

Stephanie Bung, Jenny Schrödl (Hg.)

Phänomen Hörbuch

Interdisziplinäre Perspektiven
und medialer Wandel

Stephanie Bung, Jenny Schrödl (Hg.)
Phänomen Hörbuch

STEPHANIE BUNG, JENNY SCHRÖDL (Hg.)

Phänomen Hörbuch

Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel

[transcript]

Die Veröffentlichung erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft.

ERNST-REUTER-GESELLSCHAFT
der Freunde, Förderer & Ehemaligen
DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN E.V.



Erschienen im transcript Verlag 2017



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative Commons Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© **Stephanie Bung, Jenny Schrödl (Hg.)**

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Stephanie Bung, Jenny Schrödl

Layout und Satz: Vito Pinto (www.vitopinto.com)

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-3438-9

PDF-ISBN 978-3-8394-3438-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort

Stephanie Bung / Jenny Schrödl | 7

WAS IST EIN HÖRBUCH?

Ist es überhaupt ein Buch?

Dispositive zweier scheinbar verwandter Medien

Sandra Rühr | 17

Das gesprochene Wort im Kommunikationsraum

Jürg Häusermann | 33

Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen

Toni Bernhart | 59

Das Hörbuch als Kunst, oder: Kritik eines populären Gattungsbegriffs

Silvia Vormelker | 69

HÖRBUCH – HÖRSPIEL – HÖRLYRIK

Hörbuch oder Hörspiel?

Zur radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks *Neid*

Vito Pinto | 85

Das Gedicht im Hörbuch.

Präsentationsformen und Rezeptionsweisen zeitgenössischer Hörlyrik

Wiebke Vorrath | 103

Über die Grenze akustischer Mimesis.

Nora Gomringers Auschwitz-Gedicht als audio-poetische Provokation

Claudia Benthien | 117

Stimme und Erinnerung.

Je me souviens von Georges Perec als Hörbuch

Stephanie Bung | 135

HÖRBÜCHER ERFAHREN

Literatur lieber hören?

Zum Einfluss des Hörens auf die Rezeptionsmotivation
bei literarischen Texten im Deutschunterricht

Kati Hannken-Illjes / Barbara Schlücker / Nicole Dehé | 153

Werke Goethes im Medientransfer: Was kann das Hörbuch?

Romana Weiershausen | 173

Absorption – Aufhorchen – Überhören.

Aufmerksamkeitsdynamiken des Hörbuch-Hörens

Katharina Rost | 189

„Ich benutze tatsächlich viele Zeichen aus der Musik.“

Jenny Schrödl im Gespräch mit

der Schauspielerin Lisan Lantin | 211

Autorinnen und Autoren | 221

Vorwort

STEPHANIE BUNG / JENNY SCHRÖDL

Wir leben in einer Gesellschaft, die sich zunehmend auch als akustische Kultur versteht: So beschäftigen sich Städtebau, Architektur oder Design schon seit längerem mit Fragen der besonderen akustischen Gestaltung und Ökologie von Orten, Räumen und Objekten, konstatieren wissenschaftliche Studien in jüngerer Zeit einen *acoustic turn*¹ oder eine „neue Lust am Hören“² und nehmen durch neue Medien und Technologien die mediale Formung und ästhetische Inszenierung unserer akustischen Umwelt rasant zu. Kaum mehr gibt es Orte, Räume, Medien oder Geräte, die nicht auch durch besondere ‚Sound Designs‘ ausgestattet sind. In Großstädten entstehen Hörbars, boomen Dunkelrestaurants, etablieren sich Live-Hörspiele in Theatern und Clubs oder werden Touristen mit ‚Sound-Walks‘ durch Museen und Sehenswürdigkeiten geführt. Vor nicht allzu langer Zeit wurde auf der Frankfurter Buchmesse ein ‚Hörbuchboom‘ diagnostiziert und nach wie vor ist das Hörbuch bei einem breiten Publikum beliebt und aus den Regalen der Bibliotheken und Buchhandlungen nicht mehr wegzudenken. Kein Zweifel, dem vielzitierten ‚Primat des Visuellen‘ ist Konkurrenz erwachsen, wenn in der Gesellschaft, die sich mit ihm zu identifizieren schien, nun sogar das Lesen akustisch vermittelt wird.

Das Alltagsphänomen ‚Hörbuch‘ bindet zunehmend auch Energien der Forschung und steht im Mittelpunkt dieses Sammelbandes. Bereits vor rund zehn Jahren hat Tobias Lehmkuhl mit seiner augenzwinkernden sowie einprägsamen Charakterisierung des Gegenstandes („Bloße Bügelbegleiter? Über das Hörbuch“)³ allerdings auf einen massiven Konturierungsbedarf hingewiesen, der nach wie vor

1 Meyer, Petra Maria: *Acoustic Turn*, München 2008.

2 Bernius, Volker et al. (Hg.), *Der Aufstand des Ohrs – die neue Lust am Hören*, Göttingen 2006.

3 Lehmkuhl, Tobias: „Bloße Bügelbegleiter? Über das Hörbuch“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, April, 59, 2005, S. 362-366.

besteht: Was, wenn nicht (allein) eine Ablenkung von langweiligen Tätigkeiten, ist eigentlich ein Hörbuch? Wie kann es sein, dass sich etwas, das in unserer Konsumwelt geradezu allgegenwärtig ist, begrifflich so wenig fassen lässt? Der Verdacht liegt nahe, dass Hörbücher in einem jener ‚toten Winkel‘ angesiedelt sind, die in einer disziplinär organisierten Wissenschaftslandschaft nicht zu vermeiden sind und im Gegenzug die Notwendigkeit einer echten, leider häufig auf ein Schlagwort reduzierten Interdisziplinarität hervortreten lassen. Denn wie die Wortbildung ‚Hör-Buch‘ bereits andeutet, handelt es sich um einen vielschichtigen, die paradoxe Metaphorik geradezu herausfordernden Gegenstand, der nicht nur verschiedene Sinne zugleich anspricht, sondern auch in Abhängigkeit von der Perspektive, aus der man ihn betrachtet, seine Gestalt verändert. Die Brüche und Schnittstellen seiner Kontur verlaufen dabei tatsächlich nicht entlang disziplinärer Grenzen, wie erste Ansätze der Hörbuchforschung gezeigt haben.⁴ Diese Studien bestätigen den Verdacht, dass es nicht ratsam ist, den Gegenstand in die Grenzen des

4 Vgl. Rühr, Sandra: Tondokumente von der Walze bis zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifika – Rezeption, Göttingen 2008; Lehmann, Johannes F.: „Literatur lesen, Literatur hören. Versuch einer Unterscheidung“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), Literatur und Hörbuch. Themenheft in Text + Kritik, September, 196, 2012, S. 3-13; Meyer-Kalkus, Reinhart: „Vorlesbarkeit – zur Lautstilistik narrativer Texte“, in: Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael (Hg.), Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, Berlin, New York 2006, S. 349-381; ders.: „Stimme, Performanz und Sprechkunst. Literatur als Augen- und Ohrenpoesie“, in: Anz, Thomas (Hg.), Handbuch der Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe, Bd. II, Stuttgart, Weimar 2007, S. 213-223; ders.: „Die Kunst der Vergegenwärtigung. Schillers Ballade ‚Die Kraniche des Ibykus‘ auf Sprechschallplatte und Audiobook“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), Literatur und Hörbuch. Themenheft in Text + Kritik, September, 196, 2012, S. 26-37; ders.: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin 2001; Zymner, Rüdiger: „Lesen hören. Das Hörbuch“, in: ders. (Hg.), Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin, Berlin 1999, S. 208-215; ders.: „Stimme(n) als Text und Stimme(n) als Ereignis“, in: Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael (Hg.), Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, Berlin, New York 2006, S. 321-347; Häusermann, Jürg: „Das Hörbuch zwischen öffentlicher Lesung und privater Rezeption“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung, Wiesbaden 2007, S. 55-73; Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen, Konstanz 2010; Bung, Stephanie: „‚Penser la voix‘. Das Hörbuch in Frankreich“, in: *lendemains*, 134-135, 38-39, 2009, S. 268-284; dies.: „‚Lu par l’auteur‘. Das Hörbuch ‚Claire dans la forêt‘ von Marie Darrieussecq“, in: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe, Andrea (Hg.), *Observatoire de l’extrême*

eigenen Faches zu verweisen und seine hybride Gestalt zu ‚disziplinieren‘. Auf ihrer Grundlage aufbauend und an bestehende Arbeiten insbesondere aus der Buch-, Medien- und (germanistischen) Literaturwissenschaft anknüpfend,⁵ soll mit diesem Band der Kreis der an der Erforschung des Hörbuchs beteiligten Disziplinen erweitert werden, insbesondere durch die Sprachwissenschaften, zu denen auch sprechwissenschaftliche Untersuchungen gezählt werden dürfen,⁶ sowie durch die Theaterwissenschaft, die in den letzten Jahren grundlegende Arbeiten zur Stimme hervorgebracht hat.⁷

Folgt man ersten Forschungsansätzen, so lässt sich das Hörbuch als ein akustischer Text verstehen, der auch Musik und Geräusche enthalten kann und durch seine technische Reproduzierbarkeit der Alltagskommunikation entzogen ist.⁸ Dieser weit gefassten Definition steht das intuitive Verständnis der Hörerinnen und Hörer gegenüber, die als ‚Hörbuch‘ vor allem auf einen mobilen Tonträger gespeicherte literarische Lesungen bezeichnen.⁹ Die Oszillation zwischen einem engen und einem weiten Hörbuchbegriff ist für den Gegenstand ebenso konstitutiv wie seine zweispurige Historisierung: Einerseits knüpft die historische Dimension des Hörbuchs an die Tradition der literarischen Lesung an. Jürg Häusermann hat gezeigt, wie sich die soziale Praxis des Vorlesens durch die technischen Voraussetzungen des Hörfunks zunächst entgrenzt, bevor sie sich mit der Speicherfunktion des individuell konsumierbaren Hörbuchs aus dem öffentlichen Raum wieder zurückzieht.¹⁰ Andererseits wird die Geschichte des Hörbuchs mit der Erfindung des Phonographen assoziiert, der von vornherein als Speichermedium von Tondokumenten kon-

contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur, Tübingen 2009, S. 35-51.

5 Vgl. J. Häusermann/K. Janz-Peschke/S. Rühr: Das Hörbuch; N. Binczek/C. Epping-Jäger (Hg.), Literatur und Hörbuch; Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens, München 2014.

6 Vgl. Travkina, Elena: Sprechwissenschaftliche Untersuchungen zur Wirkung vorgelegener Prosa (Hörbuch), Frankfurt a.M. 2010.

