

AUGENHÖREN, OHRENSEHEN ODER DIE GEFANGENEN DER RAUMZEIT

Egon A. Prantls Hörspiele

Von Sylvia Tschörner (Innsbruck)¹⁾

Seit seinem Rundfunkdebüt im Jahre 1983 hat der vielfach ausgezeichnete Tiroler Dramatiker, Romancier und *poète maudit* Egon A. Prantl eine ganze Reihe von Hörspielen geschrieben. Einige davon sollen im vorliegenden Aufsatz vorgestellt werden. (eap) – so die an Edgar Allan Poe erinnernde Sigle, mit der er zeichnet – ist ein postmoderner *poeta doctus*, der häufig thematisch auf die Tradition zurückgreift (antike Stoffe, Shakespearebearbeitungen) und mit Bildungsversatzstücken spielt. Er ist ein Sprachjongleur, der mit Wortfeldern, dem Klang und der Schreibung von Wörtern arbeitet. Als Vorbilder nennt er u. a. James Joyce und Arno Schmidt. Eine verlässliche Werks- und Uraufführungsliste ist nicht zu erhalten.²⁾ Mit Sicherheit liegen jedoch in Buchform vor: der experimentelle Roman ›Frauenmord‹, die Dramen ›cross' inn circle‹, ›„grellschwarz“/ZEITGEGEND/(bahnhof)‹, ›VILLINGERS KINDER‹, ›Hirntod‹ und ›DIE HÖRSPIELE‹.³⁾ Seine anderen Theaterstücke sind über den Bühnenverlag Sessler zu beziehen, der

¹⁾ Siehe auch SYLVIA TSCHÖRNER, *Helena triplex, Iphigenia furens und andere Exilanten*. Egon A. Prantls Oasen in der Zivilisation, Referat Salzburg-Symposion 2003, in PETER CZOBÁDI et al., *Das (Musik)theater in Exil und Diktatur und seine Rezeption*, Salzburg 2005 [im Druck].

²⁾ Ausnahme ist die von VERENA TEISSEL erstellte Bibliographie von Prantls radiophonen Arbeiten (eap on the air!) in: EGON A. PRANTL, *Die Hörspiele: Die Zelle, Tender Wolf, The Radiotelegraphic Joyce, Idaho I (Das Original), Verhör. Eap on the air!* Innsbruck 2002. Auf dieses Buch beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen in den Klammern. Leider nicht in dieser Sammlung enthalten sind das dadaistisch anmutende Gustostückerl ›Fasanbraten nebst Maroni-Püree und Serviettenknödel: Eine lyrische Novelle aus jenen Tagen, in denen die Erde noch ein Quader war‹ (1983), weiters die in Zusammenarbeit mit Manfred Mixner entstandene Collage ›Flußtraum‹ (1990), ›Die Nacht des Liberty Valance‹ (1995) und das „Kammerspiel“ ›Omaha‹ (1999), um nur einige weitere Hörspiele zu nennen.

³⁾ EGON A. PRANTL, =frauenmord= oder die drugische Traumsuche der co/arinhischen Fū/urstin emA, Innsbruck 1989. – DERS., cross' inn circle: theater in 3 stationen, Innsbruck 1994. – DERS., „grellschwarz“, ZEITGEGEND/(bahnhof): zwei theaterstücke, Innsbruck 1998. – DERS., Villingers Kinder, Innsbruck 1999. – DERS., Hirntod, Innsbruck 2001.

auch die Aufführungs-Rechte hat. Für seine Arbeiten erhielt Prantl eine Reihe von Preisen und Förderungen.⁴⁾

Die meisten Hörspiele von (eap) waren Auftragsarbeiten des ORF und wurden auch von ihm gesendet, so z. B. ›Die zelle als rot gedacht – eines morgens‹ (1983), ein szenisch-dialogisches Hörspiel, in dessen Zentrum die Konfrontation der Vertreter zweier Weltanschauungen, des inhaftierten Revolutionärs Schorsch und seines „Besuchers“ zu stehen scheint. Wenn der Gefangene bereit wäre, Ja zum machiavellistischen Credo und der menschenverachtenden Politik seines Gegenspielers zu sagen, könnte er sein Leben retten und ginge frei. (43–46) Er sagt Nein, und an diesem Punkt zeigt sich, dass ›Die zelle‹ nicht von Prüfung und Bewährung handelt, sondern von einem Spiel, das die Gegner seit ihrer Jugend spielen. Gewinner ist, wer den *Flush* hat. Im Pokerspiel bezeichnet dieser Terminus ein nahezu unschlagbares Blatt. So wie er hier verwendet wird, beinhaltet er aber auch charakterliche Eigenschaften wie Chuzpe und Authentizität – eine Art Sieger-Potential:

Innen drinnen, wo man das braucht / was man zum guten / zum aussergewöhnlichen spieler benoetigt – da / mein herr – bist du leer, und grad deswegen, gerade deshalb / wirst du heute auch ohne deinen --- wieder einmal – ohne deinen flush nach hause gehen / (54)

Schorsch gewinnt, weil er den *Flush* hat, und drängt dem Besucher eine Kapsel mit Gift auf, die dieser – regelkonform? – nicht zurückweist. Allerdings nimmt er das „herzasz“ mit, die Möglichkeit einer Amnestie, was bedeutet, dass der Häftling den Rest seines Lebens mit imaginären Festgelagen und Flipperspiel verbringen wird. Sein Sieg auf der Ebene des Spiels ist also auf jener der Lebens-Wirklichkeit – wenn wir in der Spielmetaphorik des Textes verbleiben – ein *Tilt*. (Dieser Ausdruck aus der Sprache der Flipper-Spieler wurde in den siebziger Jahren in der Bedeutung von *breakdown*, *es geht nichts mehr* verwendet.) Das Schlusswort hat „die stimme“, „eine moegliche zweite instanz“ von Schorachs Ich (25), die in dem zu Ende gegangenen Spiel nur eines aus einer Unzahl von Spielen sieht, die gleichzeitig in parallelen bzw. sich überschneidenden Wirklichkeiten ablaufen, so dass Sieg in einer Wirklichkeit, eine Niederlage in einer anderen bedeuten kann.

