

Stimmen aus dem Äther. Zur Metaphysik und Autorität von Radiostimmen in der Medientheorie und in Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Die Zikaden*

Christian Sieg

In Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Die Zikaden*, gesendet vom NDR am 25. März 1955 unter der Regie von Gert Westphal,¹ terrorisieren die Töne unzähliger Zikaden eine Inselbevölkerung und setzen damit einen Dialog mit den Toten in Gang. «Denn die Zikaden waren einmal Menschen»,² heißt es anspielungsreich. Der Gesang der Zikaden wird im Hörspiel durch die Musik von Hans Werner Henze vermittelt, von der schon die erste Regieanweisung vermerkt, dass sie Schmerzen bereiten soll (vgl. *DZ*, S. 221). Bachmann inszeniert so die verstörende Wirkung von Stimmen, die körperlosen Wesen zugesprochen werden, und greift damit ein Thema auf, dessen sich nicht nur in den 1950er-Jahren viele für das Radio produzierte Hörspiele annahmen. Stimmen der Natur oder aus dem Jenseits finden sich schon in Brechts *Der Flug des Lindberghs* (1929/30), gehäuft dann aber bei Wolfgang Weyrauch in *Die japanischen Fischer* (1955), *Jon und die großen Geister* (1961) sowie *Totentanz* (1961).³ Genannt werden können auch die Hörspiele Günter Eichs, wie beispielsweise *Sabeth* (1951), in dem die Stimme eines Raben eine transzendente Instanz zum Sprechen bringt, oder auch *Allah hat hundert Namen* (1957). Alfred Andersch verleiht in seinem Hörspiel *Die Letzten vom Schwarzen Mann* (1954) schon längst verstorbenen Soldaten Stimmen. In Ingeborg Bachmanns späterem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958) ist eine göttliche Stimme ebenfalls zu vernehmen. Auch die Radio- und Medientheorie stellt eine besondere Affinität des Radios zu metaphysischen Stoffen heraus, wie ein Blick in die Schriften der frühen Radiotheoretiker Rudolf Arnheim und Richard Kolb bezeugt. In der Medientheorie Marshall McLuhans wird das Medium Radio in ähnlicher Weise bestimmt. Wie im medientheoretischen Diskurs das Radio auf die Darstel-

-
- 1 Für die Differenzen zwischen Hörspieltext und der Produktion von Westphal vgl. Nytsch, Thomas: Henzes «Das Ende einer Welt» und Bachmanns «Die Zikaden». Musik und Dichtung als Hörkunst, in: Bachmanns Medien, hg. von Oliver Simons und Elisabeth Wagner, Berlin 2008, S. 204–216, hier S. 212; Rothe, Katja: Bachmanns radiofone Experimente, in: Bachmanns Medien, hg. von Oliver Simons und Elisabeth Wagner, Berlin 2008, S. 176–187, hier S. 179.
 - 2 Bachmann, Ingeborg: *Die Zikaden*, in: dies.: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen (Werke, Bd. 1), hg. von Christine Koschel und Clemens Münster, München 1978, S. 215–268, hier S. 268. Im Folgenden direkt im Text unter der Sigel *DZ* zitiert.
 - 3 Alle drei Hörspiele sind in der folgenden Publikation Weyrauchs abgedruckt, deren Titel die Bedeutung körperloser Stimmen für das Hörspiel unterstreicht: Weyrauch, Wolfgang: *Dialog mit dem Unsichtbaren. Sieben Hörspiele*, Olten und Freiburg/Br. 1962.

lung metaphysischer Stoffe verpflichtet wurde bzw. dieser Diskurs dem Radio eine magische Qualität zusprach, soll im Folgenden dargestellt werden. Die Medientheorie wird dabei als eine diskursive Praxis begriffen, die das Medium Radio nicht nur analysiert, sondern es zuvorderst semantisch codiert. Die dem Radio in diesem Prozess zugeschriebenen Charakteristika beeinflussen dann auch die Radiopraxis. Anknüpfen kann die folgende Analyse der Stimmen aus dem Äther an die aktuelle Medientheorie, die Medien als diskursiv generierte Entitäten ansieht.

1. Medien und Kultur: Das Jenseits des Mediendeterminismus

In der Medientheorie der letzten Dekaden ist der Mediendeterminismus verstärkt in die Kritik geraten. «Mediendeterminismus bedeutet, dass den Medien die Macht zugesprochen wird, kulturelle und soziale Veränderungen kausal zu verursachen.»⁴ Das von Marshall McLuhan geprägte Paradigma, das in seiner These «The medium is the message» prägnanten Ausdruck fand, wird inzwischen immer häufiger als technizistisch und deterministisch kritisiert. Medien, so der Chor der Kritiker, hätten keine intrinsischen Eigenschaften. Im Gegenteil: Alles könne zum Medium werden. Die Ethnologin Birgit Meyer hat sich im Kontext dieser medientheoretischen Neuorientierung Medien zugewendet, die «religious sensations» ermöglichen. Meyer bezeichnet solche Medien als «sensational forms» und stellt damit die doppelte Bedeutung des englischen «sensations» heraus, das sowohl mit «Empfindungen» als auch mit «Sensationen» ins Deutsche übersetzt werden kann.⁵ Meyer präsentiert damit eine medientheoretische Fassung dessen, was philosophisch unter dem Stichwort des «Erhabenen» und theologisch als «Transzendenz» verstanden worden ist. Religiöse Medien, so Meyer, vermitteln in sinnlicher Form durch den Verstand nicht herstellbare Erfahrungen von Transzendenz. Die Unmittelbarkeit der religiösen Erfahrung verdankt sich dabei der Fähigkeit von Medien, sich im Gebrauch zu entziehen.⁶ Diese Fähigkeit, so betont Meyer im Sinne der Abkehr von mediendeterministischen Positionen, sei aber keinesfalls «intrinsic to the medium itself, but subject to social processes that shape religi[ous] mediation and authorise certain sensational forms as valuable.»⁷ Diese sozial- und kulturwis-