7 Vgl. Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.), Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a.M. 2006; Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.), Kunst-Stimmen. Berlin 2004; Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hg.), Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven, Bielefeld 2008; Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film, Bielefeld 2012; Schrödl, Jenny: Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater, Bielefeld 2012.

8 Vgl. J. Häusermann/K. Janz-Peschke/S. Rühr: Das Hörbuch, S. 13.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd., S. 31f.

zipiert war. Sie positioniert sich dann über weite Strecken parallel zur Geschichte des Hörfunks, mit der sie sich allerdings punktuell auch überschneidet, wie die dem Hörbuchbegriff subsumierten Untergruppen ‚Feature‘ und ‚Hörspiel‘ nahelegen.¹¹ Je nachdem ob die Historisierung des Gegenstandes von seiner materiellen Beschaffenheit (Speichermedium von Tondokumenten) oder von seiner performativen Qualität (soziale Praxis des Vorlesens) ihren Ausgang nimmt, verläuft sie also etwas anders: Im ersten Fall ergeben sich Dichotomien, die im Spannungsfeld von Dokumentation und Radiokunst fruchtbar gemacht werden können. Im zweiten Fall verläuft die historische Achse durch die Geschichte des Hörfunks hindurch, was wiederum andere Spannungen erzeugt, etwa anhand der An- oder Abwesenheit des Körpers (Lesung vor Publikum vs. Lesung im Radio/Hörbuch) oder anhand des Ereignischarakters der Verstimmlichung von Literatur (vor Publikum/im Radio vs. als Hörbuch).

Das erste Kapitel unseres Forschungsbandes ist der Frage *Was ist ein Hörbuch?* gewidmet. Sie stellt sich nicht nur angesichts der soeben skizzierten historischen Unebenheiten, sondern auch vor dem Hintergrund der notwendigen interdisziplinären Herangehensweise an den Gegenstand. Wenngleich insbesondere auch in der neueren Forschung immer wieder der Eindruck erweckt wird, diesem Begriff könne mittlerweile eine Definition zu Grunde gelegt werden, so zeigen die Beiträge aus Buch-, Literatur- und Medienwissenschaft sowie aus der redaktionellen Hörbuchpraxis, dass dies – aus einer interdisziplinär und historisch angelegten Perspektive – keineswegs so ist. Sie greifen damit eine spannende Diskussion erneut auf, die im Hinblick auf einen scheinbar geklärten Fall zum Erliegen zu kommen droht. Den Anfang macht aus buchwissenschaftlicher Perspektive SANDRA RÜHR, indem sie einer grundlegenden, gleichwohl häufig vernachlässigten Frage nachgeht. „Ist es überhaupt ein Buch?“ – mit diesem Titel nimmt sie auf einen zentralen Streitpunkt innerhalb der Debatten über das Hörbuch Bezug, geht es doch um dessen mediale Verfasstheit und seine – nur unter verkaufsstrategischen Gesichtspunkten nachvollziehbare – implizit postulierte Verwandtschaft mit dem Buch. Auch der Beitrag des Medienwissenschaftlers JÜRGEN HÄUSERMANN befasst sich mit dem Problem scheinbarer Verwandtschaften. Aus einer dezidiert historischen Perspektive und vor allem im Hinblick auf Raum, Rezeption und Trägermaterial werden die Unterschiede von akustischen Artefakten herausgearbeitet, die im Begriff ‚Hörbuch‘ aufzugehen drohen, ob es sich um eine Sprechplatte aus

11 Vgl. S. Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch; Rühr, Sandra (Hg.), Verliert das Hörbuch seinen Körper? Auswirkungen des Downloads auf Bibliotheken, Buchbranche und Nutzer, Erlangen 2010; J. Häusermann/K. Janz-Peschke/S. Rühr: Das Hörbuch.

den 1950er-Jahren handelt oder um eine Aufnahme aus den Zeiten des Phonographen. Um die Notwendigkeit von Differenzierung geht es auch in dem Beitrag von TONI BERNHART. Der Germanist verfolgt einen editionswissenschaftlichen Ansatz, der eine differenzierte Beschreibung seiner Gegenstände ermöglicht. Anhand eines Fallbeispiels – eine akustische avantgardistische Lyrikanthologie aus den 1970er-Jahren – lässt Bernhart zunächst das methodologische Desiderat noch einmal deutlich werden, bevor er in einer terminologisch präzisen und zugleich anschaulichen Art und Weise die Komplexität dieses ‚Hörbuchs‘ vor Augen führt. Über die Schwierigkeit, die verschiedenen, unter dem Hörbuchbegriff zusammengefassten Gegenstände gleichermaßen sichtbar und einer wissenschaftlichen Befassung überhaupt zugänglich zu machen, reflektiert in ihrem Beitrag die Kulturredakteurin und Hörbuchdramaturgin SILVIA VORMELKER. Ihr Plädoyer für eine kombinierte Hörspiel- und Hörbuchforschung ist zugleich eine engagierte Stellungnahme für die künstlerische Vielfalt, die sich hinter dem ursprünglich für eine heterogene Warengruppe geprägten Begriff verbirgt.

Wie aus den Beiträgen des ersten Kapitels hervorgeht, werden auf dem aktuellen deutschsprachigen Hörbuchmarkt sehr verschiedene Artefakte unter der Rubrik ‚Hörbuch‘ angeboten. Das zweite Kapitel *Hörbuch – Hörspiel – Hörlyrik* beschäftigt sich daher konkret mit den Schnittstellen, die sich zwischen der klassischen Lesung und anderen auf einen verkäuflichen Tonträger gebannten Stimmen ergeben. Wie sinnvoll ist die nach wie vor gängige Praxis, die etablierte literarische Gattung ‚Hörspiel‘ aus der Untersuchung des Phänomens ‚Hörbuch‘ auszuschließen? Diese Frage stellt sich der Theaterwissenschaftler VITO PINTO in seinem Beitrag anhand der radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks „Neid“. Und wie verhält es sich mit anderen Spielarten akustischer Kunst, wie zum Beispiel der Hörlyrik? Dieses Phänomen, das vor allem in seiner Verkörperungsform des *poetry slam* in der gegenwärtigen literarischen Öffentlichkeit und gemessen an konventionell veröffentlichten Gedichten ungewöhnlich viel Aufmerksamkeit erfährt, untersuchen die Germanistinnen WIEBKE VORRATH und CLAUDIA BENTHIE. Vorraths Beitrag ist den verschiedenen Formen von Hörlyrik gewidmet, deren multimediale Verfasstheit die Grundlage einer bislang ausstehenden differenzierten Betrachtung des Phänomens bildet. Am Beispiel von Nora Gomringers Auschwitz-Gedicht „Und es war ein Tag / Und der Tag neigte sich“ verdeutlicht Benthien, welche Wirksamkeiten und gleichzeitigen Schwierigkeiten mit der vokalen Aneignung von Zeugenschaft im Medium des Hörbuchs und im Rahmen einer Autorinnenlesung einhergehen können. Der letzte Beitrag dieser Sektion ist einem Fallbeispiel außerhalb des deutschsprachigen Raumes gewidmet. Die Romanistin STEPHANIE BUNG befasst sich mit den Erinnerungsfragmenten, die der französische Autor Georges Perec 1978 unter dem Titel *Je me souviens* erstmals als Buch veröffent-

lichte und die auf dem Weg zum Hörbuch im Jahre 1990 verschiedene Stadien medialer Verfasstheit durchliefen.

Das dritte Kapitel *Hörbücher erfahren* setzt sich mit der Dimension des Hörens und der Rezeption auseinander, welche in der Hörbuchforschung bislang wenig verhandelt wurde. Unter Bezugnahme auf aktuelle phänomenologische, performativitätstheoretische sowie medien- und kunstästhetische Ansätze ist aber davon auszugehen, dass sich das Ereignis Hörbuch überhaupt erst zwischen akustischem Medium und Zuhörerinnen bzw. Zuhörern entfaltet. Das Hörbuch ist also ohne sein ‚Gehörtwerden‘ gar nicht denkbar. Der erste Beitrag von KATI HANNKEN-ILLJES, BARBARA SCHLÜCKER und NICOLE DEHÉ ist einer sprechwissenschaftlichen Untersuchung gewidmet. In einem empirischen Experiment mit verschiedenen Schülern und Schülerinnen der 8. Klasse gehen die Autorinnen der Frage nach, inwiefern sich das Verständnis eines Textes und die Motivation, diesen weiterzuverfolgen, wesentlich unterscheiden, wenn es sich um einen still gelesenen oder um einen vorgelesenen, also gehörten Text handelt. In ihrem Beitrag über Goethe und das Hörbuch untersucht die Germanistin ROMANA WEIERSHAUSEN an einem konkreten Beispiel, wie sich die Rezeption literarischer Texte in ihrer akustischen Verfasstheit niederschlägt. Dabei werden insbesondere Spielräume der Ironie ausgelotet, die dem Erwartungshorizont, vor dem ein Klassiker interpretiert wird, einbeschrieben sind. Am Beispiel eines gegenwärtig äußerst populären Hörbuchs „Game of Thrones“ fragt die Theaterwissenschaftlerin KATHARINA ROST nach auditiven Aufmerksamkeitsdynamiken und entfaltet ein Spektrum an Hörweisen, die sich bei der Rezeption von Hörbüchern einstellen können, wie das absorbierende Zuhören, das wachsame Aufhorchen oder das schläfrige Abdriften. Abgerundet wird unser Sammelband durch ein Interview von JENNY SCHRÖDL mit der Schauspielerin LISAN LANTIN, welches auf die vielfältigen Schnittstellen zwischen Schauspieler und Sprecherberuf, zwischen Bühne und Studio, zwischen Theater und Hörbuch eingeht.

Die Beiträge gehen auf die Tagung „Das Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein hybrides Phänomen“ im Februar 2015 an der Freien Universität Berlin zurück, zu der Stephanie Bung, Nicole Dehé und Jenny Schrödl eingeladen hatten.¹² Die Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freien Universität e.V. hat sowohl die Tagung als auch die Publikation des vorliegenden Band großzügig finanziell unterstützt,

12 Vorgelagert war der Tagung ein zweitägiger, von Stephanie Bung und Nicole Dehé veranstalteter Workshop im Jahr 2012 an der Universität Konstanz, bei der sich ein Großteil der in diesem Band versammelten Beiträger/innen erstmalig gemeinsam mit dem Thema ‚Hörbuch‘ auseinandersetzte.

wofür wir uns sehr herzlich bedanken. Ein ebenso großes Dankeschön geht an Vito Pinto für die Satzlegung des Sammelbandes. Unser besonderer Dank gilt Nia Cuero, Gina Beckmann und Johanna Westphal, die bei der Durchführung der Tagung und der Drucklegung des Buches tatkräftig geholfen haben. Last but not least, sei auch dem transcript-Verlag für Aufnahme und Betreuung unseres Bandes gedankt.