Die einstündige Fassung, die der ORF von diesem Hörspiel herstellte,⁵⁾ geht von einer Interpretation der Textvorlage aus, die einerseits beim Begriffsfeld *Zelle – Sarg* und andererseits bei Fakten aus dem Leben des Autors anknüpft. Die titelgebende sargähnliche Zelle (38) entspricht dem Zimmer, in dem Dostoevskijs Raskol'nikov abgeschlossen von der Welt lebt. (Auf ›Schuld und Sühne‹ wird mehrmals verwiesen;

⁴⁾ Den Angaben des Sessler-Verlags zufolge: Förderungspreis des Landes Tirol für Literatur 1982, Österreichischer Staatspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Kulturpublizistik 1982, Staatsstipendium desselben für Literatur 1982, Förderpreis desselben für Literatur 1983, Literaturstipendium des Landes Tirol 1993.

⁵⁾ EGON A. PRANTL, *Die Zelle*. Interview mit (eap). Produzent: ORF-Hörfunkintendanz. Regie: AUGUSTIN JAGG. Ton: ALFONS GALOTTI. Schnitt: GABRIELE NELL. Mit: GÜNTER EINBRODT, WOLFGANG BÖCK, HANS PIESBERGEN. Erstsending (= *Welt der Literatur*): 27. Mai 1986, 59'20". Eine Kopie des Mitschnitts des Autors wurde mir von Fabian Kametz, der einige Prantl-Uraufführungen inszenierte, zur Verfügung gestellt.

27f., 51). In die gleiche Richtung weisen ein purpurnes „bahrentuch“ (40f.) und die Grablegungsmusik aus ›Mathis der Maler‹ (39). Das Wort *Schuld* (51) verwendet (eap) allerdings im Sinn von *Verantwortung* und nicht von *Verbrechen, Gesetzesübertretung (prestuplenie)* wie Dostoevskij.

Im Interview zur Sendung sagt Prantl, sein Vorbild für den Protagonisten sei ein gewisser Georg Ziller gewesen, ein Freund aus der Zeit seines letzten Drogen- und Alkohol-Entzugs, den er wie ein Spiegelbild seiner selbst empfunden habe. Es gehe in der ›zelle‹ „ganz allgemein um die innere Welt eines Menschen, der in sich geschlossen“ lebe „und seine Träume in einer anderen Realität“ als der alltäglichen zu verwirklichen suche. Ein Rückzug in drogenerzeugte Wirklichkeiten, wie er, (eap), ihn versucht habe, führe aber dazu, dass man sich ständig vorgaukle, auf der Gewinnerseite zu sein, während sich die Trümpfe de facto immer in den Händen der anderen befänden.⁶⁾

In der ORF-Fassung steht ›Die Zelle‹ infolgedessen für den „Kopf eines Menschen mittleren Alters“, der – das erfährt man nur im Sendungs-Vorspann – „drogenabhängig, Alkoholiker oder kriminell sein könnte“. Die fünf handelnden Personen der Textfassung sind auf drei reduziert, die biographischen Details gestrichen, die Stimmen zweier Sprecher klingen sehr ähnlich, und das Textmaterial ist anders unter ihnen verteilt als vom Autor vorgesehen. Dadurch wird das Verhältnis der Figuren zueinander undurchsichtig und die ideologischen Standpunkte lassen sich nicht mehr voneinander abgrenzen. Das würde es dem Zuhörer erleichtern, das Stück als intra-personales Drama hinzunehmen, wenn nicht die (in der Hörfunk-Fassung veränderte) Musik⁷⁾ und die Geräuschkulissen (der Autor macht detaillierte Angaben hinsichtlich Stille, Bewegung im Raum, Raumklang, Distanz, Positionen, Stimmung, Dauer, etc.) die Plausibilität einer solchen Interpretation untergraben würden. Verloren geht bei der Inszenierung der ›Zelle‹ als Drama im Kopf Prantls witziger Einfall, Vergnügungen wie das Flipperspiel oder Festgelage, die sich die Figuren nur vorstellen, um die Haft psychisch unbeschadet zu überleben (59), hörbar zu machen.⁸⁾

Während ›Die Zelle‹ wegen dieser illusionierenden Hintergrundgeräusche nur als Hörspiel denkbar ist, ist ›= Tender Wolf = over „The m/nightyQueen“: ‚zur Sonne‹ (1987)⁹⁾ „I narrativum“ (63), in dem die Musik aus der Wurlitzer zumeist assoziativ und nicht bedeutungsvertiefend eingesetzt wird. So erklingt etwa zu den Worten „Zugang zu‘nn FreiMaurern ‚sue‘ erlangen“ Jo[h]nny Cashs ›A Boy Named Sue‹ (68). Ob für den Zuhörer das Spiel mit Sue [su:] und ‚sue‘ =

⁶⁾ Ebenda (Interview).

⁷⁾ CLARA BLEYS ›Escalator over the Hill‹ und Hindemiths Symphonie Nr. 5. wird durch Musik der Gruppen Pink Floyd und Aphrodite's Child ersetzt. (8, Interview)

⁸⁾ Die imaginären Essensgeräusche durch imaginäres Kopulationsgestöhne zu ersetzen, ist lange nicht so amüsant wie der Einfall, etwas Imaginäres sinnlich wahrnehmbar werden zu lassen.