4 Wittmann, Frank: Medienkultur und Ethnographie. Ein transdisziplinärer Ansatz; mit einer Fallstudie zu Senegal (Cultural studies, Bd. 29), Bielefeld 2007, S. 41. Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt/Main 2008, S. 23–26.

5 Meyer, Birgit: Religious Sensations. Why Media, Aesthetics and Power Matter in the Study of Contemporary Religion, Amsterdam 2006, S. 9.

6 Sybille Krämer spricht von «Selbstneutralisierung». Vgl. Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung, S. 271–276.

7 Meyer, Birgit: Mediation and Immediacy: Sensational Forms, Semiotic Ideologies and the Question of the Medium, in: Social Anthropology 19/1 (2011), S. 23–39, hier S. 31.

senschaftliche Sicht auf Medien erlaubt es, die Prozesse in den Blick zu nehmen, die religiöse Medien produzieren. Insbesondere die Diskurse sind dabei von Interesse, die religiöse Terminologie verwenden, um ein Verständnis von neuen Medien zu generieren. Konstruiert werden in solchen Diskursen Homologien zwischen neuen technischen Medien und traditionellen religiösen Erfahrungen. Meyer selbst erläutert dies am Beispiel des Verhältnisses zwischen der Mobiltelefonie und den Pfingstkirchen in Ghana. Die von den Medienkonzernen propagierte globale Konnektivität ähnele dem religiösen Gedanken, dass der Heilige Geist alle Menschen weltweit verbinde. «The medium is sacralised as a fulfilment of a religious project that transcends mediation and produces immediacy.»⁸ Um das Verhältnis zwischen neuen Medien und traditionellen religiösen Praktiken zu beschreiben, spricht Meyer von «Wahlverwandtschaften» und nutzt damit ein Oxymoron, das Goethe in seinem gleichnamigen Roman aus dem Jahr 1809 popularisiert hat. Vielleicht noch wichtiger für Meyer ist allerdings Max Webers Verwendung des Begriffs, der mit ihm das nicht kausale Verhältnis zwischen dem entstehenden Kapitalismus und der protestantischen Ethik bezeichnet.⁹ Das von Weber ins Auge gefasste fruchtbare Zusammenwirken von zwei unabhängig voneinander entstandenen Phänomenen hat auch Meyer im Blick. Technische Medien werden ihr zufolge für religiöse Praktiken nutzbar gemacht, die wiederum die Anziehungskraft eben dieser Medien erhöhen.

Im Folgenden wird eine andere «Wahlverwandtschaft» im Mittelpunkt stehen. Im Diskurs der Radio- und Medientheorie wurde das Radiohören als Realisation einer ursprünglichen religiösen Erfahrung verstanden. Das Radio erschien als technisches Pendant der Kommunikation mit körperlosen Stimmen, wie sie aus den Unterredungen mit Engeln und Göttern bekannt war. Mit dem bis in die 1960er-Jahre gebräuchlichen Begriff «funkisch» wurde die besondere Eignung metaphysischer Stoffe für den Rundfunk immer wieder betont. Das Medium Radio erscheint in dieser Perspektive als normative Kraft, die einfordert, einen metaphysischen kulturellen Code zu revitalisieren. Beispiele für diese mediendeterministische Position der Radio- und Medientheorie werden im Folgenden mit Meyer als Diskursbeiträge gelesen, die die Metaphysik des Radios, die sie zu entdecken vorgeben, zuallererst generieren. Von einer «Wahlverwandtschaft» zwischen Radio und Metaphysik geht allerdings nicht nur die Theorie aus, auch viele Hörspiele folgen dieser Norm und einige problematisieren sie zudem, wie am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Die Zikaden* aufgezeigt werden wird. Radiotheorie und -praxis beteiligen sich gemeinsam an einem Diskurs, der die Radio-Stimmen sowohl sakralisiert als auch mit Autorität ausstattet.

⁸ Ebd., S. 34.

⁹ Vgl. Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (Beck'sche Reihe, Bd. 1614), hg. von Dirk Käsler, München 2010, S. 106; Meyer, Birgit: *Religious Sensations*, S. 29.

2. Radiostimmen im medientheoretischen Diskurs

Der medientheoretische Diskurs beschäftigt sich mit dem Radio in vielerlei Hinsicht. Auffällig ist aber, dass seit den 1920er-Jahren die besondere Rezeptionssituation des Radios, in der Stimmen gehört werden, ohne dass deren Körper visuell in Erscheinung treten, viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnte. Der folgende Ausschnitt aus diesem Diskurs gliedert sich nach zwei Gesichtspunkten, unter denen diese Rezeptionssituation betrachtet worden ist: der Gegensatz von Visualität und Oralität sowie die Autorität körperloser Stimmen.