*Stephanie Bung und Jenny Schrödl
Essen und Berlin, im September 2016*

Was ist ein Hörbuch?

Ist es überhaupt ein Buch?

Dispositive zweier scheinbar verwandter Medien

SANDRA RÜHR

Was ist ein Hörbuch aus buchwissenschaftlicher Perspektive? Untersucht eine Disziplin, deren Formalobjekt das Buch ist, alles, was das Wort ‚Buch‘ im Namen trägt, gewissermaßen als ‚Abkömmling‘ oder ‚Anhängsel‘ des gedruckten Buchs? Ist demnach das Hörbuch ein ‚Buch zum Hören‘? Um diesen Fragen nachzugehen, gliedert sich der Beitrag in drei Teile. Zunächst wird darauf eingegangen, warum auch noch fast 30 Jahre nach Etablierung des Hörbuchs diskutiert werden muss, was seinen Wesenskern ausmacht. Danach wird verdeutlicht, was Buchwissenschaft ist und was deren Forschungsfragen sowie Arbeitsbereiche sind. Dann wird dies auf das Hörbuch übertragen, um schließlich zu veranschaulichen, inwiefern das Hörbuch *kein* Buch und demzufolge auch *kein* ‚Buch zum Hören‘ ist.

1 DAS HÖRBUCH, ‚SPRECHENDES BUCH‘ ODER ‚BUCH ZUM HÖREN‘?

Das Hörbuch stellt durch seine Bezeichnung eine Verbindung zum Medium Buch her. Dies zeigt sich darüber hinaus bei Hörbuchabbildungen, wird deutlich bei Verlagsnamen von Hörbuchanbietern oder auf den Hörbüchern und ihren Verpackungen. Visualisierungen von Hörbüchern lassen Bücher erkennen, die Kopfhörer tragen,¹

1 So wählte beispielsweise der UVK Verlag als Cover für die 2010 erschienene Publikation *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, das die Autorin gemeinsam mit Jürg Häusermann und Korinna Janz-Peschke verfasst hat, folgendes Motiv: zu sehen sind sieben Bücher, die hochkant stehen und deren vorderer Schnitt nach vorne zeigt. Diese Bücher werden von einem großen Kopfhörer umspannt.

oder es sind Bücher zu sehen, denen Ohren gewachsen² sind. Damit wird suggeriert, dass Hörbücher ‚sprechen‘ können und dass ihnen eine Stimme verliehen wird. Anders als das gedruckte Buch werden sie nicht lesend, sondern hörend rezipiert, was die Ohren symbolisieren sollen. Auch sprachliche Bezeichnungen, die aus den Reihen der Hörbuchanbieter kommen, vermitteln spezifische Zuschreibungen. Der 1978 gegründete Hörbuchverlag *schumm sprechende bücher*, heute *steinbach sprechende bücher*, legt durch seine Namensgebung die Assoziation nahe, dass es sich um ‚sprechende Bücher‘ handelt. Solche ‚sprechenden Bücher‘ sind auf gedruckte Bücher angewiesen, erst so können sie zum Sprechen gebracht werden. Ohne gedruckte Bücher gibt es keine ‚sprechenden Bücher‘, die einen sind die Vorlagen der anderen. Hieran lässt sich nachvollziehen, warum das Verlagsprogramm überwiegend aus ungekürzten Lesungen oder autorisierten Hörfassungen besteht, die die Buchvorlage unverändert oder mit lediglich kleinen Kürzungen oder Umstellungen wiedergeben.³

Die Bezeichnung ‚Hörbuch‘ etablierte sich im kommerziellen Bereich durch die gleichnamige Reihe, die 1987 von der Schallplattenfirma *Deutsche Grammophon*, gegründet 1898 und heute Teil der *Universal Music Group*, eingeführt wurde. Auch dieser Begriff stellt einen Bezug zum gedruckten Buch her, geht aber noch einen Schritt weiter, indem der auf dem Pappschuber aufgebrachte Werbeslogan „große Romane und Erzählungen der Weltliteratur, gelesen von großen Schauspielern auf Langspiel-Cassetten“⁴ spezifische Qualitätsmerkmale konnotiert. Die Besonderheit der Buchvorlage spiegelt sich im sprecherischen Können des Interpreten. Dieser ist es, der den Text in ein Sprechkunstwerk verwandelt. Noch deutlicher wird die Rolle, die der Sprecher einnimmt, beim Hörbuchverlag *speak low*. Der Verlagsname geht auf den gleichnamigen Kurt-Weill-Klassiker zurück und soll suggerieren, dass es die Stimme des Interpreten ist, die „dem Text eine Seele einhaucht.“⁵ Die Buchvorlage kann als Körper, die stimmliche Darbietung als Seele

2 Die Emskirchener Stadtbibliothek Bücherkiste wirbt auf ihrem Webaufttritt mit einer solchen Abbildung, um auf das umfassende Hörbuchangebot für Kinder, Jugendliche und Erwachsene hinzuweisen. Vgl. Bücherkiste: Hörbücher, http://www.buecherkiste-emskirchen.info/Seiten/06_Hoerbuecher.html vom 20.07.2015.

3 Während das Programm eine Vielzahl an gelesenen Titeln aufweist, gibt es lediglich 25 Hörspielaufnahmen. Vgl. *steinbach sprechende bücher: Vortragsarten*, <http://www.sprechendebuecher.de/vortragsarten.php?cat=alle&seite=Vortragsarten> vom 20.07.2015.

4 Beim Titel *Katzengeschichten* in der aus zwei Kassetten im Pappschuber bestehenden Version aus dem Jahr 1992 ist dieser Slogan oben auf dem Pappschuber aufgebracht, er erfüllt damit nicht direkt werbende Zwecke.

5 Kahlefeldt, Nils: „Empfänglich für Zwischentöne“, in: *Börsenblatt Spezial Hörbuch/DVD*, September (2009), S. 39.

aufgefasst werden. Das Programm von *speak low* fokussiert Briefwechsel, akustische Porträts und autobiografische Berichte, alles intime Formen der Darstellung, die über die stimmliche Inszenierung eine zusätzliche persönliche Note erhalten.⁶

Denkt man anhand der beispielhaft ausgewählten Verlagsbezeichnungen die Möglichkeiten des Hörbuchs weiter, so handelt es sich um ein Medium, das auf ein anderes Medium, das Buch und dessen Texte, angewiesen ist, um diese in eine neue, akustische Form zu überführen. Wesentliches Element ist die Sprecherstimme, die einerseits eine intime Nähe zwischen Text und Hörer herstellt und andererseits diesen Text interpretiert, ihn damit umformt und ihm eine Seele gibt.⁷ Die ‚Vorsicht Buch!‘-Kampagne des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels,⁸ die 2013 an den Start ging, führt mit ihren Werbemitteln speziell zum Hörbuch diese beiden Ebenen zusammen. So bekennt ein Junge auf einem Plakat „Ich kann Bücher sprechen hören – stundenlang“,⁹ und auf einem Regalstopper ist zu lesen „Es lässt fremde Stimmen in deinen Kopf.“¹⁰

Auch auf den Hörbüchern selbst wird die Nähe zum gedruckten Buch hergestellt. Am deutlichsten lässt sich dies erkennen, wenn die Covergestaltung des Hörbuchs diejenige des gedruckten Buchs aufnimmt.¹¹ Noch weiter geht die Bezugnahme, wenn beim Hörbuch Elemente aufgegriffen werden, die bei der Buch-

6 Vgl. *speak low*: Vorschau Herbst 2015, <http://www.speaklow.de/wp-content/uploads/2015/06/Vorschau-speak-low-Herbst-2015.pdf> vom 20.07.2015.

7 Vgl. hierzu ausführlicher Rühr, Sandra: „Geschichte und Materialität des Hörbuchs“, in: Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra (Hg.), *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 89-135.

8 Die Kampagne startete 2013, um einerseits alle an der Zugänglichmachung des Buchs Beteiligten, Verlage, Zwischenbuchhandel und Bucheinzelhandel, in ihrem Wirken zu bestärken und zu bestätigen und andererseits, um vor allem im Zuge der zunehmenden Einflussnahme des Onlinebuchhandels den stationären Buchhandel vor Ort zu unterstützen. Vgl. *Vorsicht Buch! Was ist Vorsicht Buch?* <https://vorsichtbuch.de/was-ist-vorsicht-buch/> vom 20.07.2015.

9 Der Verlag *steinbach sprechende bücher* setzt dieses Plakat auf seiner Startseite als Werbemittel ein. Vgl. *steinbach sprechende bücher*: Startseite. <http://www.sprechende-buecher.de/> vom 20.07.2015.

10 O.V.: Neues von „Vorsicht Buch!“, in: *Boersenblatt.net*, <http://www.boersenblatt.net/625077/> vom 17.06.2013/20.07.2015.

11 Vgl. hierzu ausführlicher Rühr, Sandra: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte, Medienspezifika, Rezeption*, Göttingen 2008, S. 289-292 und S. 402-427; S. Rühr, *Geschichte und Materialität des Hörbuchs*, S. 94-97, S. 104-107, S. 113-115, S. 121 und S. 127f.; Rühr, Sandra: „Eine (kleine) Geschichte des Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten“, in: *Text+Kritik*, H. 196 (2012), S. 21f.

gestaltung üblich sind. So kann es vorkommen, dass Hörbücher Bauchbinden¹² tragen und ihre Besonderheiten über diejenigen der Bücher herausstellen. Beim Hörbuch *Die Habenichtse* zeigt sich dies, indem auf der Vorderseite der Bauchbinde eine Pressestimme der *Frankfurter Rundschau* zitiert und die Auszeichnung mit dem *Deutschen Buchpreis* betont wird. Auf der Rückseite werden Textvorlage und sprecherische Interpretation gekoppelt: „Treffsicher verleiht Inga Busch (Foto) in dieser Lesung jenen Mittdreißigern ihre Stimme, die tatenlos zusehen, wie ihr Leben immer mehr aus den Fugen gerät.“¹³ Bei der Hörspielversion von *Die unendliche Geschichte* wird durch die Bezeichnung ‚Der Klassiker‘ ebenfalls auf den Status der Buchvorlage hingewiesen, die im Hörspiel originalgetreu umgesetzt wurde, was, ebenso wie die Besonderheit der Inszenierung, betont wird: „In einer klug und textnah gearbeiteten Dramatisierung mit mehr als 40 Sprechern sowie eigens komponierter Musik und raffinierten Klanginstallationen werden die weltweit bekannten Figuren [...] zu neuem Leben erweckt.“¹⁴

Bislang zeigt sich eine besonders starke Bezugnahme auf das Medium Buch. Dennoch sollen die folgenden Ausführungen verdeutlichen, dass das Hörbuch mehr ist als das ‚Buch zum Hören‘. Hörbücher stellen vielmehr medienspezifische Ausdrucksmöglichkeiten dar, um Texte mit oder ohne Buchvorlage oder adaptiert aus anderen Medien akustisch zu präsentieren. Sie sind mehr als das physische Objekt, die Schallplatte, Kassette oder CD. Stattdessen sind sie Formen medialer Kommunikation.