⁹⁾ EGON A. PRANTL, Tender Wolf. Produzent: ORF Tirol. Regie: JOSEF KUDERNA. Mit: ROBERT HAUER-RIEDL, RAINER EGGER, JOHANN NIKOLUSSI. Erstsending (Kunstradio): 7. Juli 1988. Dauer: 44'50".

zu [tsu:] nachvollziehbar ist, darf bezweifelt werden. Dasselbe gilt für die Verbindung von Arik Brauers *Weißmäusen*, Chagalls *Blau*, dem *Roth=WeinFlecken* auf Mozarts Hemd – also den Farben der amerikanischen Flagge – und Jimi Hendrix' ›Star=spangled=Banner‹.

›Tender Wolf‹ ist ein Totengespräch in der Art von Lukians ›νεκρικοὶ διάλογοι‹ (166/167 n. Chr.), Fénelons ›Dialogues des morts‹ (1712), Fontenelles ›Nouveaux dialogues des morts‹ (1683) oder Wielands ›Göttergesprächen‹ (1790), eine im Jenseits stattfindende Unterhaltung zwischen zwei historischen oder fiktiven Personen, die sich in Wirklichkeit sicher nie begegnet sind, in diesem Fall zwischen Mozart und dem Rockmusiker Jimi Hendrix. Hinter dem stummen Kneipenwirt, der die beiden beobachtet, aus Büchern Zusatz-Informationen herausucht und die Tarotkarten legt, versteckt sich einerseits der „Solipsistiker vom Flusz“ (85, 104), d. h. der Dramatiker selbst. Zur üblichen Form seiner Selbstinszenierung passen auch der Hinweis: „da ist kußechter LippenStift am Kragen des Wirts ...“ (102) und sein Ärger darüber, dass Joyce sich „seith Zeiten“ „mit CAROLL & POE nur noch: in this misty den near the Bow=ery“ trifft (85). (Die drei Autoren gehören zu (ep)s literarischen Favoriten.) Andererseits erinnert dieser Beobachter an den in ›Finnegans Wake‹ angewandten Trick des irischen Romanciers, die Tatsache, dass sein Protagonist über Wissen verfügt, das er nach der innerfiktionalen Logik unmöglich haben könnte, damit zu rechtfertigen, dass der Autor den Traum der Figur miträumt. Der Wirt bringt auch kabbalistisches Wissen ein, das bekanntlich besonders im zweiten Teil von Joyce's ›Finnegans Wake‹ eine große Rolle spielt.

Prantl reduziert Leben und Werk seiner Protagonisten auf die Skandalchronik und auf Schlagworte: So suggeriert er, dass Jimi Hendrix und eine Reihe anderer Musiker durch Mord und nicht durch Drogen bzw. Selbstmord zu Tode gekommen seien (80), und nähert ihn damit den Stammheimer RAF-Aktivisten an, die fast in jedem seiner Werke erwähnt werden. Im Falle Mozart interessieren ihn die bekannte ›Requiem‹-Geschichte (78f.) und das Vergiftungs-Gerücht. Der Verdächtige ist nicht Salieri, wie z. B. in Peter Shaffers ›Amadeus‹ (1980), sondern es sind die Freimaurer, deren Geheimnisse der Komponist in der ›Zauberflöte‹ verraten habe (73, 84, 107). Durchaus gattungskonform dreht sich das Gespräch also um Themen, die mit den beiden Künstlern nicht essentiell zu tun haben: um natürlich vorkommende Drogen (70–76), den Tod bzw. Todesboten in den Mythen verschiedenster Völker (86–92), die Pest (94–98), schwarze Magie (99, 105f.) und die Afrika-Entdecker Livingstone und Stanley (100ff.). All das wird quasi-enzklopädisch abgehakt. Manchmal handelt es sich um Schaumschlägereien, wie im folgenden Beispiel, die sicher nur der Fachmann beim bloßen Hinhören durchschauen kann:

1.) Alkaloide Hyoscyamin; 2.) Atropin; 3.) BellaDon'Inn, wie gesagt; 4.) Scopolamin; un' ähnliches mare¹⁰⁾, du!/ ..un' finn'Ann thu'sthe 's Zeug haupsaechlich inn'Ann Wurzeln (==Roots; (70f.)

¹⁰⁾ *Mare* (engl. Stute, [Nacht]Mahr), zum Zeitpunkt der Entstehung von ›Tender Wolf‹ die Prantl'sche Schreibweise für *mehr*.

Die oben stehende Reihe weist kein durchgängiges Ordnungsprinzip auf, enthält ein Element (Belladonna), das es nicht gibt,¹¹⁾ und eine falsche Information (die Wurzeln sind bei Nachtschattengewächsen – man denke an die Kartoffeln – das am wenigsten Giftige). Ein anderes Beispiel für den Witz des Autors ist Folgendes: Der Wirt stellt – formal in einer eigenen Spalte – okkulte Berechnungen an, und kommt zu den Schlüssen, dass Mozart, geboren am 17. Januar 1756 (richtig; am 27. Januar 1756) Wassermann und Hendrix, geboren 1942, Skorpion gewesen sei (richtig; geboren am 27. November 1942 und ergo Schütze) (77). Prantl, selbst Okkultem nicht abgeneigt,¹²⁾ foppt den Esoterik-Skeptiker, von dem er annimmt, er werde nicht durchschauen, dass hier „Schmäh geführt“ wird. Das Totengespräch endet mit einer weiteren Spielerei: Jimi legt sich die Tarotkarten für die Vergangenheit.

