscheinung-Bringens* durch. So wenig der Bote noch die Möglichkeit

hat sich zum Vorteil seiner Botschaft zu neutralisieren, hat dies auch der Rundfunk. Es scheint, als würde sich die Sprache selbst dazwischen schalten und die Funktionslogiken der gesellschaftlichen Konventionen metasprachlich offenlegen.

Ebenso gibt der Rundfunk zusätzlich die Eigenstrukturiertheit preis, indem er seine Formatierung als Ritualisierung enthüllt, deren Kern nicht in der reinen Unterhaltung oder Information liegt, sondern zuallererst in der Wiederholung des Bekannten als Rückversicherung im Einvernehmen. Auf diese Weise tritt jedoch die Sendung bzw. das Hörspiel als Sendungszuschnitt selbst als Störung des normativen Flusses des Informationsprogramms auf.

Daher ist es nicht nur der Bote, der als „Vermittlerfigur zwischen der Vergangenheit und Gegenwart“ (Meister 2010, 283) fehlschlägt, auch der Rundfunk als Medium der Information: Was soll er auch berichten, wenn es nichts zu berichten gibt? Hierin stimmt das Medium der Berichterstattung mit der Botenfigur überein.

Die Stimme(n) der Boten, bezeichnenderweise im Hörspiel zwischen unterschiedlichen Räumen kommunizierend, vereinigen sich in der einen Stimme Isabelle Menkes, die quasi zum Sprachrohr aller avanciert. Dadurch entsteht weder die Notwendigkeit der Frage nach einer Ausdifferenzierung der angelegten Botenfiguren, noch gewinnt die Information nach dem ursprünglichen Sender des Boten an Relevanz. Die Stimme des Boten steht somit allein für die Frage nach einem (verantwortungsvollen) Umgang mit der Aufarbeitung von Geschichte. So wie normalerweise die Eigenstrukturiertheit und -logik des Mediums zugunsten des zu Übermittelnden zurücktritt, also die Eigenschaft hat, „im Vollzug seiner Übermittlungstätigkeit zu verschwinden, mithin unsichtbar zu sein“ (Krämer 2008, 72), betrifft dies normalerweise auch den Boten in seiner „Funktionslogik“ (ebd., 71): „Der Bote steht zwischen verschiedenartigen Welten und bringt kraft seiner Position in deren Mitte und als deren Mittler einen Austausch in Gang“ (ebd., 69). Dies ist der Grund, wieso Sybille Krämer (vgl. u.a. 2008, 2008a, 2011) die Botenfigur als Übermittler zum Fundament ihrer Medientheorie erwählt und als Bezugsfigur für die Reflexion der Medialität die Übertragungsvorgänge in den Mittelpunkt stellt. So haben weder der Bote noch das Medium, das Nachrichten übermittelt, eine grundsätzliche Autonomie, ihr Wirken ist stets heteronom (vor)programmiert. Im Hörspiel *Rechnitz* funktioniert weder die störungsfreie Übertragung noch die Formation einer klaren Information durch einen Boten bzw. Berichterstatte oder gar (Augen)Zeugen. So erscheint das Vermittelte nicht als Unmittelbares, sondern als die grundsätzliche Unmöglichkeit des Sprechens darüber. Die Neutralisierung sowohl des Mediums als reiner Mittler als auch des Boten als reiner Über-Mittler scheitern. Die Vielstimmigkeit des Boten entpuppt sich als das Sprechen eines unbestimmten, entindividualisierten *jedermanns* und offenbart die Natur ihres Sprechens als ein ritualisiertes, als immerwährende Wiederholung einer vom

ursprünglichen Sinn entleerten Form, einer zur reinen Form erstarrten Wiederholung ohne Inhalt, die sich und ihrem Sprechen nur selbst zu begegnen vermag und ihrem Verhältnis und einer Beziehung zum Außen auszuweichen versucht. Dabei ist der Bote nicht einfach ein Gesandter, noch hat er eine Position als eigenständig handelndes Subjekt samt persönlicher Motivation. Er „spricht mit fremder Stimme“ (Krämer 2011, 55) mit der Stimme und der Sprache des Kollektivs, im „kollektiven Redestrom des Ich“ (Lux 2007, 158). Die subjektkonstituierende Kraft der Sprache erschöpft sich dadurch in einer bestätigenden Ansprache.

