

EMANUELA FERRAGAMO

METEOROLOGISCHE ÄSTHETIK IN WOLFGANG HILDESHEIMERS „BIOSPHERENKLÄNGE“ (1977)

ABSTRACT: In *Biosphärenklänge* inszeniert Wolfgang Hildesheimer eine ökologische Apokalypse. Auf „Stimmen“ reduziert, erleben die zwei Hauptfiguren seines Hörspiels die endgültigen „Überschreitens“ einer ökologischen Grenze, das sich in einem sehr hoher „Ton“ ankündigt. Im Rahmen der Hörspieltheorie von Elke Huwiler stellt das Essay die Frage nach einer post-humanen Ästhetik des Wetters, die das Interesse Michael Gampers für eine „meteorologische Ästhetik“ in die Richtung des Hyperobjekt-Konzeptes Timothy Mortons entfaltet. Seine Untersuchung des „Weird“ als eine Chiffre für die Lebensverhältnisse im Anthropozän hilft, das Unheimliche des Wetters zum Hauptmoment der metaphorischen Gleichsetzung des Leibs mit einem Barometer wirken zu lassen.

SCHLÜSSELWÖRTER: Hildesheimer, Hörspiel, Hyperobjekt, Weird, Ästhetik

AN AESTHETICS OF WEATHER IN WOLFGANG'S HILDESHEIMER "BIOSPHERE SOUNDS" (1977)

ABSTRACT: In *Biosphere Sounds*, Wolfgang Hildesheimer imagines an ecological apocalypse. The characters of this radio drama experience the final, ecological breakdown of the biosphere as a strangely acute "sound". By relating to Elke Huwiler's Radio Drama Analysis, the paper aims in conceptualizing Timothy Morton's post-human term of "hyperobject" in the theoretical frame of Michael Gamber's "aesthetic of whether". A hyperobject of its own, the "sound" of Hildesheimer's play anticipates the "Weird" that characterizes ecological interaction in Anthropocene. Applying to Morton's analysis of the "Weird", the essay deals with the metaphorical representation of man as a barometer.

KEYWORDS: Hildesheimer, radio drama, hyperobject, weird, aesthetics

Einleitung

Wolfgang Hildesheimer¹ inszeniert in *Biosphärenklänge* eine ökologische Apokalypse. Die auf „Stimmen“ reduzierten Figuren dieses 1977 gesendeten Hörspiels sind die Zu-

Emanuela Ferragamo, Universität von Turin, ferragamo.emanuela@gmail.com

¹ Wolfgang Hildesheimer wird am 9. Dezember 1916 in Hamburg geboren. Kurz nach der Machtergreifung der NSDAP wandert die Familie 1934 aus Deutschland nach Palästina aus. 1947 arbeitet er während

schaer des endgültigen „Überschreitens der letzten Grenze“ (Hildesheimer 1977: 40). Dieses kündigt sich weder in einem dramatischen Klang, noch in einem „Wimmern“ an: ein sehr hoher Ton ist es, der die Verletzung der ökologischen Übertragungsgrenze meldet (Hildesheimer 1977: 40). Angesichts der Katastrophe erscheinen die vertrauten Erkenntniskategorien unangemessen: Das Weltende ist kein Objekt, von dem man sich distanzieren kann.

Obwohl Hildesheimer zum bevorzugten deutschsprachigen Hörspielautor der 1960er Jahre wurde (Stanley 1993: 82), wurden seine Texte von der zeitgenössischen Kritik entweder auf Nachahmungen des Absurden Theaters oder auf Satiren des deutschen Wirtschaftswachstums reduziert (Stanley 1993: 81). Dagegen wendet die (leider sehr spärliche) Sekundärliteratur zu seinen Hörspielen² heute eine medienorientierte Methode an (vgl. Görner 2014, Priesterath 2018).

Mit dem Hinweis auf eine „meteorologische Ästhetik“ beruft sich der vorliegende Essay auf die literarische Meteorologie Michael Gampers. Sein DFG-Projekt *Literarische Meteorologie. Wissen, Praxis und Ästhetik des Wetters 1750–2013* betrachtete das Wetter nicht so sehr als ein Objekt der Literatur, sondern vielmehr als Teil eines bestimmten Diskurses.³ „Diskurs“ heißt, so Michel Foucault, eine „diskursive Praxis“, die „keineswegs die stumme Existenz einer Realität, keinesfalls den kanonischen Gebrauch eines Wortschatzes, sondern die Beherrschung der Gegenstände [bezeichnet]“ (Foucault 1981: 74). Solch eine Praxis hängt von dem kulturellen, sozio-historischen Kontext ab, daher erscheint Gamper das „Wissen“ als ein „Agglomerat zusammenhängender [...] Aussagengebilde und Bilder“, „die mit [...] spezifischen Erkenntnisobjekten und Wahrheitsparadigmen verbunden und deshalb stets Gegenstand von dynamischen Auseinandersetzungen“ sind (Gamper 2014: 230). Das Wissen um die Erde entspricht in diesem Sinn der ökologischen Betrachtung der Erde als ein dynamisches, fragiles und verletzbares System (Edwards 2013: 2).

Im Rahmen der literarischen Meteorologie Gampers erscheint die ästhetische Dimension von besonderem Interesse. Als „Ästhetik“ definiert Kant die erkenntniskritische Behandlung von Raum und Zeit (Hilmer 2009: 4). Gerade diese zwei Kategorien

der Nürnberger Prozesse als Konsektivdolmetscher vom Deutschen ins Englische. Kurz danach zieht er in die deutsche Stadt Ambach und beginnt dort seine literarische Karriere, ist auch in der Gruppe 47 aktiv. 1957 siedelt er mit seiner Ehefrau nach Poschiavo über. In den 1960er Jahren thematisiert er die *deutsche Frage*, und zwar das Problem einer noch nicht ganz vollzogenen Entnazifizierung der deutschen Gesellschaft, die Poetik dieser Jahre dreht sich auch um die Polemik gegen den Autoritarismus. Die Biographie *Mozart* (1977), der Roman *Marbot* (1981) und das Rundfunkdrama *Endfunk* (1980) sind einige der letzten Werke Hildesheimers. 1980 erwerben er und seine Frau die schweizerische Staatsangehörigkeit. Er stirbt in Poschiavo in der Nacht zum 21. August 1991.

² Das Hörspiel *Biospährenklänge* scheint leider heute für die Sekundärliteratur nicht so interessant: Außer dem 1989 publizierten Essay von Petuchowski (1989, SS. 276–277) ist kein einziger Beitrag zum Thema vorhanden!