Ergebnisse von Prantls jahrzehntelanger Beschäftigung mit ›Finnegans Wake‹ von James Joyce und dem ›Roaratorio‹ von John Cage sind das Hörstück ›Radiotelegraphic-Joyce‹ (1992),¹³⁾ die Funkerzählung ›Roaratoriors Wake‹ und der ›Radiotelephonic Joyce‹, der 1992 im Künstlerhaus Wien bereits angesetzt war, aber offenbar wegen seines Umfangs als unaufführbar aufgegeben wurde. Das Werk sollte eine „Beweisführung der kreisförmigen Struktur von ›Finnegans Wake‹, mit Mitteln der Mathematik antreten (279). Nun ist hinlänglich bekannt, dass das zyklische Geschichtsbild des italienischen Aufklärungsphilosophen Giovanni Battista Vico (1668–1744) dem Roman als Strukturprinzip dient¹⁴⁾ und dass sich dies formal u. a. darin niederschlägt, dass das erste Wort – *riverrun* – das fehlende Schlusswort ist. Wenn (eap) tatsächlich meinte, dies beweisen zu müssen und (mit Hilfe eines anderen, des naturwissenschaftlichen Richtig-Falsch-Diskurses) zu können, würde das auf eine gewisse Blauäugigkeit im Hinblick auf Regeln und Desiderata des poetischen wie des geisteswissenschaftlichen Diskurses hindeuten. Näher liegt, dass die zitierte *intentio operis* einem Werbetext entstammt.

Für sein ›Roaratorio‹ entnahm Cage Textstellen aus ›Finnegans Wake‹ und bildete Mesosticha. (Ein Mesostichon ist eine dem Akrostichon ähnliche Figur, bei der die in der Versmitte stehenden Buchstaben, hintereinander gelesen einen bestimmten Sinn – in diesem Fall den Namen JamesJoyce – ergeben.)¹⁵⁾ Bei der Wahl der Textstellen ließ er zunächst das Zufallsprinzip walten; später folgte er der Regel, dass zwischen zwei Buchstaben des Mesostichons keiner dieser beiden Buchstaben verwendet werden dürfe (z. B. zwischen J und A kein J oder A) und nimmt „substantial

¹¹⁾ Die Wirkstoffe der Tollkirsche (*Atropa belladonna*) sind Hyoscyamin und Atropin. Herder: Lexikon der Biologie, Heidelberg, Berlin, Oxford 1994, Stichwort: Tollkirsche.

¹²⁾ Wort für Wort: Lady Jane, Radiosendung mit und über EGON A. PRANTL. Autor und Interviewter (eap), Stimme SIEGLINDE MÜLLER, 29. Juli 1993, 54'55".

¹³⁾ EGON A. PRANTL, *The Radiotelegraphic-Joyce*. Gespräch mit eap und Petra Rosa von Süß. Gestaltung: PETRA ROSA VON SÜSS. Regie: EGON A. PRANTL, REINHARD HANDL. Ton: H[?] WIESER. Mit: RAINER FRIEB, HOWARD NIGHTINGALE. Erstsendung (Kunstradio): 2. Juli 1992, 44'30". Eine Kopie wurde mir von Fabian Kametz zur Verfügung gestellt.

¹⁴⁾ JAMES JOYCE, *A Shorter Finnegans Wake*, hrsg. von ANTHONY BURGESS, London 1966.

¹⁵⁾ Meyers Großes Taschenlexikon, Mannheim, Wien, Zürich 1987.

mit dem Text und seiner Struktur als um den Schockeffekt gegangen sein, den ein aleatorisch erzeugtes Kunstwerk für große Teile des Publikums immer noch hat – obwohl es natürlich illustre Vorbilder aus den letzten gut hundert Jahren gibt. Man denke an das Projekt des *Livre* von Mallarmé, an die experimentelle Dichtung der französisch-italienischen Gruppe OULIPO und der Zeitschrift *TelQuel* nahe stehender Autoren oder an Werke des Komponisten Stockhausen, um nur einige Künstler zu nennen, die auf diese Weise versuchten, den Einfluss des Autors auf das Werk weitgehend auszuschalten. Weiterhin bedeuten solche Experimente eine radikale Absage an die Vorstellung, Literatur müsse auf Darstellung ausgerichtet und durch eine lineare Logik und Endlichkeit sprachlicher Kombinationsmöglichkeiten gekennzeichnet sein. Es gibt Künstler (an die Materie gebundene *Hyliker*) für die dergleichen ein Spiel ist, das überraschende und oft sehr poetische Ergebnisse hervorbringt, und solche (*Pneumatiker* mit metaphysischen Bedürfnissen),²⁰⁾ die der Ansicht sind, durch das Ritual der Permutation, bzw. durch die Ehrwürdigkeit von ›I-ching‹ oder Kabbala-Lehre ginge ein sakrales Moment auf das Werk über. Das gilt sicher für Cage, der beschreibt, wie das ›Roaratorio‹ unter dem Einfluss der „purposeful purposelessness“ des Zen-Buddhismus entstand.²¹⁾ Es ist nicht auszuschließen, dass Prantl, der sich mit kabbalistischen Lehren, dem Okkultismus eines Crowley, Tarot u. Ä. auseinandersetzt, dies ähnlich sieht. Allerdings prognostiziert er im genannten Interview, in dem er über benutzte Zahlenreihen, Kreisformeln, Kreisflächenformeln, Kugelformeln, Carroll'sche Terme zur Entschlüsselung von Fehlschreibarten im ›Wake‹, Kreise in Kreisen etc. spricht: „Irgendwann wird mir sicher einer das wissenschaftliche Messer an die Kehle setzen, der Formeln halber ...“ und das widerspricht einem „pneumatischen“ Zugang. Wie dem auch sei: Der ›Radiotelegraphic Joyce‹ ist keine wissenschaftliche Arbeit, sondern ein Kunstwerk, und insofern ist es gleichgültig, ob der Text mit Hilfe des ›I-ching‹, kabbalistischer Permutationen, existierender oder aber erfundener mathematischer Formeln generiert wurde. Tatsache ist, dass (eap) sich selbst als psychologische Entität offenbar konsequenter als Cage aus der Textproduktion heraushielt, und im Gegensatz zu diesem die „Orchestrierung“ des Texts ohne Aleatorik bewerkstelligte. Der von einem Muttersprachler rezitierte englische Text wird bei ihm interpunktiert bzw. überlagert von Bibel- und literarischen Zitaten und den von einem Schauspieler gelesenen benutzten Formeln und Gleichungen. Die Sprechtexte werden untermalt von auf Ortsangaben im ›Wake‹ abgestimmter Musik und Geräuschen. Verwendet wurden irische und andere Volksmusik, Kinderlieder, Piaf-Chansons, Eric Satie, ein Gloria, der Hochzeitsmarsch aus Wagners ›Lohengrin‹ und Wolframs ›Lied an den Abendstern‹ aus ›Tannhäuser‹. – Letzteres fälschlich, denn Prantls Regiebuch – er führte gemeinsam mit Reinhard Handl Regie – sieht ›Tristan‹ vor, und der wäre