Visualität/Oralität

«Herr Schön, halten Sie es für möglich – ich meine – ganz im Prinzip, daß eine Musik ertönt, die tatsächlich nirgends gespielt wird?»¹⁰ So fragt die am Rande des Nervenzusammenbruchs stehende Figur des Hörspielleiters in Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender* (1924) anlässlich von Klängen, die scheinbar aus dem Nichts entstehen. Fleschs Hörspiel, das erste im deutschen Radio übertragende, bringt die Rezeptionssituation des Radios auf den Punkt. Das Radio überträgt Stimmen, dessen Körper optisch nicht in Erscheinung treten. Katja Rothe bemerkt daher:

In dem Stück bringt das Radio sich selbst als Form des Hörens zu Gehör. Flesch wählt für diese Selbstreflexion die Form einer «Zauberei». Er verbindet das technische Medium Radio mit Zauberkraften und Magie, also unsichtbaren Mächten, die dem menschlichen Verstand, aber auch seinen Sinnen verborgen und rätselhaft bleiben.¹¹

Die von Flesch gewählte «Form» ist dabei keineswegs zufällig. Im medientheoretischen Diskurs ist dem Radio aufgrund seiner speziellen Rezeptionssituation vielmehr eine besondere Eignung zur Darstellung des Phantastischen und Metaphysischen zugesprochen worden. Rothe selbst spielt darauf an, wenn sie die Unsichtbarkeit als Charakteristikum des Radios herausstellt. Es fragt sich allerdings, ob «Selbstreflexion» hier das richtige Wort ist, denn gedanklich nachvollzogen wird die Form des Hörspiels in diesem selbst nicht. Vielmehr ist Fleschs «Versuch einer Rundfunkgroteske», wie es im Untertitel heißt, eben dem Pioniergeist der frühen Radiopraktiker geschuldet, «die akustischen Illusionsmöglichkeiten erproben und

¹⁰ Flesch, Hans: *Zauberei auf dem Sender*, in: ders.: *Zauberei auf dem Sender und andere Hörspiele*, hg. von Ulrich Lauterbach, Frankfurt/Main 1962, S. 24–35, hier S. 29. Online als Audiodatei abrufbar: <<http://www.lmz-bw.de/medienbildung/medienpraxis/audio/zauberei-auf-dem-sender.html>> (Stand: 20. 05. 2016).

¹¹ Rothe, Katja: *Katastrophen hören. Experimente im frühen europäischen Radio* (Kaleidogramme, Bd. 55), Berlin 2009, S. 161.

demonstrieren»¹² zu wollen, wie es Reinhard Döhl ausdrückt. Magie und Zauberei reflektieren nicht, sondern «demonstrieren» die Möglichkeiten der neuen Technik. Diese begriffliche Präzisierung wird sich auch in Hinsicht auf Bachmanns Hörspiel als signifikant erweisen, denn über die Stimmen der Zikaden wird bei Bachmann nicht nur gesprochen: Sowohl die Figuren des Hörspiels als auch die Rezipientinnen und Rezipienten vernehmen ihren Klang.

Mit der Rezeptionssituation des Radios beschäftigt sich Rudolf Arnheims radiotheoretische Schrift *Rundfunk als Hörkunst* ausführlich. Schon Kapiteltitle wie *Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper*¹³ verdeutlichen, dass Arnheim die spezifische Medialität des Radios mit normativer Emphase zur Grundlage der Hörspielkunst erklärt.¹⁴ Arnheim stellt die besondere Befähigung des Radios heraus, symbolische Figuren, die optischer Darstellbarkeit entraten, auditiv zu präsentieren, wie Teufel, Engel, Geister oder auch Zentauren:¹⁵ «Alle Kräfte, alle Charaktere setzen sich in Stimme um.»¹⁶ Unter anderem bezieht sich Arnheim mit dieser Aussage auf Brechts schon erwähntes Hörspiel *Der Flug des Lindberghs*, in dem Nebel, Schneesturm und Schlaf eine Stimme erhalten¹⁷ und «durch Musik in eine überirdische Sphäre gehoben»¹⁸ werden.

Die Autorität der Radiostimmen

Arnheim thematisiert in seiner Einleitung den Rundfunk zudem als ein Mittel der Verhaltensbeeinflussung und bezeichnet die Allgegenwärtigkeit der Radiowellen als «das große Wunder des Rundfunks».¹⁹ Auch das ist ein Topos der Radiotheorie: Die Stimmen aus dem Äther besitzen Autorität, wie die folgende Abbildung zeigt.

Das Plakat (Abb. 16) aus dem Jahr 1935 interpretiert die Omnipräsenz des Radios als Allmacht und illustriert eine Idee, die sich auch beim Radiotheoretiker Richard Kolb findet, der im Nationalsozialismus eine steile Karriere machte. Das folgende Zitat, das seiner Schrift *Das Horoskop des Hörspiels* (1932) entnommen ist, verdeutlicht, wie eng Metaphysik und Autorität aufeinander bezogen sind:

12 Döhl, Reinhard: Zu Hans Flesch' «Zauberei auf dem Sender», WDR III 1970: <<http://www.reinhard-doehl.de/forschung/flesch.htm>> (Stand: 18. 02. 2017).