³ <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/242236491?context=projekt&task=showDetail&id=242236491> [abgerufen am 29.06.2022]

werden in *Biosphärenklänge* in Frage gestellt, wie anhand des Begriffs des „Hyperobjekts“ von Timothy Morton (2013) gezeigt wird. Dieses Konzept einer posthumanen Neugestaltung von Körper- und Raumerlebnis aufgrund der menschlichen Anpassung an das Anthropozän berücksichtigt die spezifische Landschaft der Hörspiele: die „Klanglandschaft“ (Hörburger 2006: 2).

Klang, Landschaft, Bühne. Elemente einer Analyse

In der deutschsprachigen Literaturkritik ist laut Huwiler die Tendenz weit verbreitet, die akustischen Elemente des Hörspiels zugunsten einer auf das geschriebene Wort fokussierten Ausdeutung zu vernachlässigen (Huwiler 2005a: 50). So verweist beispielsweise das Stichwort „Hörspiel“ in der neuesten Auflage der *Grundzüge der Literaturwissenschaft* auf eine literarische Gattung „innerhalb eines anderen Mediums“ (Huwiler 2005b: 89). Diese Taxonomie scheint jedoch ausschließlich dem Hörspiel der 1950er Jahre angemessen: Die avantgardistischen Experimente des darauffolgenden Jahrzehnts können schwerlich unter der Definition „Literatur“ subsummiert werden (Huwiler 2005b: 98). Grund dieser Experimentierphase war der Protest gegen die kursierende Reduktion der Hörkunst aufs „Wortkunstwerk“ (Huwiler 2005b: 100). Emblematisch dafür ist das Hörspiel *Schallspielstudie* (1965), denn Pörtner desemantisierte dort anhand der elektronischen Musik das Wort und gewann damit „die Ausdrucksmittel der Abstraktion“ für das Hörspiel (Stuhlmann 2001: 198-199). Sein Beispiel machte dann Schule mit dem bahnbrechenden *Fünf Mann Menschen* (1968) Mayröckers und Jandls (Stuhlmann 2001: 198-199).

Die „Sprache des Hörspiels“ bezeichnet laut Pörtner „die mannigfaltigen Methoden der Erschließung und Formgebung der akustischen Sphäre, die nicht im Wörtlichen aufgeht, aber auch nicht die wörtliche Sphäre ausschließt“ (Pörtner 1969: 77). Es wird jedoch die literarische Tradition nicht verleugnet: Als Vorläufer der Hörspielkunst werden Experimentierfelder in der Dichtung des 20. Jahrhunderts genannt (Huwiler 2005b: 101).

Im Übrigen spielten im Lauf der Zeit die literarischen Erzählstrategien eine größere Rolle, als die Autoren und die Sender einsehen, dass die ausschließliche Fokussierung auf das Akustische zuletzt einschränkend wirkte (Stuhlmann 2001: 198-199). Mitte der 1970er Jahre erhält das traditionell strukturierte Hörspiel neues Leben (Jung 2000: 92) und die Hörspieldramaturgie erkennt weitgehend die sogenannten „Diskurse der Innerlichkeit“ an (Schmedes 2002: 40). Das bedeutet aber nicht das endgültige Ende der Experimentalphase, vielmehr besteht ein Nebeneinander von traditionellem und neuem Hörspiel, wodurch das Spektrum der Hörspielgattung seit 1965 erweitert wird (Huwiler 2005b: 101). Es sind die Hörspielautoren, die die verschiedensten programmatischen Richtlinien zum Verständnis des Hörspiels entfalten: Neue Hinsichten erfinden denn, so Wellershoff, am liebsten die „Entwerfer und Regisseure“ des „Produktionsprozesses“ (Wellershoff 1970: 188).

Mit seinem 1955 produzierten *Atelierfest* hatte Hildesheimer die narrative Leistungsfähigkeit der Miteinbeziehung von akustischen Ausdrucksformen in den Plot experimentell eingefügt (Huwiler 2005b: 98). In seinen Hörspielen der 1970er Jahre liegt dagegen der thematische Schwerpunkt auf der Vergangenheitsbewältigung. So thematisiert das 1974 produzierte Hörspiel *Hausverkauf* die kollektive Schuld an der Shoah am klarsten (Stanley 1993: 86). Das dort inszenierte Gespräch zwischen dem Hausverkäufer „B“ und dem Hauskäufer „A“ entpuppt sich bald als ein Verhör, während dessen „A“ zugibt, sein Gewissen halte ihn „nachts wach“ (Hildesheimer 1978: 546). Durch ihr schlechtes Gewissen gequält, leiden die Figuren der Hörspiele von Hildesheimer in den 1970er und 1980er Jahren an Schlaflosigkeit. Im Hörspiel *Endfunk* (1980) liegt ein anonym Mann unruhig in seinem Bett und hört Radio, bis atmosphärische und technische Störungen im Funkhaus Panik auslösen und der Sendebetrieb abrupt beendet wird – die anderen Kanäle werden dann von weißem Rauschen überflutet.

In *Biosphärenklänge* stellt sich Hildesheimer einen wahrscheinlichen Dialog zwischen einer Frau und einem Mann vor (Puknus 1978: 122). Während sich das Gespräch der anonymen Gestalten des *Hauskaufs* als ein verkappter Monolog Hildesheimers erweist,⁴ offenbart *Biosphärenklänge* eine neue „Objektivität“ des Autors: Seinen Interessenschwerpunkt verlagert er nun auf die äußere Wirklichkeit, und zwar auf eine durch Umweltverschmutzung und Ressourcenausnutzung geplagte Welt (Puknus 1978: 116). „Es handelt sich um nichts Geringeres als das physische Ende des Lebens auf der Erde“, versichert der „Mann“ in *Biosphärenklänge* (Hildesheimer 1977: 24). Seine Frau klingt jedoch vorsichtiger: Spielt er ihr nichts anderes als eine Variante auf sein „Todesspiel“ vor? (Hildesheimer 1977: 24). Ein Mann und eine Frau sind die einzigen Figuren des Hörspiels: Zusammen mit ihnen wartet der Zuhörer darauf, dass er als Vorzeichen der Apokalypse den „Ton“ hört, mit dem laut des Meteorologen Richardson alles Leben auf der Erde enden soll. Wie die Frau hört jedoch der Zuhörer bis kurz vor dem Ende des Hörspiels nichts von dem „Ton“, mit dem das Leben auf der Erde laut des Mannes enden soll (Hildesheimer 1977: 24).