²⁰⁾ Die Begriffe *Hyliker* und *Pneumatiker* sind von Eco in der Bedeutung übernommen, in denen er sie in ›I limiti dell'interpretazione‹ (1990) verwendet. Deutsch: UMBERTO ECO, Die Grenzen der Interpretation, München 1995, S. 68–71.

²¹⁾ JOHN CAGE, Szczuka-Preis-Rede (zit. Anm. 17).

natürlich viel passender, weil ›Finnegans Wake‹ mit der Tristansage spielt: Isoldes Tristan verschmilzt darin mit Sir Armory/Almeric Tristram, dem Erbauer von Howth Castle. Die Protagonisten-Tochter Isobel ist Iseult-la-Belle, aber auch Isolde Weißhand. Chapelizod bedeutet Chapel of Iseult und der Spitzname „Mildew Lisa“ leitet sich aus der ersten Zeile von Isoldes Liebestod her: „*Mild und leise* | wie er lächelt ...“²²) An Backgroundgeräuschen vorgesehen sind Meer, Börse, ein Raketenstart, Schafblöken usw. Dass Prantl das Werk, ebenso wie schon Cage das seine als unvollendet betrachtet, zeigt die letzte Notiz: „wird fortgesetzt“ (130).

›Idaho I. Das Original‹ scheint Prantl sehr am Herzen zu liegen, denn er erwähnt in seiner scherzhaften Widmung des Theaterstücks ›Villingers Kinder‹ an den Chefredakteur der Hörspielabteilung des ORF-Landesstudios Tirol, Martin Sailer, dass dieser „so um das Jahr 2055 herum“ werde verantworten müssen, dass es „unproduziert blieb“²³) Das Bühnenstück ›Idaho III‹ hat nichts damit zu tun.²⁴) Dem Text geht eine Liste der Musikstücke und Geräuschkulissen voraus, deren Länge auf die Sekunde fixiert ist.²⁵) „Die Musik“, sagt Prantl, „steht zum Dialog in Antiassoziation! Dasselbe gilt für die se (Sequenzen & Geräuschkulissen [...]“ (133) So ertönt z. B. Motorenlärm von einem Formel-1-Rennen, wenn von Meereswellen die Rede ist. Diagramme zeigen, wie die Text-und-Musik-Blöcke im Zeit-Raum zu positionieren sind.

›Idaho‹ ist ein dramatisch-szenisches Hörspiel ohne herkömmlichen Plot und erinnert – ähnlich wie ›Omaha‹ (1999) – an das absurde Theater eines Samuel Beckett (z. B. ›Fin de partie‹) oder Edoardo Sanguineti. Das „Personal“ sind ein alter Mann und eine junge Frau, die ihn offenbar regelmäßig besucht und betreut. Beide leiden unter einer Krankheit, die sie bei lebendigem Leib verfaulen lässt (180, 186). Er ist blind und sie taub; nichtsdestoweniger geht er leidenschaftlich gern ins Kino, und sie liebt Musik. Das Stück spielt in einer „antiWelt“, in der teilweise andere Naturgesetze wirksam sind als in der unseren und in der ein nicht genauer bezeichnetes Kollektiv (*sie*) Krieg führt (164), über Nacht Stufen in den Fels/Schlamm haut (151), Löcher und unterirdische Gänge gräbt (172), was zur Folge hat, dass alles im Schlamm versinkt (168). Es ist eine Welt des Sowohl-als-auch, in der es z. B. bei zunehmender Dunkelheit *schwieriger* und – ein paar Sätze weiter – *leichter* wird, eine Partitur zu lesen (160). Einerseits gibt es Tag und Nacht

²²) ANTHONY BURGESS, What It's All About, in: JAMES JOYCE, A Shorter Finnegans Wake (zit. Anm. 14), S. 12f.

²³) PRANTL, Villingers Kinder (zit. Anm. 3), S. 5.

²⁴) EGON A. PRANTL, Idaho III, in: Schriftzüge. Texte des 3. Tiroler Literaturtheaters, Innsbruck 1997.

²⁵) Pulp-Fiction-Sound-Track, Natural-Born-Killer-Sound-Track, die Stones, Zappa, Garbage, die Einstürzenden Neubauten, Stereo Lab, Railroad Jerk, Bach, Hindemith / Elliot Gould. In einer Zusatznotiz am Ende des Hörspiels kommen („ersatzweise“ für Musikstücke, die in der ersten Liste jedoch nicht genannt sind) ›O Fortuna‹ aus Orffs ›Carmina Burana‹ und Schönbergs ›Pierrot lunaire‹ hinzu. An Geräuschen werden angeführt: weißes Rauschen, O-Ton, Menge bei einem Rockkonzert, Sturm, Glocken, ein hallender Wassertropfen, ein Dialog aus dem Film ›Fort Apache‹ usw. (132–135).