13 Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst. Und weitere Aufsätze zum Hörfunk* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1554), Frankfurt/Main 2001, S. 86–127.

14 Vgl. Kleinsteuber, Hans J.: *Radio. Eine Einführung*, Wiesbaden 2008, S. 47.

15 Vgl. Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*, S. 114.

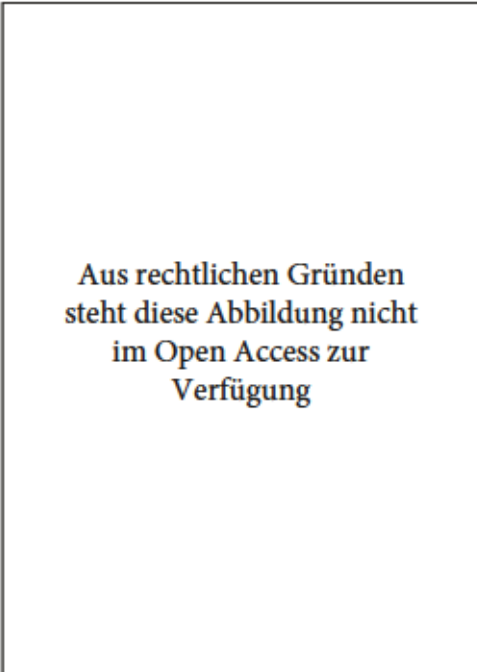
16 Ebd., S. 115.

17 Vgl. Brecht, Bertolt: *Der Flug des Lindberghs*, in ders.: *Stücke 3* (Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 3), hg. von Werner Hecht et al., Berlin et al. 1988, S. 8–24, hier S. 12–15.

18 Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*, S. 115.

19 Ebd., S. 13.

Die Funkwellen sind wie der geistige Strom, der die Welt durchflutet. Jeder von uns ist an ihn angeschlossen, jeder kann sich ihm öffnen, um von ihm die Gedanken zu empfangen, die die Welt bewegen. Der unendliche, freie Geistesstrom trifft auf unseren kleinen, geschlossenen, mit Energien gespeisten und geladenen Denkkreis und versetzt ihn durch das feine Antennennetz unserer Nerven in Schwingung. Es ist das eine Art Influenz, die wir Intuition nennen. Der unsichtbare geistige Strom aber, der vom Ursprung kommt und die Welt in Bewegung brachte, ist seinerseits in



Aus rechtlichen Gründen
steht diese Abbildung nicht
im Open Access zur
Verfügung

Abb. 16: «Rundfunk – überall!»: Ein Plakat aus dem Jahre 1935 von René Ahrlé (1893–1976) aus dem Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

Schwingung versetzt, gerichtet und geleitet vom schöpferischen Wort, das am Anfang war und das den Erkenntniswillen seines Erzeugers in sich trägt. [Hervorhebungen im Original]²⁰

Kolb macht hier deutlich, dass das Radio von Anfang an auch als Mittel der Massensuggestion begriffen worden ist, das die Gedanken der Hörer zu modellieren vermag und sie zu bloßen Empfängern degradiert. Die Allgegenwärtigkeit der Radiowellen wurde als ein Machtversprechen verstanden. Bekanntlich

²⁰ Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels (Rundfunkschriften für Rufer und Hörer, Bd. 2), Berlin 1932, S. 52. Drei Seiten später bringt es Kolb auf die prägnante Formel: «Die entkörperte Stimme des Hörspielers wird zur Stimme des eigenen Ich» [Hervorhebung im Original]. Ebd., S. 55.

instrumentalisierte der Nationalsozialismus das Radio in genau diesem Sinne, wie bereits der Name ‚Volksempfänger‘ bezeugt, der dem Volk die passive Rolle zuteilt.

Aber auch in der Medientheorie des späten 20. Jahrhunderts herrscht ein enges Verhältnis zwischen Radio und Macht. So spricht Marshall McLuhan von der Magie des Radios und seiner Affinität zu autoritären Regimen:

The subliminal depths of radio are charged with the resonating echoes of tribal horns and antique drums. This is inherent in the very nature of this medium, with its power to turn the psyche and society into a single echo chamber.²¹

McLuhan betont hier die suggestive Wirkung des Radios, das ihm zufolge Individuum und Gesellschaft autoritär bestimmt. In modernisierungstheoretischer Absicht kontrastiert er das Radio mit der Schrift. Das Radio wird gleichsam als Medium einer früheren Kulturstufe begriffen, die sich in Deutschland durchsetzen konnte, weil sich dort 1930 eine mit der Schrift verbundene visuelle Kultur noch nicht durchgesetzt habe.²² Das Dunkel des Radios widerspreche dem Licht der Aufklärung: «If we sit and talk in a dark room, words suddenly acquire new meanings and different textures.»²³ The «mystic screen of sound», so McLuhan diesmal nicht in phylo- sondern ontogenetischer Perspektive, isoliere die Heranwachsenden und gebe ihnen «immunity from parental behest».²⁴ Schließlich sei es das älteste Medium der Menschheit, die gesprochene lokale Sprache, die vom Radio in die alten Rechte eingesetzt werde:

Even more than telephone or telegraph, radio is that extension of the central nervous system that is matched only by human speech itself. Is it not worthy of our mediation that radio should be specially attuned to that primitive extension of our central nervous system, that aboriginal mass medium, the vernacular tongue?²⁵

Die Medientheorie McLuhans zeigt sich hier höchst kompatibel mit den zuvor referierten radiotheoretischen Positionen der 1920er- und 30er-Jahren, auch wenn sich der Autor politisch deutlich anders positioniert. Das Radio wird bei McLuhan zur Gefahr für die Zivilisation, deren Norm er medientheoretisch ausbuchstabiert: «An Eye for an Ear».²⁶ Das Radio droht ihm zufolge diesen Fortschritt rückgängig zu machen.