Das hängt seiner Meinung nach davon ab, dass untrainierte „Sensibilitäten“ langsam reagieren würden (Hildesheimer 1977: 32). „Wer horcht in sich hinein nach dem Echo einer minimalen Wahrnehmung. Und wer verdrängt nicht das Geräusch selbst dann noch, wenn er es hört, ohne hinzuhorchen?“, fragt er sich (Hildesheimer 1977: 32). Und in der Tat hören beide, die Frau und der Zuhörer, die meisten Geräusche, die aus dem Innern des Hauses kommen: die Schritte des Ehepaars im Haus (Hildesheimer 1977: 20), das Abnehmen und Auflegen des Telefonhörers (Hildesheimer 1977: 27), das Öffnen und Schließen eines Fensters (Hildesheimer 1977: 30), ein unbestimmtes „Geräusch draußen“ (Hildesheimer 1977: 32) sowie das Einschenken eines Getränks (Hildesheimer 1977: 44). Das „In-Sich-Hineinhorchen“ der oben erwähnten Stelle zeigt,

⁴ Die Annahme wird durch die Tatsache bestätigt, dass Hildesheimer selbst beide Rollen, die von „A“ und von „B“ vorlas, als das Hörspiel 1974 vom Bayerischen Radio gesendet wurde (Stanley 1993: 85).

dass der Ton erst auf der „inneren Bühne“ der Fantasie des Zuhörers erklingen sollte, die sich nach Wunsch des „Hör-Spielers“ im Weltraum, im Eisenbahnabteil, auf dem Schulhof oder in einer ganz unbestimmten Räumlichkeit verorten lasse (Hörburger 2006: 2). Die Gestaltung des Hörspiels als eine „innere Bühne“ wurde zwar durch die Stereophonie in den 1970er Jahren überwunden (Kobayashi 2011: 169); das Konzept bietet aber Anregungen zur Problematisierung des Diskurses der ökologischen Krise im Hörspiel Hildesheimers.

Dass weder die Frau, noch der Zuhörer den Ton hören, veranschaulicht eine Verneinung der Realität. Es ist, als würden sie sich weigern, das Unheimliche des Weltendes ins Auge zu fassen: Die Ablenkungsmanöver der Frau sprechen von unseren eigenen Verteidigungsmechanismen. Dadurch, dass der „Ton“ auf der „inneren Bühne“ spielt, stellt Hildesheimer die Frage, ob wir vielleicht den Ton überhaupt hören wollen.

Im Essay *Sound erzählt* (2005) behauptet Huwiler, dass eine medienorientierte Analyse der Hörspielgattung den Begriff der „Narration“ in einen interdisziplinären Kontext zurückbringen soll (Huwiler 2005a: 50). Sie verbindet daher die Hörspielsemiotik von Schmedes mit der postklassischen Narratologie von Hermann (Huwiler 2005a: 50). Im Kontext einer semiotischen Analyse des Hörspiels fasst Schmedes alle Zeichen und Zeichensysteme dieser Kunstform als gleichrangig auf. Solch eine Perspektive eignet sich der Erforschung der Hörspiele der 1960er Jahre, denn sie besagt, dass alle Elemente (und nicht nur die Sprache!) als mögliche Bedeutungsträger zu betrachten sind.

Die Hörspielsemiotik Schmedes' bietet überdies interessante Anregungen zur Narratologie. Schmedes nennt denn drei Ebenen seiner Semiotik: eine Ebene des „Systems“ (d.h., das gesamte Ausdrucksrepertoire eines Zeichensystems), eine der „Norm“ (d.h., die historischen Formen des Hörspiels) und eine der „Rede“ (d.h., die realisierten Zeichen eines Hörspiels). Eine solche Unterscheidung ist für die postklassische Narratologie Hermanns von Bedeutung. Seine Untersuchung zeigt, dass die akustischen Elemente zwar in eine kohärente Narration eingereiht werden (Huwiler 2005a: 53), was aber nicht heißt, es könne ein festes Repertoire von akustischen Zeichen gebildet werden, die an sich narrative Funktionen hätten (Huwiler 2005a: 53). Die postklassische Narratologie interessiert sich für die Relation der narrativen Strukturen zum historischen und soziokulturellen Äußerungskontext (Eiranen u.a. 2022: 2).

Der „Ton“ des Hörspiels von Hildesheimer hat verschiedene, narrative Funktionen. Er gehört sowohl zur Ebene der Geschichte als auch des Diskurses. Zum einen enthüllt er die wahre Bedeutung der vielen Symptome, die der Mann spürt, und gehört dadurch zu den wichtigsten Elementen des Inhaltes. Zum anderen bestimmt er das Gehör zum bedeutendsten Medium des Hörspiels, denn der Ton wird nur durch diesen Sinn empfangen: „Immerhin bestätigt der Ton nur *einen* unserer Sinne“, legt der Mann dar (Hildesheimer 1977: 72).

Anders als der Mann in *Biosphärenklänge*, der seiner Frau schwört, seine „Einbildungskraft“ habe „niemals akustisch funktioniert“ (Hildesheimer 1977: 70), stellt sich

Hildesheimer als empfindsamer *Ohrenmensch* dar. Es sind nicht nur seine Gestalten, die unter Lärm leiden und daher kein Auge zutun – er selbst sei von einer „Partitur“ von Geräuschen „jede Nacht“ in Cornwall geplagt worden (Hildesheimer 1978: 175). Sein Interesse für das Hörspiel liegt daher erstens darin, „den Augenmenschen“ auszuschießen (Wickert 1978: 26), zweitens ist es von Bedeutung, dass das „Neue Hörspiel“ seine Wahrnehmungsästhetik durch den Vergleich mit der Musik gestaltet (Kobayashi 2011: 168): eine Kunst, die Hildesheimers Werk tief prägt, sowohl als wiederkehrende Thematik als auch als ästhetische Sprache seiner Hermeneutik (vgl. Cecchi 2018: 160-164). Und eben diese Fachkompetenz soll auch der Zuhörer von *Biosphärenklänge* besitzen. Zwar ähnele das „Geschehen“ nicht dem „Anfangsakkord einer Sinfonie“, „den alle gleichzeitig hören“ könnten (Hildesheimer 1977: 25-26), aber als der Mann den Ton hört, beschreibt er ihn musikalisch: als „ein viergestrichenes G“, ein „klebriger Ton“ im „Charakter wie eine Okarina“ (Hildesheimer 1977: 72).

Die Biosphäre: ein Hyperobjekt?

Morton definiert als „Hyperobjekt“ ein Objekt, das sich im menschlichen Zeit- und Raumgefüge ausbreitet (Morton 2013: 1). So schreibt er:

A hyperobject could be the sum total of all nuclear materials on Earth; or just the plutonium, or the uranium. A hyperobject could be the very long-lasting product of direct human manufacture, such as Styrofoam plastic bags, or the sum of all whirring machinery of capitalism. Hyperobjects, then, are “hyper” in relation to some other entity, whether they are directly manufactured by humans or not (Morton 2013: 1).