(132, 148), andererseits dehnt sich Dunkelheit aus und komprimiert den Lebensraum: „Außer dem Meer bleibt nur die schwarze Röhre in der wir vegetieren: Der Tunnel“ (146). All das ist eine Strafe – wofür wissen die Protagonisten nicht. Sie sind sich auch nicht sicher, wann die Apokalypse (185, 188) über sie hereingebrochen ist. Zip vermutet einmal: „Die Dunkelheit begann erst richtig, als ich mir die Strümpfe zerriß!“ (180). Im Zusammenhang mit dem Untertitel des Stücks ›(anti)SPIEL: „KOPFsehen=hören wie reziprok“ (=Axiom!)‹ (133) könnte Idaho‹ als intra-personales Drama interpretiert werden. Die zerrissenen Strümpfe, der bis zur Brust reichende Morast und der Aussatz²⁶) lassen sich als Metaphern für Sündenfall, Schuld und Strafe interpretieren, und das großgeschriebene *Es* („Endlich Es nicht mehr sehen müssen.“ 191) könnte mit dem Triebpol der Persönlichkeit in Freuds zweiter Theorie des psychischen Apparats gleichgesetzt werden.²⁷) Die strafende Instanz – das Über-Ich? – ist jedenfalls nicht Gott, weil dieser „längst tot“ ist (187). In diesem Kontext evoziert das „Wort“, das erklären würde, warum die Apokalypse eingetreten ist, und das der alte Hag nicht finden kann (165), natürlich den Beginn der Genesis, das Wort, das dem Chaos ein Ende setzt. Dieses Wort ist in Prantls Hörspiel allerdings nicht *Jehova* sondern eines mit ähnlicher Vokalität – *Idaho*. Wofür der Name des US-Bundesstaates steht, erfahren wir allerdings nicht, und auch die pseudo-französische Kapitelüberschrift: „Voilà! C'est finis à moment: „Idaho“ – (eap) verballhornt die deutsche, aber auch fremde Sprachen wie sein Vorbild Joyce – gibt keinen Aufschluss, weil das nichts bedeutet. (Es erinnert allenfalls an das „fin a momang (for this part) wird fortgesetzt“ (130) am Ende des ›Radiotelegraphic-Joyce‹, das sich in diesem Kontext als „im Augenblick/Moment beendet“ erschließt. (Das Oxymoron *Fin...fortgesetzt* entspricht natürlich dem von *Ende...Erwachen/Anfang* in *Fin(negans) Wake.*) Das Ende des Hörspiels erinnert an die Moral eines Zen-Rätsels:

Hag: Idaho. Ja. Zip. Idaho.

Endlich nicht mehr suchen wollen müssen. Zip!

Kein Wort mehr wollen müssen. Zip.

(.....)

Ende, Endlich. Nein. Idaho.

se:

Hallender Wassertropfen (1a), 0'12.“

[fünf Zeilen Strichlinien, die einen sich nach unten verjüngenden Keil bilden]

/cut ---->ausblenden ---->

Die Regieanweisungen von ›Verhör‹ (Live-Uraufführung am 25. September 2001 im ORF Kulturhaus Innsbruck, Regie Martin Sailer) spinnen die im Untertitel von

²⁶) Ein faulendes Bein wird auch in ›Villingers Kinder‹ als Strafe angesehen: „Und faulen wird das Bein. Wie das anderer (*Pause*) Wie es geschrieben steht: Jedes nur verfaulte Glied komme an deinen Körper wenn du nicht frei bist von Bitterkeit, Zorn, Wut, Geschrei und Lästerung und FleischesLust!“ PRANTL, *Villingers Kinder* (zit. Anm. 3), S. 125.

²⁷) JEAN LAPLANCHE und JEAN-BERTRAND PONTALIS, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1972, Stichwort: Es.

›Idaho‹ angeklungene Gleichsetzung von Sehen und Hören weiter. Prantl spricht von Musiktafeln: „Die Musiktafel ist eine einschiebbare Wand ins Geschehen, also eine TextWand (Tafel) und als solche zu verwenden.“²⁸⁾ Inhaltlich geht es jedenfalls im ›Verhör‹ um die andauernde Missachtung der Genfer Konvention vom 27. Juli 1929. Dieses völkerrechtliche Abkommen war als Ergänzung und Verbesserung der unzulänglichen Bestimmungen der Haager Landkriegsordnung gedacht und regelt die Behandlung von Kriegsgefangenen. Verboten sind u. a. Angriffe auf Leben und Person (Tötung, Verstümmelung, Grausamkeit, Folterung, Geiselnahme, Beeinträchtigung der persönlichen Würde und Verurteilungen und Hinrichtungen ohne vorhergehendes Urteil eines bestellten Gerichts in einem rechtsstaatlichen Verfahren.) Der Fall Medeas fiel unter eine andere Genfer Konvention, das Abkommen über die Rechtsstellung der Flüchtlinge vom 28. Juli 1951.²⁹⁾