21 McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London und New York 2006, S. 327.

22 Vgl. ebd., S. 330.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 331.

25 Ebd., S. 330.

26 Ebd., S. 88–96.

Sowohl in der Radiotheorie der zwanziger und dreißiger Jahre als auch in der Medientheorie McLuhans zeichnen sich die Radio-Stimmen durch ihre Suggestivkraft und Autorität aus. Dies gilt auch für die in Ingeborg Bachmanns Hörspiel vernehmbaren Stimmen, die zudem die von Arnheim konstatierte Affinität zum Metaphysischen besitzen.

3. Radiostimmen in Ingeborg Bachmanns *Die Zikaden*

Für die Analyse der Bedeutung von Stimmen in Ingeborg Bachmanns Hörspiel ist es nicht unwichtig, dass Stimmen in ihm nicht nur ertönen, sondern dass über diese Stimmen auch gesprochen wird. Die mediale Form des Hörspiels wird semantisch codiert. Bachmann nutzt dafür Platons Dialog *Phaidros*, in dem Sokrates den Zikaden-Mythos entwickelt: Die Zikaden seien einmal Menschen gewesen, vergaßen aber, als sie enthusiastisch durch den Gesang der Musen selbst in den Gesang einstimmten, Nahrung zu sich zu nehmen und starben. Daraufhin wurden sie in Zikaden verwandelt, sodass sie, ohne essen oder trinken zu müssen, sich fortan dem Gesang hingeben konnten.²⁷ Indem Bachmanns Hörspiel diesen Mythos aufgreift, verleiht sie den Stimmen der Zikaden, die in ihrem Hörspiel erklingen, eine sakrale Aura. Die Körperlosigkeit der Stimmen, die ihre metaphysische Qualität unterstreicht, stellt sie gleich zweifach heraus. Denn erstens sind die Zikaden ja Insekten, die man hört, üblicherweise aber nicht sieht, und zweitens reduziert schon der Mythos die Körperlichkeit der Zikaden, bedürfen ihre Körper ihm zufolge doch keine Nahrung. Bachmanns Hörspiel lässt sich aber nicht nur durch diese Stoffwahl in den zuvor referierten medientheoretischen Diskurs über Radio-Stimmen einordnen. Es werden des Weiteren genau die Aspekte dieses Diskurses im Hörspiel betont, die ich in meiner Skizze der Medientheorie hervorgehoben habe.

Visualität/Oralität

Bachmanns Hörspiel zitiert nicht nur den platonischen Dialog an zwei Stellen, sondern übernimmt auch dessen Naturszenario: So herrscht auf der südlichen Insel, auf der die Handlung angesiedelt ist, Mittagshitze, zirpen die Zikaden und heißt es bei den Einheimischen wie schon bei Platon, dass man über Mittag nicht schlafen, sondern ihnen zuhören solle. Der Mittag ist dabei mehr als eine Tageszeit, in der sich die Handlung des Hörspiels entfaltet. Ihm kommt auch medienepistemologische Bedeutung zu. Bachmann rahmt die Diegese durch eine direkte Ansprache

²⁷ Vgl. Platon: *Phaidros* 259 b-c.

des Erzählers an die Hörerinnen und Hörer. Sie bezieht sich dabei auf eine gemeinsame Erfahrung:

Es erklingt eine Musik, die wir schon einmal gehört haben. Ich weiß nicht, wann und wo es war. Eine Musik ohne Melodie, von keiner Flöte, keiner Maultrommel gespielt. Sie kam im Sommer aus der Erde, wenn die Sonne verzweifelt hoch stand, der Mittag aus seiner Begrifflichkeit stieg und in die Zeit eintrat. (DZ, S. 221)