So wird die Vermittlung und das Sprechen über die Geschehnisse um Rechnitz selbst wiederum banal, denn sie verfehlen zwangsläufig die tatsächliche Aufarbeitung und Rekonstruktion als Spurensuche der tatsächlichen Ereignisse, funktionieren als bloße Rückversicherung in der (unausgesprochenen) Verabredung um Übereinstimmung:

„Es kann nicht sein, was nicht sein darf. Das kann man ja vergessen, im Sinne von: Das darfst du nicht! Das kannst du vergessen! Das gibts ja nicht!, sagt auch der Volksmund, und die Augen darüber starren etwas an, das sie nicht glauben, obwohl sie es doch sehen, und das Volk sagt dazu gar nichts, das Volk weiß, daß es besser nichts sagt, wenn es die Wahl hat, etwas zu sagen oder zu schweigen. Das Volk weiß: Im Zweifelsfall ist es immer besser, den Mund zu halten. Das ist ihm eingepflichtet worden und jetzt ist es immun gegen alles, gegen das man es vorher gründlich immunisiert hat. Die Gesichtslosen haben keinen Gesichtssinn gehabt, es hätte auch keinen Sinn, so einen Sinn zu haben, wenn man eh nichts sehen darf.“ (Jelinek 2009a, 1)

Oder, wie es in der Absage der Sendung *Die Banalität des Bösen* heißt: „Sie kennen sie ja eh schon, und zwar von gestern und von vorgestern, und jetzt wieder Musik“ (Jelinek 2009, 99). Die Fremdartikulierung in der Figur des Boten scheitert, oder erfüllt durch die vollführte „Performanz der Botenrede“, in der sich „die Autorität des Senders auf eine mittelbar-unmittelbare Weise“ (Krämer 2008, 70) ausdrückt, eben gerade in diesem Scheitern ihren Zweck, wodurch eine Rekonstruktion des Zusammenhangs zwangsläufig missglücken muss. Jegliche Überbrückung der zeitlichen Distanz schlägt fehl.

Koppelmannt fügt dem Text in der radiophonen Umsetzung eine klare medienkritische Position hinzu und inszeniert ihn auf der Suche nach einer medienadäquaten Vermittlungsstrategie auf das Medium und die Institution bezogen, in dessen Kontext der Text stattfindet: den Rundfunk. Trotzdem zieht sich dieses Prinzip nicht durch das gesamte Hörspiel, denn er übersetzt nicht alle ausgewählten Passagen des Textes in die für den Rundfunk typischen Konversationsformen und Formate, sondern gibt ebenso den abstrakteren Passagen des Textes Raum im Hörspiel, wie etwa in der Inszenierung des Dialogs mit dem Kannibalen.

## Übersetzung ins *sprechende Medium oder die Sprache als Fessel des Denkens*<sup>2</sup>

Die Übersetzung ins genuin Akustische ermöglicht eine andere Konzentration, eine andere Art der Intensität, ein Kondensat. Sie ermöglicht die Analyse der Sprache, der Sprachkontrolle, im Sprechakt hörbar zu machen – das Sezieren der Sprache durch Doppeldeutigkeiten (u.a. abhängig von der jeweiligen Betonungen) und Sinnverschiebungen direkt sprechsprachlich zu vollführen und aufzuzeigen, die Rechtfertigungen und Kommentare wie Erklärungen in ihrer Absurdität über das Zuhören direkt hörbar zu machen. Ebenso gilt dies für Spiele mit (z.T. freudschen) Versprechern. Die Ereignishaftigkeit der Stimme steht bei der medialen Übersetzung im Zentrum.