2 VOM BUCH ZUM HÖR-BUCH

2.1 Die Wissenschaft vom Buch und das Buch

Das Buch ist als Kommunikationssystem zu verstehen. Innerhalb dieses Systems wirken die Aspekte ‚Bereitstellungsqualität‘, ‚Organisiertheit‘, ‚Funktionalität‘ und ‚Institutionalisierung‘ zusammen. Bücher fungieren damit als Kommunikationskanäle, die ihre Inhalte mittels eines spezifischen Zeicheninventars, den Schrift-

12 Hierbei handelt es sich um schmale Papierstreifen, die um den Bucheinband oder Schutzumschlag des Buchs gewickelt werden und werbende Zusatzinformationen wie Pressestimmen, Auszeichnungen oder Ähnliches tragen. Vgl. Fetzer, Günther: „Bauchbinde“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), Reclams Sachlexikon des Buches. Von der Handschrift zum E-Book, Stuttgart ³2015, S. 38.

13 Hacker, Katharina: *Die Habenichtse*, Der Audio Verlag 2006, Lesung, Sprecherin: Inga Busch.

14 Ende, Michel: *Die unendliche Geschichte*, Hörspiel, Silberfisch 2014.

und Bildzeichen, übertragen. ‚Bereitstellungsqualität‘ umschreibt dabei die Art und Weise, wie Inhalte ausgehend vom Kommunikator über das Medium und dessen ihm zugrunde liegenden technischen Herstellungsvorgänge den Rezipienten erreichen.¹⁵ Außerdem wird die ‚Aufbereitung‘ der Inhalte bestimmt durch das „sekundäre [...] Ausdruckssystem der Zeichengestaltung und Zeichenkonfiguration, das Assoziationen und Emotionen beim Betrachter hervorruft, die individuell und sozial kodiert sind [...]“.¹⁶

Damit der Kommunikationsprozess in Gang gesetzt wird, bedarf es der ‚Organisiertheit‘ des Systems. Das Buch benötigt Organisationen wie Verlage und den Bucheinzelhandel, die an der Herstellung, Veröffentlichung und Verbreitung von Aussagen beteiligt sind, die die Nutzer schließlich dekodieren.

Durch die ihnen innewohnenden Eigenschaften erfüllen Bücher bestimmte Leistungen für den einzelnen Nutzer; sie zeichnen sich durch eine spezifische ‚Funktionalität‘ aus: „Medienfunktionalität [...] reicht von der Hilfestellung in individuellen und kollektiven Krisensituationen über die Etablierung von Kulturhierarchien bis zur integrativen und desintegrativen Einflussnahme auf dem politischen Makrolevel.“¹⁷ Das Medium Buch hat folglich konkrete Eigenschaften. Seine Leistung ergibt sich aus dem Zusammenspiel aus diesen Eigenschaften und der daraus resultierenden Akzeptanz seitens der Nutzer. Die Funktionalität geht nochmals darüber hinaus. Makroperspektivisch betrachtet hat sie den Erhalt der Gesellschaft zum Ziel, mikroperspektivisch übernehmen Medien für den Einzelnen Informations-, Unterhaltungs-, Identitäts- und Integrationsfunktionen. Abhängig vom gesamten Medienangebot, von der Mediensozialisation und konkreten Medienbedürfnissen des Individuums sowie von generellen Rahmenbedingungen verändern sich die spezifischen Leistungen von Büchern.

Schließlich bedeutet die ‚Institutionalisierung‘ von Büchern, die wie alle Medien mittlerweile Teil unseres alltäglichen Handelns sind, dass sie einerseits bestimmte Normen und Werte vermitteln und andererseits reglementiert werden, um ihrem Kommunikationsauftrag gerecht zu werden. Dies geschieht beispielsweise über das Buchpreisbindungsgesetz oder im Rahmen von Artikel 5 GG, der die Meinungs- und Pressefreiheit und das Zensurverbot problematisiert.

15 Obwohl die Bezeichnung *Bereitstellungsqualität* fälschlicherweise Wertung suggeriert, ist sie urteilsfrei gedacht. Der Begriff geht auf Hans K. Platte zurück. Vgl. Platte, Hans K.: *Soziologie der Massenkommunikationsmittel. Analyse und Bericht*, München/Basel 1965, S. 11-51.

16 Rautenberg, Ursula: „Buch“, in: dies., *Reclams Sachlexikon des Buches*, S. 66.

17 Saxer, Ulrich: „Buchwissenschaft als Medienwissenschaft“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Band 1: Theorie und Forschung*, Berlin/New York, NY 2010, S. 90.

Am Beispiel der Buchpreisbindung zeigt sich deutlich das Zusammenspiel aus ‚Organisiertheit‘, ‚Funktionalität‘ und ‚Institutionalisierung‘: Verlage und Buch-einzelhandel haben als Organisationen die Aufgabe, Bücher herzustellen, zu veröf-fentlichen und zu verbreiten. Dazu ist einerseits eine bestimmte Art und Weise der Preisgestaltung und andererseits eine genügend große Anzahl an Verkaufsstellen nötig. Der Buchhandel sorgt mit seinen Organisationsformen Verlag und Buch-einzelhandel für das Veröffentlichen und Verbreiten von Büchern und kommt so der Grundfunktion von Medien, der Information, nach. Das Buch wird als dasjenige Medium anerkannt, das eine herausragende Stellung bei der Informationsvermitt-lung einnimmt, weshalb es als Kulturgut angesehen wird und durch das Gesetz zur Buchpreisbindung geschützt ist. Überträgt man diese Aspekte auf Hörbücher, zeigt sich, was davon ebenso auf sie zutrifft und was nicht, so dass sich auf diesem Wege verdeutlichen lässt, inwiefern sich Hörbücher von Büchern unterscheiden.

2.2 Die Wissenschaft vom Buch und das Hör-Buch

Wie die Ausführungen im ersten Kapitel gezeigt haben, bauen Hörbücher in der Regel auf Buchvorlagen auf, es gibt aber auch Ausnahmen¹⁸. Dennoch sind Hörbü-

18 Das wohl bekannteste Beispiel ist Peter Kurzeck: Ein Sommer, der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, Supposé 2007. Dabei „gerät Kurzeck aus dem Ge-spräch ins Erzählen – ohne jegliche Vorlage. Keine der Geschichten, die Sander [Klaus Sander, der Verleger, SR] schon in Ansätzen kannte und die ein ganzes Notizbuch fül-len, ist am Ende in der knapp sechsständigen Schnitfassung enthalten“, Kahlefeldt, Niels: „Verschwundene Welt“, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel H. 45 (2007), S. 23. Ein weiteres Beispiel ist Johanna Steiner: übernacht. Ein Hörspiel, Lau-scherlounge 2011. Text und Regie von Johanna Steiner, Sprecher: Fritzi Haberlandt, Julia Hummer, Tom Schilling, Vera Teltz u.a. Vgl. Lauscherlounge: Records: über-nacht: Produktionstagebuch, <http://www.lauscherlounge.de/live/live-archiv/11-2011/produktionstagebuch-uebernacht/> vom 10.01.2016. Das Hörbuch war 2013 für den *Deutschen Hörbuch Preis* in der Kategorie ‚Bestes Hörspiel‘ nominiert. Die Begrün-dung der Jury lautete: „In ungekünstelter, natürlicher Sprache sind die Stimmen eins mit der Figur, die sie vertreten: Sie bieten einander nicht Texte an, sondern reden wirk-lich miteinander. Eine erfrischend junge Produktion, die durch Leidenschaft und eine ständige sinnliche Anspannung fesselt.“ Deutscher Hörbuch Preis: Archiv: Deutscher Hörbuch Preis 2013: Die Nominierungen: Bestes Hörspiel. http://www.deutscherhoerbuchpreis.de/no_cache/dhp-2013/detailansicht/nominierungen.html?hbuid=1094 vom 20.07.2015. Als drittes Beispiel sei verwiesen auf 1914–1918. Große Autoren erzählen vom Ersten Weltkrieg, Buchfunk, 2013. Der Titel folgt keiner Buchvorlage, sondern es handelt sich um eine eigenständige akustische Anthologie zum Ersten Welt-

cher keine Eins-zu-Eins-Übernahmen der Textvorlagen, sondern es findet ein Medienwechsel statt, der auch den zugrunde liegenden Text beeinflusst. Somit „sind es nicht Bücher, die zu Gehör gebracht werden, sondern Texte, die [...] aus ihrer vorgängig-skripturalen paratextuellen Umgebung herausgelöst und zudem nicht selten auch in ihrer textlichen Integrität durch Streichungen, Kürzungen und Umstellungen etc. tangiert sind.“¹⁹ Bereits die Art und Weise, wie Hörbuchtexte her- und bereitgestellt werden, unterscheidet sich von der des Buchs, sowohl hinsichtlich des Zeicheninventars als auch mit Bezug auf die technischen Vorgänge, durch die Aussagen präsentiert werden.²⁰ Was beim gedruckten Buch mit Typografie, dem „Gestaltungsprozess [...] alle[r] an Schrift gebundenen Medien“²¹ umschrie-

krieg. Im Januar 2014 stand der Titel auf Platz fünf der Hörbuchbestenliste. Begründet wurde dies von der Jury wie folgt: „Der Einfall, die Erzählungen bekannter Autoren zu einem literarischen Panorama des Ersten Weltkriegs zu vereinen, ist zwingend. Von Ernst Tollers *Erinnerungen eines Kriegsfreiwilligen* bis zu Lion Feuchtwangers *Lied der Gefallenen* oder Bert Brechts *Legende vom toten Soldaten*: Mit einer klugen Auswahl und überwiegend jungen Stimmen erhellt diese Anthologie, was mit ‚europäischer Urkatastrophe‘ gemeint ist.“ Buchfunk Verlag: Hörbücher: 1914–1918. Große Autoren erzählen vom Ersten Weltkrieg. Pressestimmen. <http://www.buchfunk.de/h%C3%B6rb%C3%BCher-1/erster-weltkrieg-1914-1918/> vom 20.07.2015.