Näher qualifiziert wird diese Musik dann als rasende Töne aus «ausgetrockneten Kehlen gestoßen», die an «einen nicht mehr menschlichen, wilden, frenetischen Gesang» (DZ, S. 221) erinnern. Wie das einleitende «Wir» verdeutlicht, bezieht sich der Erzähler mit der Mittagshitze auf eine Erfahrung, die er mit den Hörerinnen und Hörern zu teilen vorgibt. Gleichzeitig betont er aber die Opazität der Erfahrung, die der Erinnerung nicht zuträglich ist: «Aber ich kann mich nicht erinnern. Und du kannst es auch nicht» (DZ, S. 221). Der Mittag steht bei Bachmann für eine natürliche Zeit, die sich ständig wiederholt und dem Vergessen so zuarbeitet: «Aber was heißt «morgen» auf den Inseln? Kommt doch ein Tag wie der andere, ein großes einmaliges Heute nach dem anderen herauf» (DZ, S. 224 f.). Der zeitlichen Indifferenz korrespondiert die visuelle, denn die Sonne blendet, erzeugt ein diffuses Licht, sodass «die Dinge ihre Gestalt aufgeben» (DZ, S. 225). Der Mittag erzeugt so eine Zone epistemologischer Indifferenz, in der «klare» Erkenntnisse nicht möglich sind. Der visuelle Sinn ist gestört; die Umrisse der Körper verlieren sich. Es dominiert der Gesang der Zikaden. Mit dieser Entgegensetzung von visueller und auditiver Wahrnehmung knüpft Bachmann an die oben wiedergegebene medientheoretische Debatte über die körperlose Stimme an. Erst die Störung der visuellen Erkenntnis ermöglicht die Präsenz des Auditiven, durch die Wörter und Klänge gesteigerte Bedeutung erlangen. Auge und Ohr werden zudem in zwei weiteren Erzählsträngen thematisch, die beide an das zentrale Inselmotiv des Hörspiels anknüpfen und die Autorität der Stimmen in Szene setzen.

Die Autorität der Stimmen

Bachmanns *Die Zikaden* berichtet von einer Insel, auf der sich etliche Auswanderer zusammengefunden haben, die aus ihrem vorherigen Leben geflohen sind. Mit Bedacht spricht der Erzähler dabei von «Schiffsbrüchigen» (DZ, S. 222), denn das Hörspiel greift nicht nur mit dieser Metapher die Kulturgeschichte der Insel auf. Der zentrale Protagonist Bachmanns wird darüber hinaus von zwei unterschiedlichen Figuren «Robinson» getauft (vgl. DZ, S. 227 u. 265) und wird auch im Figurenverzeichnis des Hörspiels unter diesem Namen geführt. Angespielt wird ferner auf

Eduard Mörikes Orplid, eine weitere Insel (vgl. DZ, S. 228).²⁸ Mit dem Inselmotiv ist aber nicht nur die Idylle evoziert, sondern rücken Fragen von Abwesenheit und Präsenz in den Vordergrund. Denn anders als für den Protagonisten in Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) ist es Bachmanns Schiffsbrüchigen jederzeit möglich, die Insel mit der Fähre zu verlassen.²⁹ Das Leben, das sie hinter sich gelassen haben, bleibt gegen ihren Willen präsent. Die Fähre, die ganz im Sinne der allegorischen Codierung des Hörspiels mittags anlegt, fungiert für die Auswanderer vor allem als Postschiff und wird als «Mittler» (DZ, S. 224) bezeichnet. Es vermittelt die Stimmen der Zurückgebliebenen, deren Briefe im Hörspiel intoniert werden. Sie erklingen zur gleichen Zeit wie die Zikaden. Auch ihnen können sich die Auswanderer nicht entziehen.

Der zweite Erzählstrang, der die Autorität der Stimme vermittelt, betrifft die Inselzeitung. Schon ihr Name «Inselbote» (vgl. DZ, S. 230) verdeutlicht, dass hier Medialität erneut thematisch wird. Auch die Zeitung richtet sich nicht so sehr an den visuellen Sinn, sondern an das Ohr. Sie mag auf der Insel auch gelesen werden, Autorität gewinnt sie über die Inselbewohner aber durch die Stimme Antonios, der ihre Meldungen ausruft. Dass auch hier das Medium die Botschaft ist, offenbart die Banalität der Meldungen, die von den alltäglichen Verrichtungen der Inselbewohner berichten. Antonios Stimme, dessen Zauber und Archaik der Erzähler hervorhebt (vgl. DZ, S. 230), übernimmt zudem einen Part im «Duett»³⁰ mit den sechs Auswanderern, die ihm alle das Leid klagen, vor dem sie auf die Insel geflohen sind, und sich zugleich in Träume verlieren, die sie dieses zeitweilig vergessen lässt. Antonio fungiert dabei weniger als Gesprächspartner als er vielmehr den bloßen Zuhörer spielt, der durch sein ständiges «Ja, Mrs. Brown» oder «Ja, Madame» (DZ, S. 231 u. 250) den Monolog der Auswanderer im Gange hält und ein «Nein» nur vernehmen lässt, wenn diese ihrer Hoffnung Ausdruck verleihen, ihr Leid tatsächlich zu überwinden. Antonio hilft so dabei, den Klage- und Traumgesang, der ihm einen Nebenverdienst ermöglicht, nicht verstummen zu lassen. Er verhindert das Vergessen. Bachmann hat dabei besonderen Wert auf die Wiederholungsstruktur gelegt, wie sie in den Anmerkungen zum Hörspiel betont: «Jede Szene mit Antonio

28 Bachmann zitiert die erste Zeile aus Mörikes Gedicht *Gesang Weyla's*: «Du bist Orplid, mein Land!» Mörike, Eduard: *Gesang Weyla's*, in: ders.: *Gedichte*. Ausgabe von 1867 T. 1 (Werke und Briefe, Bd. 1), hg. von Hans-Henrik Krummacher und Hubert Arbogast, Stuttgart 2003, S. 125.