Als Beispiele für Hyperobjekte nennt Morton die Biosphäre, das Ölfeld Lago Agrio und die globale Erwärmung (Morton 2013: 1). Sie kündigen eine Wende in der Auffassung der Subjekt-Objekt-Beziehung an (Morton 2013: 12). Dieser Weltanschauung nach sei es unmöglich, sich vom betrachteten Objekt zu distanzieren (Morton 2013: 13). Die Hyperobjekte haften in einer unbestimmbaren Weise am Subjekt und lassen sich nicht aus einer sicheren Distanz betrachten (Morton 2013: 127).

Das Bewusstwerden einer unheimlichen Nähe zwischen Subjekt und Objekt erreicht auch das Ehepaar der *Biosphärenklänge*. Sogar die idyllische Szenerie eines kleinen Dorfes schützt die Hauptfiguren des Hörspiels nicht vor den Folgen der Umweltverschmutzung (Hildesheimer 1977: 12). Vielmehr erweist sich der Umzug des Mannes aufs Land als ein naiver Versuch, eine unvermeidbare Umweltkatastrophe aufzuschieben (Hildesheimer 1977: 12). Dass man jedoch auch dort begonnen habe, „Wasser in Flaschen zu kaufen, anstatt es aus der Quelle oder der Leitung zu trinken“, bedeutet, dass die ökologische „Erträglichkeitsgrenze“ nun erreicht worden ist – genauer noch, sie sei zur „Spürbarkeitsgrenze“ geworden (Hildesheimer 1977: 12). Diese erklärt der Mann so: „Erträglichkeit, das ist die Sache des Körpers. Der nimmt das Gift auf und

läßt es in sich lagern. Da versteckt es sich in den Ecken und Winkeln der Organe und Gelenke. Aber wenn es sich dort allmählich häuft, beginnt es, sich mitzuteilen“ (Hildesheimer 1977: 12).

Indem Hildesheimer die „Erträglichkeitsgrenze“ als eine „Sache des Körpers“ ausdeutet, betont er die gesundheitlichen Folgen der Umweltverschmutzung auf die Menschheit. Das Neuwort der „Spürbarkeitsgrenze“ definiert eben das Spürbarwerden der Vergiftung des Körpers durch toxische Substanzen, die tief ins Wasser und in die Erde eingedrungen sind (Hildesheimer 1977: 13). „Es ist wie ein Schlachtgemälde“, meint der Mann des Hörspiels, „Alle Figuren sind, notgedrungen, in dasselbe Geschehen verwickelt“ (Hildesheimer 1977: 12). Diese Verwicklung beschreibt Hildesheimer als eine „Ende-Epidemie“ (Hildesheimer 1977: 12).

Die Versuche des Mannes, seiner Frau die sich entwickelnde Krankheit zu erklären, sind jedoch vergeblich: Das Gefühl, es sei „etwas geschehen“ (ibidem, S. 7), und die damit verbundene Lähmung, die „sich langsam durch die Glieder“ wälzt (Hildesheimer 1977: 23), muss jeder für sich empfinden. Das Objekt „Umweltverschmutzung“ gilt daher nicht mehr als etwas, worüber man sprechen kann, sondern entpuppt sich als ein Netz von Beziehungen, aus dem es keinen Ausgang gibt – als ein Hyperobjekt (Morton 2013: 73). Auch die naive Behauptung, die Objekte auf sicherer Distanz halten zu können, verrate laut Morton den unbewussten Wunsch, das Subjekt vor der bedrohlichen Realität ihrer Nähe zu schützen (Morton 2013: 28). Aber wolle der Mann auch „der Sache“ der Umweltkrise nicht „näher“ kommen, so „kommt“ jedoch „die Sache selbst näher“ (Hildesheimer 1977: 9).

Die Hyperobjekte beschreibt Morton als „nicht-lokal“: Man erlebt zwar die Folgen der globalen Erwärmung jeden Tag, das ganze Hyperobjekt „globale Erwärmung“ an sich erlebe man aber nie (Morton 2013: 48): „Global warming is an object of which many things are distributed pieces [...]. Like the images in a Magic Eye picture, global warming is real but involves a massive, counterintuitive perspective shift to see it“ (Morton 2013: 49). Die nicht-lokale-Eigenschaft der Hyperobjekte erklärt, warum der Mann so viel Mühe hat, seine „Krankheit“ darzustellen. Die „Ende-Epidemie“ in *Biosphärenklänge* bleibt unsagbar. Das Auftreten der Symptome einer Verletzung der „Spürbarkeitsgrenze“ beschreibt der Mann vage, als wolle ihm die Erde etwas mitteilen (Hildesheimer 1977: 12). Der sprachliche Inhalt solch einer Botschaft wird aber ironisch als eine „Wartezimmer-Lektüre“ dargestellt: Es scheint, dass einzig die Populärwissenschaft imstande ist, sich mit der Umweltapokalypse auseinanderzusetzen (Hildesheimer 1977: 41).

Die Anspielung auf die „Wartezimmer-Lektüre“ hat damit zu tun, dass der Mann über den „Richardson-Effekt“ gerade im Wartezimmer des Zahnarztes gelesen hat und damit die eigenen Symptome erklärt. Er hält es für „wahrscheinlich“ (Hildesheimer 1977: 41), dass sich, wie Richardson meinte, „das Überschreiten der letzten Grenze“ mit einem sehr hohen Ton ankündigt (Hildesheimer 1977: 40). Die Thematisierung dieses „Effekts“ wird im folgenden Absatz untersucht. Bemerkte sei hier nur, dass der

populärwissenschaftliche Charakter der Theorie Richardsons in schrillum Kontrast zu der sonst verfeinerten literarischen Bildung des Mannes steht: Welchen Bezug weist denn eine Wartezimmerlektüre zu den Zitaten aus Eliot (Hildesheimer 1977: 40), Richard Wagner (Hildesheimer 1977: 58) oder zu den Offenbarungen des Johannes (Hildesheimer 1977: 56) auf?