- 19 Jäger, Ludwig: „Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 237.
- 20 Bei Lesungen erfolgt zunächst die Aufnahme, dann kommen Schnitt und Mastering, wobei erst das Audiomaterial endgültig bearbeitet, dann eine Positivvorlage und schließlich ein Glasmaster als Vorlage für die eigentliche CD-Herstellung erstellt wird. Vgl. *Das Hörspielstudio: Leistungen*. <http://dashoerspielstudio.de/leistungen2/> vom 20.07.2015. *Das Hörspielstudio* gehört zur *Lauscherlounge* und produziert deren Audioproduktionen, übernimmt aber auch Aufträge von anderen Verlagen. Vgl. *Lauscherlounge: Wir*, <http://www.lauscherlounge.de/wir/> vom 20.07.2015. Um ein Vielfaches aufwändiger sind Hörspielproduktionen, da ebenfalls Musik- und Geräuschpassagen enthalten sind. Einen Einblick in die Produktionsabläufe gibt der *Hörverlag* auf Youtube. Vgl. Jonasson, Jonas: *Der Hundertjährige, der aus dem Fenster stieg und verschwand*. *Das Hörspiel (Making-off)*. https://www.youtube.com/watch?v=7sMtx81QV_o vom 10.05.2013/20.07.2015. Ebenfalls einen Eindruck von den Vorgängen bei einer Hörspielaufnahme vermittelt das Produktionstagebuch zu *übernacht*. Vgl. *Lauscherlounge: Records: übernacht: Produktionstagebuch*. <http://www.lauscherlounge.de/live/live-archiv/11-2011/produktionstagebuch-uebernacht/> vom 20.07.2015.
- 21 Rautenberg, Ursula: „Typographie“, in: Dies. (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Buches*, S. 390.

ben ist, ist beim Hörbuch die sprechkünstlerische Gestaltung, die Verwandlung vom Sprach- in ein Sprechkunstwerk. Hierbei werden die prosodischen Mittel melodischer, dynamischer, temporaler und artikulatorischer Akzent eingesetzt.²² Die Stimme und ihr sprechkünstlerischer Ausdruck sind als wesentliches Element des Hörbuchs anzusehen:

Gezeigt werden soll [...], daß im Klang die Grundkraft ruht, die auf alle Menschen wirkt, viel unmittelbarer als Wortsinn, und daß bei Hörkunstwerken also von ihm ausgegangen werden muß. Der reine Klang im Wort ist die Muttererde, von der sich das Sprechkunstwerk niemals lösen darf [...].²³

Das Hörbuch ist, ähnlich wie das gedruckte Buch, „offen für unterschiedliche Repräsentationsformen“.²⁴ Durch seine Nähe zu den Tonaufzeichnungsverfahren variieren diese von der fonografischen Walze zur Schellack- und später Vinylplatte über die Kassette bis hin zur CD. In den Anfängen der Hörbuchgeschichte²⁵ kamen die Organisationen der Herstellung und Verbreitung aus dem Bereich der Tonträgerindustrie. Zwischen 1954 und 1986, derjenigen Phase, die mit *Faust I* der *Deutschen Grammophon* eingeläutet wird und dem Jahr vor Einführung der Reihe *Hörbuch* derselben Firma endet, waren neben Schallplattenfirmen wie *Deutsche Grammophon*, *Teldec* und *Electrola* ‚klassische‘ Buchverlage wie *S. Fischer*, *Heyne* und *Klett-Cotta* an der Herstellung und Veröffentlichung von Sprechplatten und -kassetten beteiligt. Bei der Verbreitung von Literaturschallplatten war der Buch Einzelhandel zögerlich; Kassetten wurden durch ihr handlicheres Format offener aufgenommen. Häufigster Vertriebsort waren aber weiterhin Schallplattenläden. Seit 1987 existieren reine Hörbuchanbieter wie *Verlag und Studio für Hörbuchpro-*

22 Vgl. Schnickmann, Tilla: „Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007, S. 31-38.

23 Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, Frankfurt a.M. 2001, S. 22. Arnheim bezieht sich mit seinen Äußerungen zwar speziell auf den Hörfunk und auf die Frage, inwieweit dieser Hörkunst präsentiert; dennoch sind diese Überlegungen als grundlegend für akustische Texte aufzufassen. Vgl. hierzu auch Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld 2012, S. 156-159.

24 U. Rautenberg: *Buch*, S. 65.

25 Die Hörbuchgeschichte beginnt, noch ohne eigene Bezeichnung für ihre Medien, im Jahr 1877 mit der Erfindung des Fonografen durch Thomas Alva Edison.

duktionen und *Litraton*.²⁶ Seit der Etablierung des Hörbuchs durch Gründung des *Hörverlags* 1993 hat eine Ausdifferenzierung der Organisationsformen stattgefunden: im Bereich der Herstellung und Veröffentlichung lassen sich Buchverlage mit Hörbuchimprint,²⁷ reine Hörbuchverlage und Tonträgerfirmen ausmachen. Die Organisationen der Verbreitung sind der Bucheinzelhandel; hierbei, bedingt durch die besseren Präsentationsmöglichkeiten, gegenwärtig vor allem die Filialisten²⁸, Hörbuchspezialisten wie die Hörbuchhandlung *Romeike*, der Tonträgerhandel und, seit 2004, Downloadportale.²⁹

Hörbücher präsentieren ihre Texte als Lesung, Dokumentation, Hörspiel und Feature. Die sprechkünstlerische Art und Weise der Darbietung führt dazu, dass großteils Personen die Texte einlesen, die dies in ihrer Ausbildung für Theater oder Film gelernt haben. Hier weitet sich das Akteursfeld somit über die Buch- oder Tonträgerbranche hinaus aus. Für die Produktion von Features und Hörspielen wird oft mit Hörfunkanstalten zusammengearbeitet, was naheliegt, da es sich bei diesen Formen um hörfunkeigene Kunstformen handelt. Auch bei Dokumentationen, die Originalaufnahmen beispielsweise des Hörfunks themen- bzw. inhaltspezifisch neu zusammenstellen, sind Hörbuchanbieter auf die Kooperation mit Radiosendern angewiesen.³⁰

Hörbücher haben wie gedruckte Bücher eine ISBN, eine *International Standard Book Number*, die sie als Verlagserzeugnis ausweist und eindeutig identifizierbar macht und die sie tragen müssen. Die 13-stellige Nummer setzt sich aus einem Prä-

26 Ein Vorreiter ist der bereits erwähnte Verlag *schumm sprechende bücher*, der sich schon 1978 auf Hörbücher spezialisierte.

27 Ein Imprint-Verlag dient unter anderem dazu, die bisherigen Produktlinien eines Dachverlags um neue zu ergänzen. Vgl. Fetzer, Günther: „Imprint-Verlag“, in: U. Rautenberg (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Buches*, S. 203.

28 Vgl. o.V.: „Neuer Absatzrecord“, in: *Boersenblatt.net*. http://www.boersenblatt.net/artikel-80_prozent_der_hoerbuecher_auf_cd.947320.html vom 06.03.2015/20.07.2015.

29 Vgl. hierzu ausführlich S. Rühr: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch*, S. 41–201. Für eine bis heute nahezu unverändert gültige Übersicht über Hörbuchanbieter vgl. Rühr, Sandra: *Hörbuchboom? Zur aktuellen Situation des Hörbuchs auf dem deutschen Buchmarkt*, Erlangen 2004, S. 142–193. <https://opus4.kobv.de/opus4-fau/frontdoor/index/index/docId/5836> vom 8.7.2016.

30 Vgl. hierzu beispielsweise die Hörbuchproduktion Anna Blume trifft Zuckmayer. *Lesungen, Reden, Gespräche. 60 legendäre Dichter in Originalaufnahmen 1901–2004*, Der Hörverlag 2005. Im 116 Seiten starken Booklet wird auf S. 8 der Entstehungskontext herausgestellt und auf S. 90 werden die beteiligten Hörfunksender aufgelistet.

fix, der Gruppen-, Verlags- und Titelnummer sowie der Prüfziffer zusammen.³¹ Jedoch unterliegen Hörbücher anderen Reglementierungen als gedruckte Bücher. So gilt für Hörbücher z.B. keine Preisbindung. Sie werden demnach nicht im selben Maße als schützenswerte Kulturgüter angesehen wie gedruckte Bücher. Zugleich rückt ihre Bezeichnung sie aber in ein Abhängigkeitsverhältnis, da Hörbücher begrifflich als Ergänzung des Buchangebots wahrgenommen werden, obwohl sie im Sinne des Buchpreisbindungsgesetzes keine Bücher sind. Hierzu zählen stattdessen gedruckte Bücher, kartographische Produkte, kombinierte Produkte und „Produkte, die Bücher, Musiknoten oder kartographische Produkte reproduzieren oder substituieren und bei Würdigung der Gesamtumstände als überwiegend verlags- oder buchhandelstypisch anzusehen sind“.³² Trotz der Bezeichnung ‚Hörbuch‘, die eine Nähe zum Buch suggeriert und obwohl Hörbücher Bücher zwar nicht reproduzieren, aber durchaus substituieren und vor diesem Hintergrund als überwiegend verlags- oder buchhandelstypisch anzusehen wären, greift das Gesetz bei Hörbüchern nicht.³³ Im Juni 2015 wurde auf der Jahrestagung des Arbeitskreises