Das aktive Nachvollziehen der Denk- und Sprachbewegungen im Zuhören setzt natürlich eine konzentrierte Rezeption voraus, wobei sich in die Hörspiele wie etwa *Rechnitz* oder dem *Sportchor* quer einsteigen lässt, da bei diesen Stücken ein klassischer plot, den es zu verfolgen gäbe, weder vorhanden, noch von Nöten ist. Die Sprache und ihre Hülsen entblößen sich als solche und lassen Strategien der Gesellschaft und Politik durchblicken, bringen auf diese Weise Tieferliegendes an die Oberfläche.

Die Anonymität der Sprecher im öffentlich-rechtlichen Rundfunk, der überwiegend neutralgehaltenen Sprechgestus, der natürlich vom privaten Rundfunk grundsätzlich zu unterscheiden ist, macht sich Koppelmann im Hörspiel zunutze. Die Rezitationsformen des Jelinekschen Stückes finden eben auch auf der Ebene der Anonymität der Stimmen statt und unterliegen – ausgenommen seien hier die angesprochenen Dialoge zwischen den Schauspielern – keiner dem Text hinzugefügten Figurenkonzeption im Sinne einer *dramatis personae*, wodurch dieses „geschwätzig[e] Sprechen, das die Geschichte zudeckt“ (Meister 2010, 286) bzw. „geschwätzig[e] Schweigen“ (Kecht 2010, 206) als die Ansprache „einer entpersönlichten Sprecherinstanz“ (ebd., 305) dem grundlegenden Verfahren des Jelinekschen Textes entspricht. Das eindeutig uneindeutige Sprechen darüber begründet sich nach Johanna Jiranek im „endlosen Aufschieben der Verantwortung, was uns schuldig macht“ (2009, 156), wodurch die Sprache in der Wiederholung und im Selbstzitieren zur „Phrase erstarrt“ (ebd., 159). Die Montage der Jelinekschen Sprachflächen zur akustischen Collage aus sich windenden Rechtfertigungen und der Verharmlosungen als Strategien dieses Sich-Entziehens aus der eigenen Verantwortung findet im Hörspiel Koppelmanns eine Realisation, die ebenso die Form der Informationsvermittlung selbst miteinbezieht.

---

2 So Elfriede Jelinek in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1998. Der Text *Was uns vorliegt. Was uns vorgelegt wurde.* ist online verfügbar: <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/elfriede-jelinek/dankrede> (30.08.2014).

Durch die Inszenierung des Textes im Rundfunk, die in ihrer Rahmung als Zusammenschnitt einzelner Folgen der wöchentlichen Sendung *Die Banalität des Bösen* in Erscheinung tritt und sich durchweg selbst kommentiert wie sie sich dabei wiederum ausstellt und um Rechtfertigungen ringt, im Chaos zu versinken droht, findet Koppelmann eine Übersetzung in das Massenmedium Radio, dessen Selbstverständnis neben der Unterhaltung auch auf der Information basiert. Diese Distanznahme zum Programmumfeld des Hörspiels, in dem es gesendet wird, fügt dem Text eine weitere Ebene hinzu, schenkt den „sprachlichen Tiefenbohrungen“ (Lochte 2010, 413) eine Verfremdung im Medium des alltäglichen „Nebenbei“, schafft potentiell Unbehagliches im Behaglichen, Überraschendes im heimischen Raum unserer Hörgewohnheiten.

Die „stark medialen Ebenen“ (Koppelmann 2011) des Textes arbeitet Koppelmann zu einem dichten Netz aus, welches das Geschehen aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und zeigt, dass die Beleuchtung selbst wiederum Gefahr läuft, sich in absurden Rechtfertigungen zu verstricken. Das ritualisierte Prinzip der täglichen Sendung im Radio kommt ihm hierbei zu Gute – es muss sich nicht erklären, sondern findet im Umfeld der Nachrichtensendungen die volle Entfaltung. Die Wiederholung der *Banalität des Bösen* als ewige Wiederkehr, als Wiederholung der Geschichte<sup>3</sup> banalisiert sich selbst und kehrt zu ihrem eigenen Anfang zurück. Das „beredte Schweigen“ erfährt im Rundfunk also eine Realisation, die das Unausprechliche im Plauderton entleert, dieses Entleeren im Sprechakt vollzieht und sich darüber diskursiviert.