Ein geisteswissenschaftlich Gebildeter sucht hier also nach einer Ausdeutung des Geschehens und stellt fest: „Denn wie wir dieses Ende *erleben*, das ist nicht *trivial*, sondern – verzeihe – tragisch. Wie es aber für uns präpariert wird, wie man es uns beibringt, das ist Zahnarztwartezimmer. Der Wortlaut ist ein banaler Abklatsch des Geschehens“ (Hildesheimer 1977: 42, Hervorh. im Original). So lässt der Unterschied zwischen gestaltetem und realem Geschehen zwei ästhetische Sphären entstehen: das Banale der Wartezimmerlektüre, die jedoch das aktuelle Ereignis erklärt, und das Tragische, das im Hörspiel mit dem Wort „Pathos“ verbunden wird. Aristoteles verstand unter „Pathos“ eine bestimmte Art der redetechnischen Überzeugungsmittel („*pisteis*“), die zum Werkzeugkoffer des Redners gehören müssen. Während das „Ethos“ von der individuellen Rednercharakteristik abhängte und das „Logos“ die rationale Argumentation bezeichnete, definierte das „Pathos“ die Fähigkeit des Redners, den Zuhörer in eine bestimmte Gefühlslage zu versetzen (Tedesco 2020: 379). In einer ähnlichen Weise charakterisiert Hildesheimer das Pathos in *Biosphärenklänge* als einen kommunikativen Stil, mit dem der Mann seine Frau vom bevorstehenden Weltende zu überzeugen versucht.

Die Frau verlässt sich jedoch nicht auf den Mann, weil sie ihm vorwirft, dass er sich die Gewohnheit hingebe, schwülstige Wörter wie „Menschheit“ vorzuziehen (Hildesheimer 1977: 11) und unfähig sei, „ohne Dichtung“ zu sprechen (Hildesheimer 1977: 7). Die Zweifel, die die Frau hegt, enthüllt aber der Mann als eine „Trotzreaktion“, als eine List, um sich gegen unheimliche „Zukunftsbilder“ zu wehren (Hildesheimer 1977: 13). In der Tat hat die Frau dem Mann vieles verheimlicht: die tote Telefonleitung, ein toter Vogel am Wiesenrand (Hildesheimer 1977: 49). Diese Sabotage wird später im Hörspiel zum wahrhaftigen „Ablenkungsmanöver“ (Hildesheimer 1977: 35). Dagegen lügt der Mann nicht.

In den homerischen Epen und in den antiken Tragödien ist eine Verwandtschaft zwischen Pathos und Dichtung zu behaupten (Pankau 2003: 172). Die dichterische Sprache entstand in dieser Auffassung aus einer göttlichen Inspiration und war daher von einer pathosreichen Bildlichkeit gekennzeichnet. In *Biosphärenklänge* kehrt die Beziehung des Patethischen zum Dichterisch-Prophetischen wieder. Dort bemüht sich Hildesheimer, die Sorge für die Umwelt sachlich darzustellen, ohne jedoch auf Empathie verzichten zu wollen. Das ist eine schwierige Aufgabe, der einzig die dichterische Sprache gerecht wird, wie Hildesheimer 1959 meint:

Der Künstler, meinte Paul Klee, [...] sei der Schöpfung ein wenig näher als andere. Ersetzen wir das Pathos der „Schöpfung“ durch die vorgegebenen, negativen wie positiven, Bedingungen

des Lebens, so möchte man sagen, daß es das Kriterium des Dichters ist, wie nah er ihren Auswirkungen in der Psyche der Menschen kommt; wie weit er in Ahnung und im Ausdruck dieser Ahnung dem Wissenschaftler ist (Hildesheimer 1986: 40).

In *Biosphärenklänge* stellt Hildesheimer die Sprache als ein „Abklatsch des Geschehens“ dar (Hildesheimer 1977: 42). Der Mann verteidigt seine ‚pathetische‘ Behauptung dadurch, dass jede Lage „einen bestimmten Ausdruck und ein bestimmtes Vokabular“ bedingt und die „augenblickliche“ nach „Beschwörungen“ rufe (Hildesheimer 1977: 17).

Mit dem „Abklatsch“ wird entweder die Nachbildung einer Vorlage (ein Negativ) oder die minderwertige Nachahmung eines Vorbildes (eine Kopie) bezeichnet.⁵ Diese zweite Bedeutung eben ist hier in zweierlei Hinsicht von Interesse. Der transmediale Vergleich mit dem typographischen Verfahren des Abklatsches weist zum einen darauf hin, dass die Sprache bei Hildesheimer die Realität mit einer (über)mimetischen Genauigkeit ausdrückt. Sie verzichtet auf Symbolismen und zeigt vielmehr die Vergeblichkeit der Menschen, die Unverständlichkeit ihrer Existenz, wie etwa im absurden Theater (Frank 2013: 190). Zum anderen verweist das Abklatsch auf das Klischee, das in einer Notiz aus dem Reisebericht *Zeiten in Cornwall* in eine enge Beziehung zum Wort gestellt wurde. Die Aufgabe des Schriftstellers bestehe darin, so liest man dort, Klischees „weit genug [...] hinweg über alle Hindernisse der Mode und der Literaturen“ zurückzuverfolgen, damit sie mit dem „beschriebene[n] Ding“ wieder zusammentreffen, denn die Klischees hätten „ihre Wurzeln in der Erfahrung der Wirklichkeit“ (Hildesheimer 1987: 176).

Schließlich thematisiert die Metaphorik des Abklatsches die Aufhebung aller Distanz zwischen dem erfahrenden Subjekt und dem Weltende. Der Frau, die ihm eine gewisse Ungenauigkeit in der Darstellung der eigenen Symptome vorwirft, stellt der Mann den Unterschied zwischen Erleben und Ermessen entgegen. „Ich messe nicht“, stellt er fest: „Ich erfahre. Ich schnuppere nicht in der Luft, um festzustellen, was sie enthält oder was sie nicht mehr enthält“ (Hildesheimer 1977: 27). Während der befreunde Wissenschaftler Martin die Wirklichkeit für das „Experiment und seine Deutung“ halte und selbst nicht „im Geschehen“ stecke, sondern bei „der Sache“ tätig sei, kann der Mann sich nicht von den Ereignissen distanzieren (Hildesheimer 1977: 45).

Das „Weird“ in *Biosphärenklänge*

Marchesini definiert mit dem Konzept des „somato-landscape“ die metaphorische Verwandlung des menschlichen Körpers in eine Landschaft aufgrund der wachsenden Entwicklung von bildgebenden Verfahren der modernen Diagnostik (Marchesini 2002: 207). Mit der Computertomographie oder der Magnetresonanztomographie präsentiert

⁵ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Abklatsch> [abgerufen am 22.06.2022, E.F.]

sich der Körper, als wäre er ein rätselhafter Planet, wo metabolische Prozesse an Orkane und Erdbeben erinnern (Marchesini 2002: 207).