-
- 31 Vgl. Agentur für Buchmarktstandards: Die ISBN, <http://www.german-isbn.de/isbn> vom 20.07.2015 und ISBN-Agentur für die Bundesrepublik Deutschland: ISBN-Handbuch, Frankfurt a.M. 2012, S. 6. <http://www.german-isbn.de/downloads/ISBN-Handbuch.pdf> vom 20.07.2015.
- 32 Börsenverein des Deutschen Buchhandels: Recht & Steuern: Preisbindung: Buchpreisbindungsgesetz 2006, S. 1, § 2 Anwendungsbereich, http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Wortlaut_Preisbindungsgesetz.pdf vom 20.07.2015.
- 33 Im Zusammenhang mit E-Books ist eine Änderung des Gesetzestexts vorgesehen, so dass der oben zitierte Wortlaut wie folgt erweitert werden soll: „wie zum Beispiel zum dauerhaften Zugriff angebotene elektronische Bücher und vergleichbare elektronische Verlagserzeugnisse“. Wallenfels, Dieter/Russ, Christian: Buchpreisbindung: Entwurf eines Zweiten Gesetzes zur Änderung des BuchPrG, <http://www.preisbindungsgesetz.de/content/aktuelles/1122-entwurf-eines-zweiten-gesetzes-zur-aenderung-des-buch-prg.htm> vom 04.05.2015/20.07.2015. Der Grund hierfür scheint die Annahme zu sein, dass Hörbücher „ihren Ursprung im Hörrundfunk haben“ (Haupt, Stefan: „Hörbücher“, in: Wegner, Konstantin/Wallenfels, Dieter/Kaboth, Daniel (Hg.), *Recht im Verlag*, München 2011, S. 157), damit ein anderes Ausgangsmittel als das Buch haben und somit nicht schützenswert im Sinne des Buchpreisbindungsgesetzes sind. Haupt, der diese Behauptung aufstellt, ist Rechtsanwalt in Berlin und äußert diese Aussage in *Recht im Verlag*, einer Publikation, die unter Mitwirkung der Rechtsabteilung des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels entstanden ist. Hieran zeigt sich zweierlei. Erstens: in der Buchbranche selbst wird das Hörbuch in rechtlicher Hinsicht nicht als Buch verstanden. Zweitens: die Aussage wird scheinbar ohne tiefer gehende Kenntnis getroffen. Als Beleg wird angeführt, dass der *Hauptmann von Köpenick* zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Hörbuchverlage beschlossen, nach wie vor keine Erweiterung der Preisbindung auf Hörbücher zu forcieren. Die Meinungen der beteiligten Hörbuchverlage sind, ähnlich wie bei der Preisbindung für gedruckte Bücher, geteilt.³⁴ Aber auch der Mehrwertsteuersatz gedruckter Bücher und Hörbücher unterscheidet sich. Für gedruckte Bücher gilt der reduzierte Mehrwertsteuersatz von 7 %. Hörbücher hatten bis Ende 2014 einheitlich einen Mehrwertsteuersatz von 19 %. Seit Anfang 2015 gilt für als Lesung dargebotene Hörbücher der reduzierte Mehrwertsteuersatz von 7 %, wodurch es in die Nähe des Buchs gerückt wird, für Hörspielinszenierungen oder Features gelten hingegen nach wie vor 19 %.

Hieran zeigt sich der generelle Stellenwert des gedruckten Buchs, das dem Gesetz nach in einer Tradition mit anderen Kulturvermittlungsinstanzen wie Theater und Film steht. Die Eintrittsberechtigung für Theater, Museen, Konzerte, Filmhäuser und Zirkusvorführungen ist laut Umsatzsteuergesetz mit dem reduzierten Mehrwertsteuersatz von 7 % zu besteuern.³⁵ Auch „die Einräumung, Übertragung und Wahrnehmung von Rechten, die sich aus dem Urheberrechtsgesetz ergeben“,³⁶ fällt unter den reduzierten Mehrwertsteuersatz. Die Beispiele, die im Zusammenhang mit dem Urheberrechtsgesetz stehen, bezogen sich anfänglich auf die körperlichen Verwertungsrechte des Vervielfältigens und Verbreitens. Seit 2015 sind die unkörperlichen Verwertungsrechte in Form der Wiedergabe auf Tonträgern mit einbezogen, wenn das Buch und sein Text im Hörbuch nur minimal verändert in Form der Lesung auf Tonträger gebracht wird. Was für den Gesetzgeber ausschlaggebend ist, ist die Textgrundlage, die in Form des *Speichermediums* Buch oder Hörbuch präsentiert wird. Sobald die Textgrundlage dramatisiert wird, was mit Hilfe der arteigenen Formen des Hörfunks, Hörspiel und Feature, passiert, wird der stärkere Bezug zum *Übertragungsmedium* Hörfunk gesehen. Dies bestätigt das Schreiben des Bundesfinanzministeriums zum ermäßigten Steuersatz für Umsätze mit Hörbüchern:

Die Anwendung der Steuerermäßigung setzt die Übertragung bzw. Vermietung eines körperlichen Gegenstands in Gestalt eines Speichermediums voraus. [...] Hör-

als Hörspiel produziert worden sei. Zu dieser Zeit gab es den Hörfunk allerdings noch gar nicht. Vielmehr verhält es sich so, dass eine Rede des vermeintlichen Hauptmanns 1906 auf Schallplatte gepresst worden war. Vgl. S. Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch, S. 50; S. Rühr: Geschichte und Materialität des Hörbuchs, S. 65-84.

34 Vgl. o.V., S. 12.

35 Vgl. Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz: Umsatzsteuergesetz § 12, Absatz 2, Satz 7 a. http://www.gesetze-im-internet.de/ustg_1980/_12.html vom 20.07.2015.

36 Ebd. § 12, Absatz 2, Satz 7 c.

spiele geben grundsätzlich nicht denselben Inhalt wie gedruckte Bücher wieder, sondern bedienen sich des Stoffs als Grundlage für die eigene Geschichte.³⁷

3 DAS HÖRBUCH ALS DISPOSITIV

3.1 Akustisches Speichermedium

Der Wortbedeutung nach lassen sich Dispositive als Problemlösungsoperatoren sehen. Es handelt sich um ein „Zusammenspiel materieller und technisch vermittelter Praktiken und Interaktionsformen“.³⁸ Hörbücher sind demnach als Problemlösungsoperatoren aus einem bestimmten Bedürfnis heraus entstanden. In räumlicher Hinsicht stellen Hörbücher ebenso wie gedruckte Bücher Formen indirekter Kommunikation dar. „[Während] das unmittelbare gesprochene Wort nur flüchtig und nur in einem eng begrenzten Bezirk hörbar ist, kann es als Schrift in der Zeit konserviert und im Raum transportiert werden.“³⁹ Möglich wird dies durch die Fonografie beim Hörbuch und die Typografie beim Buch. Beide Male handelt es sich um einseitige Kommunikation, es findet somit kein Rollentausch zwischen Sender und Empfänger statt. Zudem liegt jeweils überwiegend private Kommunikation vor, der rezipierende Personenkreis ist damit begrenzt.

Im Hinblick auf technologische Aspekte unterscheiden sich Hörbuch und gedrucktes Buch voneinander. Beide Male liegen zwar Speichermedien vor, doch die Art und Weise, wie die Aussagen ‚objektiviert‘ werden, ist eine andere. Beim Hörbuch haben wir zunächst das ‚akustische Material‘, das den Trägermaterialien fonografische Walze, Schallplatte, Kassette oder CD eingeschrieben wird. Beim gedruckten Buch ist es demgegenüber das ‚optische Material‘, das mittels Farbe oder Druckerschwärze auf die Trägermaterialien Papyrus, Pergament und Papier

37 Bundesministerium der Finanzen: Ermäßigter Steuersatz für Umsätze mit Hörbüchern. Berlin 2014, S. 2 und S. 3. http://www.bundesfinanzministerium.de/Content/DE/Downloads/BMF_Schreiben/Steuerarten/Umsatzsteuer/2014-12-01-ermaessigter-umsatzsteuersatz-hoerbuescher-usw.pdf?__blob=publicationFile&v=1 vom 20.07.2015.

38 Friedrich, Sabine/Kramer, Kirsten: „Theatralität als mediales Dispositiv. Zur Emergenz von Modellen theatraler Performanz aus medienhistorischer Perspektive“, in: Schoenmakers, Henri u.a. (Hg.), Theater und Medien. Grundlagen-Analyse-Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2008, S. 71.

39 Maletzke, Gerhard: Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik, Hamburg 1963, S. 22.

aufgebracht wird.⁴⁰ Die unterschiedlichen Zeichen und die differierenden Kanäle verlangen andere Formen der Herstellung und Bereitstellung.

Die Bedeutungszuweisung als Hörbuch erfolgt, indem es über spezifische soziale Handlungen als solches bestimmt wird. Die sozialen Handlungen, also die Interaktion zwischen Sprecher und Hörbuchhörer, sind Einsprechen eines Texts, der dem Trägermaterial eingeschrieben wird und Anhören als Exklusivtätigkeit, als Tätigkeit neben anderen oder in mobilen Situationen. Diese Rollenzuweisungen werden anhand der Bezeichnung ‚Sprechplatte‘ deutlich, das Dispositiv Hörbuch gibt sich hier bereits durch seinen Namen zu erkennen. Doch damit ist die Frage nach dem Problem, für das mit dem Hörbuch eine Lösung angeboten wird, noch nicht hinreichend beantwortet.

3.2 Von der Dokumentation zur künstlerischen Interpretation

Hörbücher und ihre Entwicklung stehen in Verbindung mit den Möglichkeiten der Tonaufzeichnung und -wiedergabe. Ende des 19. Jahrhunderts wurden Gerätschaften und entsprechende Trägermaterialien gesucht, um flüchtige akustische Ereignisse festhalten zu können. Hierbei setzte sich Edisons Fonograf gegenüber dem Fonautografen von Scott de Martinville durch. Die *Dokumentationsfunktion* stand hierbei an oberster Stelle. Zunächst waren dies kurze, teilweise auch nachgestellte Szenen, sogenannte Hörbilder, und Reden, Kabarettistisches und Auszüge aus Dramen, hierbei besonders auf Empathie zielende Monologszenen. Auch ‚Familientonaufnahmen‘ sah Edison als Verwendungsmöglichkeit vor. All diese kurzen akustischen ‚Schnipsel‘ waren, ähnlich wie fotografische Aufnahmen, Erinnerungsstützen für das dazugehörige Erlebnis. Daneben sollte der Fonograf mit seinen Walzen Hilfsmittel für Bürotätigkeiten, Anrufe, das Erlernen von Fremdsprachen oder das Nachlernen schulischer Inhalte sein.⁴¹ Bereits im zweiten Jahr seiner Erfindung, 1878, sah Edison in seinen „kühnsten Fantasien [die Veröffentlichung von] Musik, Romane[n], Literatur“.⁴² Trotz Edisons Vision basierten Hörbücher in ihrer frühen Phase zwischen 1877 und 1953 *nicht* auf Buchvorlagen. Stattdessen kamen sie ihrer Dokumentar- und Speicherfunktion nach, indem sie flüchtige akustische Darbietungen, seien es Reden, öffentliche Auftritte und Aufführungen oder Hörfunkinhalte, festhielten.