Vier Stimmen – die Tagfrau, die Nachtfrau, Mann’O’Mann und The Final Voice – sprechen in reimlosen Versen von unterschiedlicher Länge, der Chor/Delinquent eine rhythmische Kunst-Prosa, die stellenweise in Verse übergeht. Dieser Chor besteht aus einer Reihe von Personen, die kurz ihren Fall vorstellen und sich zur Genfer Konvention äußern. Darunter sind (verhältnismäßig) positive (Lord Byron, Thomas Mann, ein unbekannter Gefreiter der 87. Infanteriedivision der US-Army) und negative historische Gestalten (Richard III, Stalin, Hitler), schillernd-zwielichtige (Marquis de Sade, Pius XII, Ulrike Meinhof), die mediale Quoten-Kaiserin Sissy, und rein literarische Figuren (Ödipus, Medea, die apokalyptische Hure von Babylon, Raskolnikov). Die Texte sind höchst unterschiedlich: lyrisch (die Offenbarung des Johannes (17, 1–2) und Kabbala-Material zitierend) der der Großen Hure (229), ein Plädoyer in Versen der von Ulrike Meinhof (203), sarkastisch die von Hitler und Stalin (223, 215), burlesk-grotesk der von De Sade (226) oder absurd – etwa, wenn Lord Byron „totgeschossen“ nicht mehr zu seinen Peinigern zu sprechen beschließt (201) oder wenn die bereits erhängte Ulrike Meinhof auf die Genfer Konvention baut, denn wenn ihr Kriegsgefangenenstatus zugesprochen wird, darf man sie nicht aufknüpfen (203). Diese grundverschieden gelagerten Präzedenzfälle zeigen, dass das Gefühl, Unrecht zu erleiden ebenso subjektiv ist wie die Einschätzung dessen, was als Krieg-Führen und als gerechte Sache empfunden wird, wofür Ulrike Meinhof oder De Sade als Beispiele dienen mögen. Trotzdem stellen die Chor/Delinquenten-Partien im Verein mit der Final Voice die Verbindung zur Jetztzeit, zum aktuellen Aufführungsabend und -ort, (197, 256ff.) die Anbindung an die Realität, das akzidentielle und dramatische Element des Hörspiels dar. Das Allgemeine, Überindividuelle konzentriert sich in den Monologen von Mann’O’Mann, der Tagfrau und der Nachtfrau. Tagfrau und Nachtfrau sind komplementäre Typen, entsprechen weder dem Cliché von Hure

²⁸⁾ An Musikstücken gibt (eap) an: Heiner Goebbels, ›Black on White‹, Ten Years After, ›Live Record‹, expo., Freddy Quinn ›Morning Star‹, 1 fin, Nick Cave ›Murder Ballads‹, track #10, final, auf den Raumton bezogen: „Räume in differenter Entfernung“ bzw. „von differenter Größe“ (196).

²⁹⁾ Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden, Stichwort: Genfer Konvention.

und Heiliger noch Vorstellungen wie apollinisch und dionysisch, die die Wörter heraufbeschwören. Die Nachtfrau ist professionell – halb Folterknecht (217, 235, 240f.) halb Krankenschwester (218, 227) – hart, pragmatisch, obrigkeitshörig (235) und wenig vertrauensselig:

Wir NACHTFRAUEN (und alle nachtfrauen sind permanent in der helle der nacht / der hitze ausgesetzt und geprüft grade für die nacht und eben) / EBEN WIR NACHTFRAUEN / TRAUEN NICHT DEM TAG und weder MANN'O'MANN noch Frau / Schon gar nicht der TAGFRAU [...] (212).

Die Tagfrau besticht die Nachtfrau, um den inhaftierten und gefolterten Mann'O'Mann zu sehen. Sie hat ein vitales, obsessives Interesse an ihm, das aber nicht mit Liebe oder Sympathie für die Sache, für die er kämpft, gleichzusetzen ist. Auch nicht mit Mitleid. Ihr Auftritt mit einem Schweiß Tuch wie Veronika hat etwas Groupiehaft-Leichenfledderisches:

Damals nun in jener Nacht / [...] / Wollte ich das Linnen erst | Das weiße Linnen auf das blutige Gesicht legen / Wenn die Gelegenheit eine günstige gewesen wäre / Ein Grab / SchmerzTuch haben dann !Ja [...]“ (218f.).

Sie zieht aus der Betrachtung von Schmerz und Leiden ästhetischen Gewinn: „ICH SAH VON DER GALERIE DIESE EINZIGARTIGE SCHÖNHEIT / DIESE ERHABENHEIT DES LEIDENS“ (210) und wird davon auch sexuell erregt:

UND ICH VERGESSE DIE SCHREIE DER GEPRÜGELTEN RINGS UM MICH HERUM / ZELLE FÜR ZELLE // !Nur seinen Schrei sehe ich / Seinen SchmerzensSchrei und Haßschrei auch ja / der hinaufsteigt zur BetonDecke und dann zerbricht in Brocken/Scherben und wieder auf den Boden fällt /UND ICH FÜHLE ICH NÄSSE ZWISCHEN MEINEN BEINEN // (206)

Sympathie bzw. sogar Identifikation (212, 221, 230, 239) stellt sich zwischen den Frauen dadurch ein, dass sie einander als sexuelle Wesen begegnen – die Nachtfrau beobachtet die Tagfrau beim Masturbieren (212) und die Tagfrau die Nachtfrau dabei, wie sie eine Erektion von Mann'O'Mann betrachtet (239). Die dadurch entstandene Solidarität führt zu einer, aus der Perspektive der Verfasserin dieses Aufsatzes kaum nachvollziehbaren, gemeinsam verübten Grausamkeit: sie halten Mann'O'Mann eine geschüttelte und geöffnete Coladose unter die Nase und erkennen beruhigt an seinem Schmerzensschrei, dass er „doch noch ein Mensch“ ist (253).

Die Fußspuren, die Mann'O'Mann bei seinem ersten Auftritt hinter sich lässt:

[...] die Abdrücke // Von Stiefeln // Knobelbechern / Cowboystiefeln /Mokassins // Springerstiefeln // Kampfschuhwerk // Und blutspurig der Abdruck des nackten Fußes // Auf nacktem Fels (199)

zeigen, dass er für alle jene steht, die für eine Sache kämpfen, in die Hände des Gegners fallen und gefoltert werden, aus Rachedurst, Sadismus und damit sie Informationen preisgeben. Er ist Hektor (224f.), Jesus (204f., 218, 228, 232, 249), ein Revolutionär (204f.) – nur eine Frau ist er nie. Frauen spielen im ›Verhör‹ eine