Im Hörspiel kann das Gefühl, überall auf der Erde anwesend zu sein“ (Hildesheimer 1977: 25), als „somato-landscape“ verstanden werden. Mit der Behauptung gesteht der Mann von *Biosphärenklänge*, dass er fühle, die Grenzen zwischen sich selbst und der Natur überwunden zu haben. Zwar meinten auch die Antike mit dem Kosmos-Konzept, dass es keine Grenze zwischen dem Menschen und der Natur gibt (Jakob 2017: 15), das Bewusstwerden des Mannes hat bei Hildesheimer aber vielmehr damit zu tun, dass „unbewohnte Regionen der Welt“ nicht mehr zu finden sind (Hildesheimer 1977: 63). Überall auf der Erde anwesend zu sein, meint hier also, dass die Menschheit die ganze Erde kolonisiert hat. In einer ähnlichen Weise polemisiert Morton gegen die Hoffnung, der Müll und die Ausschüsse moderner Zivilisation könnten in ein fernes „Anderswo“ abgeleitet werden (Morton 2013: 31). Interessanter noch für die Analyse der ästhetischen Konfiguration des „somato-landscape“ im Hörspiel Hildesheimer ist jedoch, dass sich das Gefühl der Allgegenwart der Hauptfigur auf der Erde in der Sprache der Meteorologie ausdrückt.

Längst wurde die Darstellung des Wetters als ein Merkmal der Konventionalität der Literatur beobachtet. Laut Gamper erweist sich jedoch der Forschungsgegenstand „Wetter“ im Kontext der Analyse der Zusammenhänge zwischen Literatur und Wissenschaft höchst attraktiv (Gamper 2014: 229-230). Es wird damit die Analyse einer „literarischen Meteorologie“ anvisiert, deren methodologische Voraussetzungen darin liegen, die Bedeutung des Konzepts „Wissen“ hänge von dem historischen Kontext seiner Formulierung ab (Gamper 2014: 230). Die Erforschung der Produktion, Präsentation, Repräsentation und Distribution von Wissen ist daher die Aufgabe des Forschers (Gamper 2014: 231).

Auch die Literatur trägt, wie die literarische Meteorologie argumentiert, zur Gestaltung eines „natural imaginary“ bei: und zwar zu einem „Ordnungsrahmen im Sinne eines Naturbildes“, der Verhaltensorientierung biete (Gamper 2014: 98). Eine für unsere Betrachtung der Realität (und ihrer Wetter) entscheidende Rolle spielte in dieser Hinsicht der „Normalismus“ als ein präformierendes „Dispositiv“. Das Konzept des Dispositivs prägte Michel Foucault (2007), der dadurch auf drei Bedeutungen hinwies: eine juristische, eine technologische und eine militärische (Agamben 2008: 16). Die Hauptbedeutung von „Dispositiv“ bezeichnet, so Giorgio Agamben, „etwas, in dem und durch das ein reines Regierungshandeln ohne jegliche Begründung im Sein realisiert wird“ (Agamben 2008: 24). Als ein „Normalisierungsdispositiv“ bezeichnet Foucault ein typisches Dispositiv zur Regierung der Menschen (Foucault 2007: 11), das ab dem 18. Jahrhundert qualitative Differenzen in quantitative übersetzte und die Wirklichkeit anhand der Dichotomie „normal“ vs. „nicht normal“ zusammenfasste (Gamper 2014: 232). Auch das Wetter galt laut Gamper als Normalisierungsdispositiv.

Im Gegenzug behauptet Morton, dass alle Unterhaltung zum Thema Wetter heute das „weird“ erleben lässt (Morton 2018: 251). Das „weird“ erklärt er in *Dunkle Ökologie* so:

Weird, vom altnordischen *urth*, das heißt verdreht, in einer Schleife. Die Nornen verflechten die Schicksalsfäden; Urd ist eine der Nornen. Der Begriff *weird* kann auch im kausalen Sinne bedeuten: das Abrollen der Spindel des Schicksals. Das weniger bekannte Substantiv *weird* meint Schicksal oder magische Kraft und bezeichnet im weiteren Sinne die Träger dieser Kraft, die Schicksalsgöttinnen oder die Nornen. In diesem Sinne ist *weird* auch mit *worth* verbunden, aber nicht als Substantiv, sondern als Verb, als etwas das mit dem Ereignen oder Werden verbunden ist. *Weird*: eine Wende, Drehung oder Schleife, eine Wendung der Ereignisse (Morton 2018: 251).

Als „*weird*“ erscheint das Wetter in *Biosphärenklänge*, das sich in einem „seltsam wildstill[en]“ Herbst abspielt (Hildesheimer 1977: 30). Als der Wind einbricht, könnten sich die Hauptfiguren nicht entscheiden, wie sie solch ein Ereignis ausdeuten sollten:

MANN. [...] Wind! Ein Lebenszeichen der Natur!

FRAU. Achtung! Pathos!

MANN. Nun wissen wir noch nicht, ob wir es positiv oder negativ deuten sollten.

[...]

FRAU. Ein normaler Mittagwind, wie er beinahe jeden Tag kommt? Das hast du ja selbst vorhin festgestellt...

MANN.als *du* es noch geleugnet hast, um die Windstille wegzuerklären.

FRAU. Das war vorhin. Jetzt trifft das Normale ein.

MANN. Normales gibt es nicht mehr. Jede Regung trägt etwas Unbekanntes mit sich, und jede Stille auch. (Hildesheimer 1977: 54, Hervorh. im Original).

Die Unentschiedenheit in der Erklärung der „Bedeutung“ des Begriffes des Windes zeigt das Ende aller Normalität. Die Wende in der Auffassung von Objekten im Zeitalter der Anthropozän politisiert, so Morton, sogar das langweiligste Gespräch über das Wetter (Morton 2013: 27). Die zwei Gestalten wissen weder, ob der Wind etwas „aufwirbelt“ oder „herantragen“ lässt noch, wie er überhaupt auszudeuten sei: Es sind nicht mehr die Zeiten, die als Blitz und Donner den „Auftritt des Überirdischen“ ankündigten und man keine „Schrecknisse“ von dem Irdischen zu erwarten hatte (Hildesheimer 1977: 57). Dagegen fürchtet die Frau, die Luft könne „tödliche Gase“ enthalten, die nicht riechbar seien (Hildesheimer 1977: 60).⁶

Am klarsten zeigt das Sinnbild des Barometers die symbolische Relevanz der Meteorologie im Hörspiel Hildesheimers. Als die Frau noch glaubt, der Mann leidet wohl unter einem anderen seiner hypochondrischen Anfälle, erwidert er ihr: „Von uns beiden bin *ich* der Barometer und der Seismograph. Aber wir haben ja oft genug festgestellt, daß du niemals weit hinter mir hergehst“ (Hildesheimer 1977: 11, Hervorh. im Original). Weiter im Hörspiel, als die Frau zugeben muss, sie spüre etwas, konstatiert daher der Mann:

⁶ Die Besorgnis weist auf die Erinnerung an die „jüdische Lösung“ hin. Hildesheimer hat sich mit der Vergangenheitsbewältigung der NS-Zeit intensiv auseinandersetzt und stellt die Umweltkrise auch als ein Sinnbild des Holocausts dar (Goodbody 1998: 24).