Mit der Weiterentwicklung der Trägermaterialien, besonders mit der Langspielplatte 1948 und der MusiCassette 1963, ging eine Ausdehnung der Spei-

40 Vgl. ebd. S. 55.

41 Vgl. S. Rühr: Eine (kleine) Mediengeschichte des Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten, S. 15.

42 Stock, Ulrich: „Der Klangfotograf“, in: Die Zeit vom 15.03.2007, S. 102.

cherkapazitäten einher. Damit ließen sich längere Aufnahmen realisieren. Diese erfüllten nicht mehr ausschließlich den Zweck der Dokumentation, sondern den der künstlerischen *Interpretation*. Diese neue Phase wurde 1954 mit der Gründungs-Inszenierung von *Faust I* eingeläutet. Hier beginnt, obwohl der Begriff ‚Hörbuch‘ noch nicht gefunden worden war, die Anbindung an das Buch, da von einem zugrunde liegenden Sprachkunstwerk die Rede ist.⁴³ Das vom Autor niedergeschriebene Sprachkunstwerk sollte vom Interpreten dekodiert und neu kodiert werden, um es für den Hörer in ein Sprechkunstwerk zu verwandeln. Dieser Interpretationsvorgang zeigt, dass die schriftliche Vorlage und die akustische Fassung nicht mehr identisch sind. Mit der Reihe *Hörbuch* wird die Bezugnahme auf das Buch deutlicher, da sie auch bewusst kolportiert wurde. Doch nicht nur Buch-Inhalte wurden auf Kassette angeboten. Die Reihe *Cottas Hörbühne*, die 1986 von *Klett-Cotta* in Anlehnung an amerikanische *audiobooks* etabliert wurde, bot neben Lesungen auch Hörspiele an, die bereits im Hörfunk gesendet worden waren. Somit zeigt sich, dass nicht nur das Buch ‚Stofflieferant‘ für das Hörbuch war. Vielmehr wurden auch andere Medien und Inszenierungsformen des Mediums Hörfunk adaptiert.

Bereits vorliegende Texte anderer Medien, wie beispielsweise Dramenmonologe, Romankapitel oder komplette Bücher, die in der Regel dennoch gekürzt sind, aber auch Filme und Radioinhalte können also in das Hörbuch überführt werden, indem sie in dessen akustisches Zeicheninventar überschrieben werden. Hierbei greift der Intermedialitätsbegriff, allerdings nicht nur in der verkürzten Form des Medienwechsels, sondern auch in Form der intermedialen Bezüge. Teilweise bedient sich das Hörbuch nämlich auch der Elemente anderer Medien und übernimmt sie in sein Repertoire, so beispielsweise die Sprechstile, die aus dem Bereich der Vortragskunst und des Schauspiels stammen oder die Inszenierungsformen Hörspiel und Feature, die eigentlich arteigene Kunstformen des Hörfunks sind. Seine grundlegende Funktion als *Speichermedium* macht das Hörbuch aufnahmefähig, um variable Texte, eigene wie auch diejenige anderer Medien (neu) zu schreiben. Dies setzt ein Streichen und Umstellen einerseits und eine Entscheidung für wortbasiertes oder arteigenes Inszenieren andererseits voraus. Sowohl die Formulierung „die ganze Welt der Bücher auf MC und CD“,⁴⁴ die 1996 im Katalog *Hörbuch* gewählt wurde, als auch die Differenzierung bei den aktuell gültigen Bestimmungen des Mehrwertsteuersatzes engen diese Bandbreite des Hörbuchs ein. Und tatsächlich, damals wie heute, scheint es wenig sinnvoll zu sein, eine Trennung zwischen gelesener und dramatisierter Darbietung vorzunehmen, da weder die herstellenden noch die verbreitenden Organisationen dies tun. Wie

43 Vgl. Zitat, Fußnotenziffer 4.

44 Hörbuch. Die ganze Welt der Bücher auf MC und CD, München 1996, Titelseite.

bereits Eckardt 1996 zu Recht feststellte: „Wenn Sie in der Buchhandlung nach Hörbüchern fragen, finden Sie aber sicherlich auch Hörspiele im gleichen Regal.“⁴⁵

4 FAZIT

Dass eine Diskussion um den Begriff ‚Hörbuch‘ überhaupt noch stattfinden muss, wirkt auf den ersten Blick verwirrend, da die Bezeichnung in der Buchbranche und bei Kennern etabliert zu sein scheint. Dennoch zeigen die Ausführungen dieses Beitrags, woher die nach wie vor vorhandenen Verunsicherungen kommen. Das Hörbuch wird in formaler Hinsicht als Speichermedium gesehen. Dies rückt es in die Nähe des gedruckten Buchs und führt in gesetzlicher Hinsicht dazu, dass es teilweise vergleichbaren Reglementierungen wie das Buch unterworfen ist. Ästhetisch betrachtet ist das Hörbuch jedoch ein akustisches Medium und folgt anderen Interaktionsformen und damit Bedeutungszuweisungen. In negativer Konsequenz wird es daher vor dem Gesetz als nicht schützenswertes Kulturgut erachtet. Zusätzlich werden beide Sichtweisen nicht zusammengeführt, so dass das Hörbuch eher als ‚gelesenes Buch‘ verstanden wird, was seine tatsächliche Bandbreite einengt. Betrachtet man das systemische Zusammenspiel aus ‚Bereitstellungsqualität‘, ‚Organisiertheit‘, ‚Funktionalität‘ und ‚Institutionalisierung‘, wird ebenfalls deutlich, dass Buch und Hörbuch zwei unterschiedliche Medien sind.

Das Hörbuch als Speichermedium präsentiert nicht allein Texte aus Büchern, sondern auch aus anderen Medien. Dies tut es auf unterschiedliche Art und Weise: entweder wortbasiert in Form der Dokumentation und Lesung oder im Hinblick auf das akustische Medium arteigen und stärker dramatisiert als Hörspiel und Feature. Wesentliches Element ist dabei jeweils die Stimme. Die Stimme des Interpreten ist ausschlaggebend, um beim Zuhörer ein „Miterleben aus der Entfernung“⁴⁶ zu erzielen. Damit dies gelingt, muss die stimmliche Inszenierung über prosodische Mittel gelungen sein. Der Interpret hat mittels Tempo, Lautstärke, Melodie und Artikulation genug Spielraum, um das Miterleben möglich zu machen. Interessant ist hierbei der Gedanke Arnheims, der die Bedeutsamkeit der stimmlichen Interpretation hervorhebt: „Möglich, daß [Goethe] dies [das Ausgestalten zweier Bühnenfiguren für Faust und Mephisto SR] unterlassen hätte, wenn er den Faust für den Rundfunk geschrieben hätte. Eine Ersetzung der Figuren Faust und Mephisto durch ‚Stimme Faust A‘ und ‚Stimme Faust B‘ hätte das Grundthema der Dichtung unmittelbarer herausgearbeitet [...].“⁴⁷ Das ‚vollendete‘ Hörbuch hätte somit

45 Ebd., S. 20.

46 R. Arnheim: Rundfunk als Hörkunst, S. 125.

47 Ebd., S. 118.

nicht dieselben beiden Bühnendarsteller gehabt wie das Theaterstück, wie es bei *Faust I* 1954 der Fall war, sondern es hätte sich emanzipiert und arteigen auf die Qualität der Stimme gesetzt. Hierzu wären zwei Stimmen für eine Figur oder auch eine Stimme unterschiedlicher Färbung für eine Figur denkbar gewesen. Hörbücher zeichnen sich durch ihren dokumentarischen, interpretatorischen und neuschreibenden Charakter aus. Dies spiegelt sich auch in dem seit 2003 verliehenen Deutschen Hörbuchpreis wider, der mit seinen einzelnen Preiskategorien ‚Beste Interpretin‘, ‚Bester Interpret‘, ‚Bestes Hörspiel‘, ‚Bestes Sachhörbuch‘, hierbei auch dargeboten als Feature, ‚Bestes Kinderhörbuch‘, ‚Beste Unterhaltung‘ und ‚Beste verlegerische Leistung‘ ‚die Stärken und Möglichkeiten des akustischen Mediums vorführen und hervorheben‘⁴⁸ will.

48 Deutscher Hörbuch Preis: Startseite: Über den Deutschen Hörbuchpreis [sic]. <http://www.deutscher-hoerbuchpreis.de/> vom 20.07.2015.

Das gesprochene Wort im Kommunikationsraum

JÜRIG HÄUSERMANN

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang.
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Faust: Der Erzengel Raphael spricht die ersten Worte des Prologs im Himmel. Er spricht sie laut, betont in jedem Vers alle vier Hebungen. Er spricht aus der Weite, mit viel Hall. In diesem *Vorspiel im Himmel* hallt auch die Stimme Mephistos nach, auch wenn er deutlich näher beim Mikrofon und beim Hörer steht. Die gesamte Aufnahme wird durch einen klaren Raumeindruck bestimmt. Obwohl es eine szenische Lesung ist, sind die Schauspieler nicht in das nächste Studio gebeten worden. Die Produzenten sind mit ihrer Technik ins Düsseldorfer Schauspielhaus gereist. Sie haben nicht nur die Stimmen eingefangen, die zu Gründgens' Faust-Inszenierung gehörten, sondern auch den Raum.

Und das soll ein Hörbuch sein? Gar das erste Hörbuch überhaupt und damit Vorläufer der Tonbandkassetten, CDs und MP3-Dateien, die uns heute vollständige Lesungen von Romanen und Sachbüchern beschern? Seit Jahren behauptet die Deutsche Grammophon Gesellschaft, dass ihr *Faust I* das erste kommerzielle Hörbuch sei. Kritiker und Wikipedia-Autoren wiederholen es ziemlich unreflektiert.

Vielleicht tun sie es, weil *Faust I* sich ganz unauffällig in ihre CD-Sammlung einreicht. Vielleicht haben sie ihn im Speicher ihres Telefons, zusammen mit Romanen aus den jüngsten Jahren – mit Hörbüchern eben. Vielleicht ist einfach die Distanz zu groß zu den drei Langspielplatten und dem großformatigen Textheft in der lindgrünen Schachtel, zu dem knapp anderthalb Kilo schweren Zeugen des Bildungsbürgertums von 1954.