Die Sprachreflexion vom rein akustischen Medium aus erzeugt einen Zwischenraum, in welchem sich die Doppeldeutigkeiten und das permanente Unterlaufen sowie die Überfrachtung von und mit Bedeutungen und Sinnverschiebungen auf einem freien Spielfeld *austoben* können, was natürlich einen virtuosen Umgang mit Jelineks Text voraussetzt. Die Ereignishaftigkeit und Flüchtigkeit der Akustischen Kunst bietet dem „prozessuale[n] Verfahren“ (Jiranek 2009, 151) der Sinnverschiebungen natürlich eine entsprechend adäquate Bühne.

---

3 „Was sollen wir leisten, wenn wir nicht wissen, was wir uns schon geleistet haben?“ (Jelinek 2009a, 4)

## **Erinnerung, Gedächtnis und das Hören**

„Hätte er kein Ziel, könnte der Bote ja überhaupt nichts mehr sagen und käme nie an.“ (Jelinek 2009, 185)

Das bloße Hören der Rezitation in der Bearbeitung für die radiophone Version verbindet sich darüberhinaus mit dem Text auf spezielle Art und Weise, denn es arbeitet mit dem Gedächtnis und vollzieht die Erinnerungs- und Aufarbeitungsarbeit so auf einer zusätzlichen Ebene.

Im aufmerksamen Hören entfaltet sich das volle Potential der Teilnahme am Geschehen, denn „[h]örend sind wir ins Geschehen selber eingebunden“ (Mersch 2001, 289). Wo sich das Auge im Abwenden oder gar Verschließen auf Distanz zu halten vermag, setzt sich „die hörende Teilnahme [...] hingegen in Beziehung zum Wahrgenommenen“ (ebd., 290). Dabei ist das Ohr „[w]eit mehr als die Aufmerksamkeit des Auges [...] an *Gedächtnis* gebunden.“ Das bedeutet, dass der Akt des (Zu)Hörens eine andere Konzentration erfordert, um „der Folge von Ereignissen eine Struktur der Erinnerung [zu] unterlegen“ (ebd., 291) und hierüber die teilweise sehr disparaten Teile zueinander in Relation zu setzen, die dem Zuhörer in der Flüchtigkeit der akustischen Szenerie widerfährt: er- und sodann verklingend, lauscht man diesem Bericht der Ausweichstrategien, dem „ritualisierten darüber Sprechen“, als welches Koppelman (2011) dieses Sprechen in einem Interview mit Herbert Kapfer bezeichnet. Dieses Spiel um das Bestreben, das Gehörte zu ordnen und die (historischen) Zusammenhänge sowie die Verweise zu verstehen, über das In-Beziehung-Setzen zum Hörer, lässt das Wahrnehmen selbst erfahren, legt das beredte Schweigen durch die Reoralisierung und die Konzentration auf die polyphonen Stimmen offen. Hierdurch wird der Hörer gewissermaßen zum Ohrenzeuge der Ausweichstrategien und dessen, was der Verschleierung der Geschehnisse zugrunde liegt, was diesen Umgang mit der Geschichte und den Greueln um Rechnitz, aber nicht nur diesen, motiviert, wodurch „[d]as Seltsame das Gewöhnliche“ wird, „weil man sich daran gewöhnt hat [...]“ (Jelinek 2009a, 2).

In der Diskursivierung der sprachlichen Strategien wie den „Verdrängungs- und Verharmlosungsmechanismen“ (Jiranek 2009, 150) und Sinnverschiebungen intensiviert sich der Hörakt potentiell durch die aktive Reflexion der Form und des Wahrnehmens, das darüber die Möglichkeit schafft, die eigenen Wahrnehmung bewusst wahrzunehmen und zu hinterfragen.