MANN. Du spürst ja etwas. Ich sehe dir so an, wie es du mir angesehen hast.

FRAU. Ich bin es ja gewohnt, an dir abzulesen wie an einem Barometer.

MANN. ... der aber bisher immer nur sein eigenes Wetter angezeigt hat (Hildesheimer 1977: 23).

Die metaphorische Gleichsetzung von Mensch und Barometer kannte schon die Aufklärungszeit: Damals wurden Barometer und andere meteorologische Geräte als Analogon des menschlichen Körpers betrachtet, da sie in einer nicht mechanischen Weise auf die Veränderung der Atmosphäre reagieren (Borrelli 2014: 74). Bei Hildesheimer verweist die Barometer-Metapher auf die Fähigkeit des Mannes, die Vorzeichen der Umweltkatastrophe zu erspüren. Dem Mann im Hörspiels stellt Hildesheimer daher den Wissenschaftler Martin entgegen, der zwar die „Autorität“ hätte, die Ursachen der unheimlichen Ereignisse zu „erklären“ (Hildesheimer 1977: 29), aber nie kommt. Es sei für die Hauptfiguren im Übrigen unbedeutend festzustellen, ob das Weltende von „den Strahlen“, vom „Lärm“ oder von „Giftstoffen“ verursacht wurde (Hildesheimer 1977: 27). Zumal das „Unheil“ nicht „auf der Skala der Meßinstrumente“ entsteht, sondern es komme „aus der Luft“ auf sie herab (Hildesheimer 1977: 29).

Das Weltende bringt eine Veränderung des Luftdruckes mit sich. Die anfängliche „Lethargie“ (Hildesheimer: 1977: 19) des Ehepaars erweist sich plötzlich als eine besondere Quelle der Müdigkeit, als ob „die Luft Schwere hätte und auf dir lastete“, als ein „quellender Druck von Oben“ (Hildesheimer 1977: 47). Der metaphorische Vergleich des Menschen mit dem Barometer begründet eben diese Symptomatik, die mit einem steigenden Luftdruck verbunden ist und in der endgültigen Abstumpfung allen Hörens und Sehens gipfeln wird (Hildesheimer 1977: 48). „Wir haben eine Grenze überschritten und sinken dem Punkt entgegen, an dem alles erlischt“, notiert der Mann lakonisch kurz vor dem Ende des Hörspiels (Hildesheimer 1977: 66).

Die Darstellung des Mannes als „Barometer“, das die Temperatur der Erde anzeigt, verwirklicht in einem gewissen Sinn die Behauptung Mortons: „wheater is a sensual impression of climate that happens to both humans and non humans entities they concern themselves with“ (Morton 2013: 74). Die Auffassung des Wetters als etwas, das durch das eigene Empfindungsvermögen zu spüren ist, unterstreicht die relationale Wechselbeziehung des Menschen zur Biosphäre: Hildesheimer geht einen Schritt weiter. Seine Figur erlebt an der eigenen Haut die sinkende Temperatur des Planeten, als ob sein Körper zum Schlachtfeld der kommenden Apokalypse werde, wo „alle Figuren, notgedrungen, in dasselbe Geschehen verwickelt sind. Die einen liegen bereits zu Tode getroffen am Boden, während die anderen noch zu Pferd sitzen und kämpfen“ (Hildesheimer 1977: 13). Und jeder müsse sich nun, so der Mann, in dem „Niemandland“ des eigenen Leibs „auf seine eigene Art“ zurechtfinden (Hildesheimer 1977: 12).

Schlussbemerkungen

Wie der Hinweis auf die „Biosphäre“ im Titel zeigt, thematisiert *Biosphärenklänge* das Leben auf der Erde. Es handelt sich also nicht so sehr darum, „die Luft von anderen Planeten“ zu spüren, wie es die Frau im Hörspiel sarkastisch anmerkt (Hildesheimer 1977: 9), oder zu bestätigen, dass die Sonne vielleicht nicht mehr „nach alten Weise“ (Hildesheimer 1977: 10) töne. Vielmehr sind die Bestätigungen des Biosphärenumbruchs bald bei der seltsamen Sterblichkeit von Kolkrahen (Hildesheimer 1977: 36), bald bei meteorologischen Phänomenen zu suchen. Man kann jedoch nicht, so die Frau im Hörspiel, in „ständiger Erregung“ leben, auch wenn es sich um nichts weniger als das „Schicksal der Erdbevölkerung“ handelt (Hildesheimer 1977: 16). Dazu spielt noch das ‚tückische Prinzip‘ Hoffnung eine Rolle (Hildesheimer 1977: 63). Dieses sei den Menschen so eigen, dass es zu einer anthropologischen Konstante zähle. „Spero, ergo sum? Ich hoffe, also bin ich? Mir erscheint es eher umgekehrt: ich lebe noch. Das muß wohl zu bedeuten haben, daß ich noch hoffe. Vielleicht hofft es in mir, ohne daß ich es weiß, und es ist das, was mich am Leben erhält? Sum, ergo spero?“, fragt sich Hildesheimer 1968 (in: Stanley 1995: 54). Sogar das Ehepaar der *Biosphärenklänge* wünscht für eine Weile, es könne vielleicht „wieder besser werden“ (Hildesheimer 1977: 15). Als sie alle Hoffnung aufgeben, ist jedoch der störende Biosphärenklang schon hörbar: „Jetzt wäre er nur noch ein Tropfen auf den heißen Stein, der sich immer stärker erhitzt“, gesteht die Frau (Hildesheimer 1977: 55).