29 Das Hörspiel ist deswegen auch als Beispiel engagierter Literatur verstanden worden: «Das Hörspiel handelt von notwendig scheiternden Versuchen der Menschen, den Leiden des Alltags in einen Zustand absoluter Freiheit zu entfliehen [...]» Bartsch, Kurt: *Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann*, in: *Materialienband zu Ingeborg Bachmanns Hörspielen*, hg. von Nicole Bary und Erica Tunner, Paris 1986, S. 23–46, hier S. 42. Als eine Kritik der Utopie begreift das Hörspiel auch: Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk von den frühesten Gedichten bis zum «Todesarten»-Zyklus*, Frankfurt/Main 1987.

30 Achberger, Karen: *Musik und «Komposition» in Ingeborg Bachmanns «Zikaden» und «Malina»*, in: *The German Quarterly*, 61/2 (1988), S. 193–212, hier S. 203.

beginnt ‹normal›. Dann kommt die Musik. Die Szene beginnt wieder von vorn (d. h. der Text wiederholt sich bis auf das ‹Es ist gut, Antonio›)» (DZ, S. 219). Die von Bachmann hervorgehobene Wiederholungsstruktur verstärkt die Präsenz der Zikaden im Hörspiel. Die Musik der Zikaden, die zwischen den sich wiederholenden Dialogpassagen erklingt, motiviert in allen sechs Duetten den Gesang der Auswanderer, der zwischen Traum und Klage oszilliert.³¹ Warum die Stimmen der Zikaden die Auswanderer ansprechen und in ihren Bann ziehen, wird von Robinson reflektiert, der am Ende des Hörspiels ihrer Macht mithilfe seiner Geliebten entkommt. Auf die Frage, wie sich für ihn die Zikaden anhören, antwortet er: ‹Es klingt, wie es manchmal in mir zu klingen beginnt [...], wenn ich mich aus allen Umarmungen löse für eine andere Glückseligkeit› (DZ S. 261). Das Hörspiel stellt damit heraus, dass der Gesang der Zikaden Autorität durch ein Identifikationsangebot generiert. Verstanden wird er als Ausdruck der eigenen inneren Erlebnisse. Robinsons Antwort beschreibt zugleich die pragmatischen Voraussetzungen dieser Form schmerzender Glückseligkeit: die Isolation von den Mitmenschen, die alle Inselauswanderer zelebrieren.³² Am Ende des Hörspiels wird der Wunsch, der Welt zu entfliehen, vom Erzähler direkt angesprochen. An die Hörerinnen und Hörer gerichtet fragt er: ‹Oder willst du dir die Welt erlassen und die stolze Gefangenschaft?› (DZ, S. 267). Auf diese Frage folgt die Erklärung, dass der Gesang der Zikaden losbricht, wenn wir uns vom Anderen abwenden und uns gefangen nehmen lassen von den Stimmen, die in unserem Inneren erklingen.

4. Kritik der Metaphysik

In Bachmanns *Die Zikaden* demonstrieren die Radiostimmen genau die Eigenschaften, die ihnen im medientheoretischen Diskurs zugeschrieben werden. Zugleich muss das Hörspiel jedoch auch als Kritik seiner eigenen ‹sensational form› (Meyer) gelesen werden. Im platonischen Mythos gehören die Zikaden zur Sphäre der Kunst, deren sakraler Charakter betont wird. Die Zikaden-Erzählung des Sokrates kulminiert in einer Handlungsalternative. Entweder man verfallt durch den Gesang der Zikaden in Passivität und verhalte sich nicht anders als Schafe und Knechte, die die Mittagszeit zu einem Schlummer nutzen, oder man fahre im philosophischen Gespräch fort und erweise sich dadurch als ein rechter

31 Lech Kolago hat die strukturellen Parallelen zwischen dem Hörspiel und der musikalischen Form des Rondos analysiert. Vgl. Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts* (Wort und Musik, Bd. 32), Anif/Salzburg 1997, S. 264–279. Die Nähe des Hörspiels zum Rondo bemerkte schon die Rezension des Spiegel vom 30. März 1955.

32 In der Forschung ist das Hörspiel daher auch als Kritik der ‹Realitätsflucht› verstanden worden. Vgl. Vanhaegendoren, Koen: *Die Zikadenmetapher in Ingeborg Bachmanns ‹Die Zikaden›*. Lebensflucht und Lebensmut, in: *Seminar* 42/2 (2006), S. 135–154, hier S. 151.

Musensohn. Letztere Handlung wird durch Sokrates nicht nur deutlich valorisiert, sondern verspricht auch weiteren Nutzen. Denn Sokrates erwähnt zugleich, dass die Zikaden die Menschen beobachteten und den Musen Bericht erstatteten, wer sie durch Tanz, Gesang oder philosophischen Gespräch ehre und daher belohnt werden solle.³³ Belohnung jedoch ist auf Bachmanns Insel nicht zu erwarten. Die Autorität der Zikaden bezeugt sich vielmehr darin, dass die Auswanderer, die sich von ihrem Zauber nicht lösen können, vergessen, Nahrung zu sich zu nehmen und – anders als die Zikaden selbst – «dürre und kleiner» werden, somit «an ihre Sehnsucht verloren» (DZ, S. 268) sind. Bachmann knüpft hier an die Nähe der Zikaden zu den Sirenen an, die Platon ebenfalls erwähnt. Hennes Musik verkörpert eine Autorität, die «verzaubert, aber auch verdammt» (DZ, S. 268) und die innere Dissonanz zum Klingen bringt.³⁴