Außerdem begegnet und widerfährt uns im „Klang der Stimme“ eine „irreduzible Menschlichkeit, die den Impuls einer spezifischen Interaktion initiiert“ (Schrödl

2004). Als leibliche Stimme trägt diese auch individuelle Züge. In der Ansprache im Rundfunk begegnet uns also ein Anderer, dem man sich schlecht entziehen kann:

„Wir erfahren die menschlichen Stimmen als Anrede, Appell und Anruf. Diese legen Zeugnis ab von der Präsenz eines Anderen und verkörpern die Aufforderung, sich auf diese Existenz in ihrer anrührenden, berührenden und manchmal auch abstoßenden Gegenwärtigkeit einzulassen.“ (Krämer 2006, 284)

Die Sprache fordert im Lautwerden durch die Stimme eine Antwort. Sie fordert als soziales Phänomen von uns eine Position. Auf diese Weise werden wir zu „Ohrenzeugen: ob wir wollen oder nicht“ (ebd., 285).

Die Arbeit an der Geschichte, der Erinnerung und am (kulturellen) Gedächtnis erhält dabei eine spannende Ebene, da sie im Hören bereits auf der Mikroebene stattfindet, die Frei- und Möglichkeitsräume im Rundfunk bespielt und zusätzlich den Kontext, in dem es stattfindet, miteinbezieht. Koppelman nutzt hierfür das Spiel um die Offenlegung und Irritation der Hörkonventionen und -kulturen, die der Rundfunk selbst als – mit Golo Föllmer gewendet – „tief im kollektiven Bewusstsein verankerte Kulturform“ (2013, 321) institutionalisiert und ausgeprägt hat. Das ist im künstlerischen Feld des Hörspiel nichts Neues und Ungewöhnliches, es erfolgt auch nicht auf gar innovativste Art und Weise. Dennoch legt es offen, welchen besonderen Reiz die Reoralisierung des Theaterstückes *Rechnitz* im Medium Radio und der Institution Rundfunk hat.

Sie macht die technische wie institutionelle Apparat zum Spielpartner der Sprache bzw. Stimme und ermöglicht über die Diskursivierung und den Einbezug der übermittelnden Elemente eine Distanzierung zum Gehörten, die den normativen Redefluss des Programmes zugunsten der Reflexion desselben aussetzen. Auf diesem Weg entstehen Reflexionen im Prozess des Produzierens, die sich dem Hörer über das Spiel und die Offenlegung des Produktionsprozesses mitteilen; in denen Autor, Regisseur und Darsteller identisch erscheinen und die Produktionsbedingungen als Stilmittel verwendet werden. Die Distanznahme zu dem Medium, in dem ein Stück entstanden ist, ermöglicht eine andere Rezeption auf Seiten der Hörer. Auch die Spielformen des Rundfunks, ansonsten im Programm überwiegend streng reglementiert, werden performativ in Szene gesetzt, Teil der unkonventionellen Dramaturgie und dabei spielerisch reflektiert. Bereits zuvor hat Koppelman etwa den *Sportchor* u.a. radiophon aufbereitet, in dem Jelinek die Sprache des Sports sich *ausplaudern* lässt. Die Distanz zur literarischen Vorlage in der Inszenierung derselben für den Rundfunk ermöglicht in der Konzentration auf das Hören eine Distanz zu den spezifischen Sprachgesten und Inszenierungsweisen, die Koppelman auf diese Weise performativ in Szene setzen und für die Rezeption hörbar machen kann.

Dem erkenntnisstiftenden Potential der Künste, die intermediale Wechselspiele nutzen und eine Illusionsbildung durch z.B. die Störung als künstlerischen Eingriff in den gewohnten Modus des medienspezifischen *Zur-Erscheinung-Bringens* unterlaufen, verdeutlicht Petra Maria Meyer anhand verschiedener Fallstudien. Sie stellt bereits zu Beginn heraus, dass Intermedialität als Denken von Mediendifferenzen Medienreflexion par excellence sei und dass den Künsten in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zukomme, „denn schon für den Philosophen Maurice Merleau-Ponty haben sie eine besondere Fähigkeit, in ihren Darstellungen und Inszenierungen gleichsam die jeweilige Ordnung von Wahrnehmungs-, Darstellungs- und Inszenierungsweisen mit darzustellen. In der Kunst kann die Sinnestätigkeit selber in ihren diskursiven und medialen Bedingungsfeldern zum Gegenstand der Wahrnehmung werden“ (Meyer 2008, 612).