Literatur

- Agamben, G. (2008). *Was ist ein Dispositiv?* Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Borrelli, A. (2014). *Die Reproduktion des Temperaturbegriffs*. In B. von Wülfligen, U. Frietsch (Hrsg.), *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften* (S. 59-82). Bielefeld: transcript.
- Buettner, U. (2013). *Eine Art Meteorologie*. In R. Borgards u.a. (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 96-100). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Cecchi, A. (2018). *Hildesheimer, l'ascolto e i paradossi del discorso musicale*. In S. Grazzini (Hrsg.), *Wolfgang Hildesheimer*. Cultura Tedesca. Deutsche Kultur, Nr 54, 155-172.
- Edwards, P.N. (2013). *A Vast Machine. Computer models, climate data, and the Politics of global Warming*. Massachusetts: MIT Press.
- Eiranen, R., Hatavarab, M. & Kivimäki, V. (2022). Narrative and experience: interdisciplinary methodologies between history and narratology. *Scandinavian Journal for History*, 1, 1-15.
- Foucault, M. (1981). *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2007). *Vorlesungen am Collège de France 1974-1975*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frank, K. (2013). *Existenzialistische Absurdität und kein Ausweg?* Bamberg: University Press.
- Gamper, M. (2014). Rätsel der Atmosphäre. Umriss einer ‚literarischen Meteorologie‘. *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge*, 24, 229-243.

- Goodbody, A. (1998). *Literatur und Ökologie*. Amsterdam: Rodopi (Beiträge zur neuen Germanistik, vol. 43).
- Görner, R. (2014). *Stimmgeflechte im Hörspiel. Hörfiguren bei Ilse Aichinger, Wolfgang Hildesheimer und Alfred Andersch*. In R. Görner (Hrsg.), *Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik* (S. 139-152). Freiburg: Rombach.
- Hildesheimer, W. (1977). *Biosphärenklänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hildesheimer, W. (1978). *Zeiten in Cornwall*. In W. Hildesheimer, *Tynset, Zeiten in Cornwall, Dramen, Hörspiele*. Berlin: Verlag Volk und Welt, 161-224.
- Hildesheimer, W. (1986). *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hildesheimer, W. (1987). *Der Hauskauf*. In W. Hildesheimer, *Tynset, Zeiten in Cornwall, Dramen, Hörspiele*. Berlin: Volk und Welt, 525-547.
- Hildesheimer, W. (1989). *Empirische Betrachtungen zu meinem Theater*. In J. Volker (Hrsg.), *Wolfgang Hildesheimer* (S. 27-30). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hildesheimer, W. (1986). *Nachwort*. In: D. Barnes, *Nachtgewächs : Roman* (W. Hildesheimer, Übers.) (S. 33-41). Frankfurt a. M.: Suhrkamp,
- Hilmer, B. (2009). *Ästhetik*. In: *Oda Wischmeyer Lexikon der Bibelhermeneutik: Begriffe – Methoden – Theorien – Konzepte* (S. 4). Berlin: de Gruyter.
- Hörburger, C. (2006). *Hörspiel*. Stuttgart: Südwestrundfunk.
- Horn, E. (2012). Das Wetter von übermorgen. Kleine Imaginationsgeschichte der Klimakatastrophe. *Philosophische Kolumne*, 66 (763), 1091-1105.
- Houser, H. (2021). *Climate Fiction*. In J. Miller (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Twenty-First Century American Fiction* (S. 196-211). Cambridge: Cambridge University Press.
- Huwiler, E. (2005a). Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3 (1), 45-59.
- Huwiler, E. (2005b). 80 Jahre Hörspiel. Die Entwicklung des Genres zu einer eigenständigen Kunstform. *Neophilologus*, 89, 89-114.
- Jakob, M. (2017). *Paesaggio e letteratura*. Rom: Olschki.
- Jung, W. (2000). *Im Dunkel des gelebten Augenblicks. Dieter Wellershoff – Erzähler, Medienautor, Essayist*. Bielefeld: Erich Schmidt.
- Kobayashi, W. (2011). „Fünf Mann Menschen“ von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker. *Neue Beiträge zur Germanistik „Doitsu Bungaku“*, Bd. 142, Tokyo, 166-182.
- Marchesini, R. (2002). *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mauruschat, A. (2014). *Noise, soundplay, extended radio: Bugs & Beats & Beasts as an example of resilience in the German Hörspiel*. In M. Oliveira, G. Stachyra & G. Starkey (Hrsg.), *Radio: The Resilient Medium* (S. 229-240). Sunderland: University of Sunderland.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Morton, T. (2018). Dunkle Ökologie. Für eine Logik zukünftiger Koexistenz. *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, 4 (1), 251-268.
- Pankau, J.G. (2003). *Zum Pathos in der Literatur*. In G. Amberger & I. Breuer (Hrsg.), *Kleist-Jahrbuch* (S. 172-178). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Petuchowski, E. (1989). „Biosphärenklänge“ (1977). *Ein Hörspiel mit vielen Facetten*. In V. Jehle (Hrsg.), *Wolfgang Hildesheimer* (S. 276-77). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Pörtner, P. (1969). Schallspiel-Stunden. *AKZENTE*, 1, 77-87.
- Priesterath, A. (2018). *Vom hörbaren Lachen und sichtbarer Zeit. Eine medienpoetologische Reflexion über Wolfgang Hildesheimers Hörspiel „Prinzessin Turandot“ und Drama „Die Eroberung der Prinzessin Turandot“*. München: Grin Verlag.
- Puknus, H. (1978). *Wolfgang Hildesheimer. Autorenbücher*. München: Beck.

- Puknus, H. (1986). *Das Scheitern der Welt: Hildesheimers Hörspiele der 70er Jahre*. In H.L. Arnold (Hrsg.), *Wolfgang Hildesheimer* (S. 108-116). München: Edition Text und Kritik.
- Ritzer, M (2012). „Gewalt über unsre Leidenschaften“? Pathos und Pathetik der Emotion in der Tragödienästhetik der Aufklärung. *Kultur-Poetik*, 12, 1-40.
- Schmedes, G. (2002). *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster, München, Berlin [u.a.]: Waxmann.
- Stanley, P.H. (1993). *Wolfgang Hildesheimer and his critics*. Columbia: Cadmen House.
- Stanley, P.H. (1995). „Sum, ergo spero?“ Wolfgang Hildesheimer’s tentative, absurde Hope. *Seminar*, 31, 50-65.
- Stuhlmann, A. (2001). *Radio-Kultur und Hör-Kunst Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Tedesco, S. (2020). *Pathos/ Pathic*. In F. Vercellone & S. Tedesco (Hrsg.), *Glossary of Morphology, Lecture Notes in Morphogenesis* (S. 379-383). Berlin, Heidelberg u.a.: Springer.
- Wellershoff, D. (1970). Ein neues Konzept für das Hörspiel. *Merkur* 24, 188-189.
- Wickert, E. (1978). *Die innere Bühne*. In H. Scheffner (Hrsg.), *Theorie des Hörspiels* (S. 21-27). Stuttgart: Reclam.