ambivalente wenn nicht negative Rolle. Das gilt für die individualisierten Delinquentinnen (die naiv-dümmliche Ulrike Meinhof, die Sissy-Karikatur, eine Medea, die Jason das Wort überlässt, die völlig ich-bezogene Hure von Babylon) und für Tag- und Nachtfrau. Letzteres ist von besonderer Bedeutung, weil die beiden überindividuelle Züge haben. Der politisch zweifellos nicht immer korrekte Prantl lässt sich eine Hintertür offen: Das ›Verhör‹, sagt er, sei: „ein Verhör der Sprache mit dem Autor“ (196). Das soll wohl bedeuten, es geht um den Schriftsteller im Schaffensprozess. Die Nachtfrau wäre dann die den dichterischen Wehen gegenüber indifferente und die Tagfrau die den *AntiFURor* (das Ausbleiben des *furor poeticus*) ästhetisierende, das exhibitionistische Moment im Schreiben begreifende („Und [ich] wußte es ist nur der Eine / Im Jahrhundert der das Leid / Auf/faßt als Repräsentation“; 213) und sich daran aufgeilende Beobachterin. Das letzte Zitat erinnert allerdings auch an (eap)s Zwei-Akter ›AK-47.THE ART OF MURDER‹³⁰⁾, in dem es um Selbst/Mord als Kunstwerk geht, sozusagen eine übersteigerte Variante von Performances, wie sie u. a. Marina Abramovicz und Elke Krystufek veranstaltet haben oder die von Orlans als Kunst inszenierten Schönheitsoperationen.³¹⁾

Mann'O'Manns Kerker ist ein Verließ („GEMAUERT DIE KERKERMAUERN // Bluttriefend das Rund / und aus dem schmalen Schlitz oben // Der das Licht des Tages / DER NACHT bringen sollte // Und drei Sterne gefangenhält /“ 200), umgeben von Bambusgittern (208) oder Stacheldrahtverhauen (222) ein Irrenhaus (227), ein Konzentrationslager (238). Er liegt „im steril des Klinikums“ (209), in „verpesteten“ Krankenbetten „ERSTICKEND IN MEINER SCHEISSE FAST / ZERFRESEN VOM UNGEZIEFER RUNDUM BLICKLOS !HEILIGER SÜNDER WIDER DIE STAATSGEWALT“ (232). Ein lateinischer Text, in dem von Teufelspakten und Verkehr mit Dämonen die Rede ist (235), und ein altertümelnder, deutscher Text, der sich mittels Anachronismen als fingiert zu erkennen gibt, über die von den „HEILIGEN DOCTORES“ unterschiedenen Varianten: Tortur, Marter, Peinlich Frag' und Peinliche [englisch!] Torture (253), schaffen überdies eine Verbindung zu Inquisitionsgerichten. Im Lauf des Hörspiels erleidet Mann'O'Mann alle nur denkbaren Foltern, manchmal begleitet von paradoxen Assoziationen, z. B. dass das Abhacken des Beines ein Wegfallen der Fußfesseln (245) und das Ausreißen des Armes Handschellenfreiheit bedeute (247). Brainwashing (240) führt zu einer Auflösung der Persönlichkeit, die Prantl darstellt, indem er den Text vom Tod Hektors (von S. 224f.) zerstückelt und neu montiert, wobei syntaktischer Zusammenhalt, zeitliche Folge und Kausalzusammenhänge verloren gehen (241ff.). Nachdem man dem Protagonisten nacheinander alle Gliedmaßen und zuletzt auch noch mit der Machete Nase und Ohren abgehackt hat, erscheint der Tod durch das Fallbeil –“NUR MEHR HIRNKUGEL / KIND DER KUGEL ERDE / ICH BIN DAHEIM“ (256) – zunächst wie die Rückkehr

³⁰⁾ EGON A. PRANTL, AK-47.THE ART OF MURDER, Wien 2002.

³¹⁾ HANS-THIES LEHMANN, Postdramatisches Theater, Frankfurt/M. 1999, S. 251f. – STEFAN GRISSEMANN, Wozu überhaupt noch?, in: Profil 6, 3. Februar 2003, S. 114–117.

in eine platonische Welt der Ideen und der Mathematik, ein Bild, das jäh ins Grotesk-Negative kippt und ein wenig an den Protagonistensohn Shaun in ›Finnegans Wake‹ erinnert, der nach seiner Gracehoper-Predigt als Fass davonrollt.³²⁾ Der Rest ist Höllengelächter:

[...]UNDHATVÄTERGEMORDETUNDMÜTTERGEVÖGELTUNDALLEKERKERIM
ERDENRUNDGESEHENBEPISSTUNDBEKOTETUNDROLLTUNUNALSKUGELALSO
AUF DER KUGEL / [...] ALS KUGEL ABHÄNGIG VON DER EBENE GEWORDEN
(schweigt) Und lachend in sich denkend: IST DIESE KUGEL ERDE / die sich Welt
nennt nicht völlig im Arsch (Höllengelächter) ist alles bloß und nur noch Comödie fragt
er sich indem er sich anschreit und lacht / DIE KUGEL LACHT: Mann'O'Mann!
(Höllengelächter / cut) (257)

Zusammenfassend wäre zu sagen, dass Prantl dem Gesamtkunstwerk-Charakter des Hörspiels durch präzise Regieanweisungen und die genaue Bezeichnung der zu verwendenden Musik Rechnung trägt. Formal ist er erstaunlich experimentierfreudig: Die Bandbreite seiner Versuche reicht vom bedeutungsschweren Nonsense-Text ›Fasanbraten‹ über den mathematisch generierten Text des ›Radiotelegraphic Joyce‹ bis zum absurden Hör-Theater ›Idaho‹. Sprachlich ist ein ruhigerer Duktus festzustellen als in seinen Bühnenwerken, die Radioarbeiten wirken glatter und thematisch weniger provokant. Aus literaturkritischer Sicht gehören ›Idaho‹ und das ›Verhör‹ sicherlich zum Besten, was dieser kontroversielle Autor geschrieben hat.

³²⁾ JOYCE, A Shorter Finnegans Wake (zit. Anm. 14), S. 194.