Bereits in den 1960er und 1970er nutzten Schriftsteller wie etwa Gerhard Rühm (*Ophelia und die Wörter*, 1969), Ludwig Harig (*Ein Blumenstück*, 1969) oder Rolf Dieter Brinkmann (*Die Wörter sind böse*, 1974) die (wenigen) künstlerischen Freiräume im Rundfunk, um die Sprache und medienspezifische Verfahrensweisen zu untersuchen. In Bezug auf die dokumentarischen Strategien im O-Ton-Hörspiel etwa, das insbesondere in den 1970er Jahren im Kontext der Sprach- und Ideologiekritik seine Blüte hatte, betont Michael Scharang: „O-Ton ist keine Methode um Literatur zu machen, sondern eine Methode zur Untersuchung der Realität“ (1974, 271) Damit stellt Scharang das wesentliche Element des O-Ton-Hörspiels in den Mittelpunkt: das akustische Material und dessen Performanz. In diesem Umfeld sind ebenfalls Originalhörspiele von Elfriede Jelinek in den 1970er Jahren zu finden, um die es mir hier jedoch nicht gehen soll. Die Sprechweisen und ihre Ausweichstrategien sowie Verharmlosungsmechanismen und deren Performanz samt einer grundlegenden Sprachskepsis stehen ebenso in Jelineks Texten im Mittelpunkt, ganz besonders auch in *Rechnitz*. Die Gewalt über die Sprache, die Sprache der Gewalt.

Dabei fungiert das Tonbandgerät als eingesetztes Spielelement, wie es sich als historisches Dokument ausstellt und so vom Aufnahmestudio und Produktionsort distanziert. Der Unterschied zu Hörspielen wie »Die Schutzbefohlenen« (BR/ORF 2014) oder »Die Straße. Die Stadt. Der Überfall« (BR 2013) oder »Kein Licht« (BR 2012), die ebenfalls von Koppelman realisiert wurden, besteht in jedem Fall darin, dass sie die Sterilität und radiophone Theatralität, den Kunstraum des Produktionsraums des Hörspielstudios insofern verlassen als sie diesen mitdenken und darüber auf Distanz gehen. Außerdem wird über die Materialität der analogen Bandmaschine das historische Dokument der (Zeugen)Aussage miteingebunden und reflektiert, wodurch die Sprache und Sprechweisen auf mehreren und voneinander zu unterscheidbaren Ebenen zur

Geltung kommen. Auf diese Weise dringt Koppelman in die Tiefenschichten des Textes vor, ohne dabei ein zwangsläufig oberflächlicher arbeitendes Artefakt herzustellen. Dergestalt macht er rezeptionsästhetisch den sonst so „blinde[n] Fleck im Mediengebrauch“ (Krämer 1998, 74), als Spur *und* als Apparat, als Formendes *und* Formgebendes zwischen den Medien *und* ihren Formen, medienreflexiv im Prozess der Wahrnehmung selbst erfahrbar. Solche, die Grenzen der akustischen Medien auslotenden oder verschiebenden Experimente der Radio-Kunst setzen die Regeln der eher streng reglementär verfassten Institution des Rundfunks als eines technischen Apparates mit bestimmten normativen Vorgaben der Darstellung und Inszenierung außer Kraft. Dabei wird potenziell mit Hörerwartungen wie -gewohnheiten und Zeichenkonventionen gebrochen. Natürlich spielt Koppelman hiermit sehr subtil, aber er taucht mit der Realisierung von *Rechnitz* in die Tiefenstrukturen des Sprach-, Spiel- und Denkmaterials von Elfriede Jelinek ein, macht darüber das „Nicht-Greifbare zur Erfahrung“ (Lux 2007, 155) und die Bewußtseinslagen sichtbar. Den Text ins Akustische zu übersetzen bedeutet ebenso, die veränderten Produktionsbedingungen auf ihre ästhetischen Formen hin zu befragen. So baut er für das Hörspiel ungewohntere Wahrnehmungs-Räume und bespielt diese als enges Netz, das dem Text Jelineks spannende Hörräume zuweist. Somit implementiert Leonhard Koppelman die Reflexion über das Medium auch ins Hörspiel selbst: als gegenseitige Durchkreuzung von Werk und Parergon.