Bachmanns *Die Zikaden* muss daher nicht zuletzt als eine Reflexion über die Medialität des Radios verstanden werden. Die Insel wird im Hörspiel zu einem «echo chamber»,³⁵ in dem das Ohr über das Auge triumphiert, die Stimme gegenüber der Schrift ihre Macht beweist. Die Flucht der Auswanderer vor ihrem Unglück misslingt, weil die dissonanten Stimmen ihres Inneren sich im Echo beständig reproduzieren und multiplizieren. Auch damit greift Bachmann einen Topos der Radiotheorie auf, demzufolge «innere Handlung der eigentliche Gegenstand eines guten Rundfunkwerks zu sein habe».³⁶ Der körperlosen Stimme des Radios entspreche die innere und nicht vernehmbare Stimme des Menschen. Rudolf Arnheim zufolge akzentuiert die Rundfunkkunst als Ohrenkunst zudem die Zeit und sei damit auf die Darstellung «dramatische[n] Geschehen[s]» verpflichtet.³⁷ Das Argument findet sich leicht abgewandelt schon in Lessings Schrift *Laokoon*, in der Lessing aus der These, dass die Poesie mittels «artikulierte[r] Töne in der Zeit»³⁸ nachahme, die besondere Fähigkeit derselben zur Darstellung von Handlungen schlussfolgert. Sowohl die Rede als auch Handlungen seien zeitliche Prozesse. Die inneren Handlungen in Bachmanns Hörspiel sind nun alles andere als dramatisch, aber auch sie akzentuieren die Zeit. Bachmanns Stimmen wiederholen sich wie im

33 Vgl. Platon: Phaidros 259c-d.

34 Die Autorität der Stimmen wird bei Bachmann durch das Narrativ kritisiert: Die Auswanderer sind durch die Macht des Zikadengesangs in ihrem Leid gefangen. Bachmann hebt diesen Zustand noch besonders hervor, indem der Erzähler von der Nachbarinsel berichtet, auf der Gefangene ihre Haft verbüßen. Der Dialog Robinsons mit einem Gefangenen eben dieser Insel macht in schon didaktisch anmutender Weise deutlich, dass die Flucht der Auswanderer nichts anderes als ein Gefangensein in der eigenen Vergangenheit ist.

35 McLuhan, Marshall: *Understanding Media*, S. 327.

36 Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*, S. 111. Für weitere Beispiele aus dem Bereich der Radiotheorie vgl. Vowinkel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst* (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 146), Würzburg 1995, S. 133.

37 Vgl. Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*, S. 19.

38 Lessing, Gotthold E.: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Reclam-Bibliothek, Bd. 271), Stuttgart 2010, S. 114.

Echo und lassen so die Zeit des Mythos erfahrbar werden: die Wiederholung. Die Autorität der Stimmen, die Bachmanns Hörspiel vernehmen lässt, kulminiert also in einer Hörerfahrung, die durch Wiederholungen geprägt ist.

Indem Bachmann die Autorität der Stimme sowohl demonstriert als auch reflektiert, gemahnt sie an die im Begriff der ‹Wahlverwandtschaft› präsen- te mythische Dimension. Entspricht ihr Hörspiel im medialer Hinsicht auch der Eigengesetzlichkeit der Gattung, die der medientheoretische Begriff ‹funktisch› normativ hervorhebt, so melden die Transformation des platonischen Mythos und die Inselerzählung selbst doch Zweifel an, ob den Musen gefolgt werden darf.³⁹ Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* bezog seine strenge Struktur aus dem titelgebenden Begriff, den der Autor der Chemie entnahm. Thematisch wurde damit die Homologie zwischen natürlichen und sittlichen Prozessen, in denen zwischen freiem Willen (Wahl) und Notwendigkeit (Verwandtschaft) nicht unterschieden werden kann. Bachmann beschäftigt sich mit dieser Zone der Indifferenz im Bereich der Kunst. Wenn Autorinnen und Autoren den Gesetzen der Kunst folgen, perpetuieren sie dann im Fall der Radiokunst nicht die metaphysischen und autoritären Urszenen körperloser Stimmlichkeit, denen das neue Medium verpflichtet zu sein scheint?

39 Gudrun Brokoph-Mauch versteht das Hörspiel daher auch werkbioGRAFisch als Abkehr von der Lyrik und Hinwendung zur Prosa. Vgl. Brokoph-Mauch, Gudrun: Die Zikaden. Ingeborg Bachmanns Flucht aus dem Gesang, in: West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien. Hommage à Marie-Louise Roth, hg. von Annette Daigger et al., Bern und New York 1999, S. 449–464, hier S. 460. In der Forschung ist es darüber hinaus als Ausdruck einer ‹Krise des bürgerlichen Künstlers› verstanden worden. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann, S. 102. Angst-Hürliemann betont ebenfalls, dass Bachmann vor den Konsequenzen einer sich von der Gemeinschaft abwendenden Autorschaft warnt, der sie gleichsam nahestehe. Vgl. Angst-Hürliemann, Beatrice: Die Zikaden, in: Materialienband zu Ingeborg Bachmanns Hörspielen, hg. von Nicole Bary und Erica Tunner, Paris 1986, S. 192–195, hier S. 194.