#### Literaturverzeichnis

- Büscher, Barbara: *Radiophone Ereignisse: Zum Verhältnis von Live-Aufführungen und medialen Aufführungsformaten*. In: Hörspielsommer e.V. (Hg.): Positionen zur Radiokunst. Dresden: Volland&Quist 2011, S.144-157.
- Carp, Stefanie: *Die Einverleibung der heiligen Zonen. Aktualisierte Rede zur Verleihung des Heinrich-Heine-Preises an Elfriede Jelinek im Jahr 2002*. In: Brigitte Landes (Hg.): stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit 2006, 48-52.
- Hagen, Wolfgang: *Der Radioruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks*. In: Martin Stingelin/Wolfgang Scherer(Hg.): HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945, München: Fink 1991, 243-274.
- Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Dies., Drei Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 53-205.
- Jelinek, Elfriede: *Im Zweifelsfall*. In: Walter Manoschek (Hg.): Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945. Wien: Braumüller 2009a, S. 1-4.

- Jiraneck, Johanna: *Die Sprache betritt die Bühne*. In: Walter Manoschek (Hg.): *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*. Wien: Braumüller 2009, S. 149-164.
- Knecht, Maria-Regina: *Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz*. In: Pia Janke/Teresa Kovacs/Christian Schenkermayr (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel). Wien: Praesens Verlag 2010, S. 194-218.
- Koppelman, Leonhard: *Rechnitz als Hörspiel*. Leonhard Koppelman im Gespräch mit Herbert Kapfer. 2011. Online verfügbar unter: <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/artmix-galerie900.html> (30.08.2014).
- Krämer, Sybille: *Der Bote als Topos oder: Die Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation*. In: Till A. Heilmann/Anne von der Heide/Anna Tuschling (Hg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld: transcript 2011, S. 53-68.
- Krämer, Sybille: *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*. In: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 65-90.
- Krämer, Sybille, *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008a.
- Krämer, Sybille: *Das Medium als Spur und als Apparat*. In: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998 73-94.
- Kolesch, Doris/Krämer, Sybille: *Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band*. In: Dies. (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 7-15,
- Krämer, Sybille: *Die Rehabilitierung der Stimme. Über die Oralität hinaus*. In: Doris Kolesch/Dies. (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 269-295.
- Lochte, Julia: *Totschweigen oder die Kunst des Berichtens*. In: Pia Janke/Teresa Kovacs/Christian Schenkermayr (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel). Wien: Praesens Verlag 2010, S. 411-425.
- Lux, Joachim: *„Theaterverweigerer“ an der Burg. Schleef – Stemann – Schlingensief – Häusermann*. In: Pia Janke (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007, S. 152-171.
- Meister, Monika: *Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text Rechnitz*. In: Pia Janke/Teresa Kovacs/Christian Schenkermayr (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel). Wien: Praesens Verlag 2010, S. 278-288.

- Mersch, Dieter: *Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung*. In: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 273-299.
- Meyer, Petra Maria, *Sehgewohnheiten durch neue Hörweisen ändern. Intermedialität in Radio, Film und Fernsehen*. In: dies. (Hg.): *acoustic turn*. München: Fink 2008, S. 611-647.
- Scharang, Michael: *O-Ton ist mehr als eine Hörspieltechnik*. in: Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 261-273.
- Schrödl, Jenny: *Stimm(t)räume. Zu Audioinstallation von Laurie Anderson und Janet Cardiff*. In: Doris Kolesch/Dies.: *Kunst-Stimmen*. Berlin 2004, S. 143-161.
- Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- Waldenfels, Bernhard: *Das Lautwerden der Stimme*. In: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 191-210.