Wer sich die Mühe macht, den Gründgens-Faust anzuhören, wird mit der Bezeichnung *Hörbuch* noch etwas vorsichtiger sein. Er wird etwas hören, was sich von den schnell produzierten Romanvertonungen, die dem Autofahrer mit dem Schlagwort *Double your time* angepriesen werden, drastisch unterscheidet. Wer dieses Produkt ein Hörbuch nennt, verhindert, dass die Leistung erkannt wird, die dahinter steckt: dass zum ersten Mal eine deutsche Theateraufführung in extenso (wenn auch mit großzügigen Streichungen) auf Platte festgehalten wurde. Eine Düsseldorfer Bühnenaufführung wurde einem weiteren Publikum zugänglich gemacht, indem im Theater eine Lesung mit den Hauptdarstellern aufgenommen und dann auf Schallplatten gepresst wurde. Die überraschend starke Nachfrage war dennoch nicht selbstverständlich. Es war ein aufwändiges technisches Vorhaben und ein wirtschaftliches Wagnis. Ein Hörbuch im heutigen Sinne war *Faust I* dennoch nicht, ebenso wenig wie die Vorbilder, die es damals durchaus gab (in den USA seit den 1940er-Jahren). Es waren keine Hörbücher, sondern Sprechplatten. Und über diese wissen wir relativ wenig. Dies wird gerade dann deutlich, wenn man versucht, Produkte aus verschiedenen Jahrzehnten miteinander zu vergleichen. Es gibt eine lange Tradition von Aufnahmen des gesprochenen Wortes. Aber sie sind Zeugnisse völlig unterschiedlicher Medienwelten.

Ich will dies im Folgenden zu zeigen versuchen, indem ich Sprachaufnahmen aus verschiedenen Jahrzehnten beschreibe. Ausgangspunkt ist, wie im Fall des *Faust I*, der akustische Eindruck. In die Beschreibung sollen aber, wenigstens andeutungsweise, weitere Dimensionen des Kommunikationsraums einbezogen werden, in dem sich Akteur und Rezipient begegnen. Ich versuche damit eine etwas differenziertere Art zu skizzieren, mit Aufnahmen des gesprochenen Wortes umzugehen.

1 DIE DIMENSIONEN DES KOMMUNIKATIONSRAUMS

Mit dem Begriff *Kommunikationsraum* knüpfte ich an die *Soundscape*-Theorien an, die in den *Sound Studies* seit Murray Schafer¹ entwickelt worden sind. Allgemein wird darunter die akustische Umgebung verstanden, wie sie für einen sozialen Raum charakteristisch ist (z.B. für das Zentrum einer Großstadt im Kontrast zu einer privilegierten Wohngegend derselben Stadt). Aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Sicht führen die Betrachtungen der akustischen Zusammensetzung eines solchen Raums automatisch von der ästhetischen Dimension

1 Schafer, R. Murray: *The Tuning of the World*, New York, NY 1977 [Reprint unter dem Titel: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vermont 1994]; Truax, Barry: *Acoustic Communication*, Norwood, N.J. 1984.

zur Frage nach den Grenzen des Raums, ihrer Durchlässigkeit und den Möglichkeiten der Interaktion von Produzenten und Rezipienten bei dessen Gestaltung.

1.1 Der Kommunikationsraum des Hörbuchs

Ich werde einen Schwerpunkt auf die akustischen Aspekte des Produktions- und Rezeptionsraums legen, aber auch einbeziehen, dass ein Kommunikationsraum nicht nur durch physikalische Parameter bestimmt ist, sondern ebenso durch die Voraussetzungen und Modalitäten des Zugangs zur Rezeption und zur Produktion. Hinzu kommt der Stellenwert des medialen Angebots innerhalb eines übergreifenden Medienkontextes.

1.1.1 Der akustische Raum

Zum Kommunikationsraum des gesprochenen Wortes gehört zunächst die physikalische Beschaffenheit des Raums mit seiner Akustik und seinen mehr oder weniger durchlässigen Grenzen. Die Rhetorik lehrt uns, dass die Präsentation des gesprochenen Wortes in der Gestaltung des Raums besteht. Wer vor einem Publikum spricht, passt sich in der Stimmgebung, Lautstärke, Pausensetzung usw. der Größe und der Beschaffenheit des Raums an, beeinflusst gegebenenfalls dessen Akustik durch technische oder künstlerische Veränderungen (z.B. Lautsprecher, Musik). Dass diese Gestaltung des Raums ganz unterschiedlich ausfallen kann, zeigt sich drastisch, wenn man sich eine Lesung in einem geschlossenen Raum vorstellt und diese mit einer ähnlichen Darbietung bei einer Open-Air-Veranstaltung vergleicht. Während der Raum im ersten Fall recht klar abgegrenzt ist und die Anpassung der Lautstärke und die Konzentration des Publikums auf den Redner relativ leicht gelingen, ist das gesprochene Wort beim Open-Air-Ereignis über die Grenzen des Aufführungsortes hinaus zu hören, und gleichzeitig vermischt es sich mit Immissionen von außerhalb.

Wer die Zuhörer über ein Medium der Massenkommunikation anspricht, unternimmt diese Gestaltung nicht nur in Bezug auf den eigenen Raum (z.B. das Studio), sondern auch in Bezug auf einen zweiten Raum, denjenigen des imaginierten Zuhörers. So muss zum Beispiel ein Radiomoderator seine Stimmkraft so einsetzen, dass er einerseits glaubhaft in einem Studio (und nicht auf einer Bühne) spricht und andererseits eine gewisse Distanz einhält, die größer ist als diejenige eines persönlichen Gesprächs unter vier Augen.²

Wie der Raum des Zuhörers im Einzelfall beschaffen ist, kann dabei natürlich nicht vorausgesehen werden. Ein Hörbuch kann z.B. in einem stillen Wohnraum,

2 Häusermann, Jürg: „Räume des Radios“, in: Joachim Knape (Hg.), *Medienrhetorik*, Tübingen 2005, S. 159-172.

bei der Arbeit oder im Auto gehört werden, und jedes Mal verändert sich die akustische Umgebung. Je nach Produktionsweise eignet sich eine Aufnahme besser oder schlechter zur Integration in beliebige akustische Umgebungen. Diese Beobachtung ist der Ausgangspunkt des folgenden Vergleichs von Sprachaufnahmen aus verschiedenen Epochen der jüngeren Mediengeschichte.

Im 21. Jahrhundert werden viele Hörbücher so produziert, dass sie sich problemlos in den Kommunikationsraum einfügen, den der Rezipient wählt. Der Sprecher oder die Sprecherin einer Lesung ist bei der Aufnahme wenige Zentimeter vom Mikrophon entfernt und sitzt in einem Studio, das kaum Hall aufweist. Die Aufnahme gibt also praktisch nur die Stimme wieder mit nur minimalen Hinweisen auf eine Räumlichkeit (in der Fachsprache *Atmo* oder *Ambiance*). Bisweilen werden bei der digitalen Bearbeitung sogar die gestalterischen Pausen so stark reduziert, dass zwischen den Sinneinheiten reine elektronische Stille zu hören ist.

Ein Beispiel dafür bietet die CD *Der Kleine Prinz*, gesprochen von Jan Josef Liefers.³ Wer sich die folgende Passage anhört, wird zunächst einen auffälligen Einatmer hören, sich dann aber wundern, dass Liefers zwar viele lange Pausen macht, dazwischen aber meistens nicht mehr atmet:

Am ersten Abend habe ich mich also zum Schlafen in den Sand gelegt, tausend Meilen von jedem bewohnten Fleck. Ich war viel einsamer als ein Schiffbrüchiger auf seinem Floß, mitten im Ozean. Ihr könnt euch denken, wie überrascht ich war, als mich bei Tagesanbruch ein komisches Stimmchen weckte. Es sagte: „Bitte, zeichne mir ein Schaf.“ – „Was?“ – „Zeichne mir ein Schaf!“

Hier sind die Pausen so radikal bearbeitet, dass auch die Atemgeräusche weitgehend fehlen. Dies hat zur Folge, dass zwischen den Sätzen nicht der minimalste Nachhall zu hören ist, wie er in jedem natürlichen Raum, auch in einem Studio, vorhanden wäre. Der Sprecher befindet sich in einem nahezu raumlosen Kontext. Für den Hörer bedeutet dies nicht nur die Möglichkeit, ihn in jeden erdenklichen Alltagskontext einzubauen, sondern auch, der Stimme des prominenten Schauspielers in intimer Nähe zu begegnen.

Anders gestaltet sich die Hörsituation schon, wenn auf diese Art der Bearbeitung verzichtet wird, noch anders natürlich, wenn die Lesung in einem erkennbaren Raum (z.B. auf einer Bühne) aufgenommen wird. Kommen noch Musik, weitere Sprecher, Geräusche und akustische Effekte hinzu, so wird der Kommunikationsraum der Produktion immer dominanter. Die konkrete Umgebung des Hörers mag noch so privat sein, die Aufnahme vermittelt dennoch ständig die Bot-

3 Saint-Exupéry, Antoine de: *Der Kleine Prinz*. Gesprochen von Jan Josef Liefers, Düsseldorf 2009.

schaft ihrer Inszenierung. Sie fordert auf, sich einzulassen, hinzuhören. Die Extreme werden etwa durch eine Studiolesung auf der einen und ein Hörspiel auf der anderen Seite markiert.

1.1.2 Möglichkeiten der Rezeption

Eine weitere Dimension des Kommunikationsraums bilden die Voraussetzungen und Modalitäten des Zugangs zur Rezeption. Im Fall einer öffentlichen Lesung werden sie durch die geographische Entfernung, die Ankündigungen des Ereignisses, das Eintrittsgeld usw. bestimmt. In früheren Jahrhunderten konnte es auch die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht oder die Mitgliedschaft in einer literarischen Vereinigung sein.

Im 21. Jahrhundert kommen zu den wirtschaftlichen die technischen Voraussetzungen hinzu. Durch das Internet steht dem Zuhörer (insbesondere in einigen Sprachen wie Deutsch, Englisch oder Russisch) ein großes Angebot an kommerziell und nichtkommerziell produzierten Hörbüchern zur Verfügung, die er sich in vielen Fällen gratis herunterladen kann. Er kann in den meisten Fällen auch die Art der technischen Wiedergabe (Lautsprecher, Kopfhörer, mono, stereo) wählen. Dies hier zu nennen, mutet beinahe trivial an. Man bedenke aber, wie neu es ist, dass man sich einen Roman stundenlang ohne Unterbrechung anhören und dabei einzelne Sequenzen auch beliebig wiederholen kann. Diese Frucht der Popularisierung der digitalen Medien schien noch in den 1980er-Jahren alles andere als greifbar.

1.1.3 Möglichkeiten der Produktion

Die Produzenten von Hörbüchern befinden sich im Vergleich zu früheren Jahrzehnten in einer völlig neuen Situation. Der Markt hat sich ohne Zweifel belebt, seit der Buchhandel das Produkt Hörbuch ernst nimmt und ein interessiertes Publikum findet, das für viele Sparten von Audioproduktionen offen ist. Zum anderen hat die Leichtigkeit des Up- und Downloads, des Produzierens und Kopierens auch die einst klaren Grenzen zwischen Produzent und Konsument aufgebrochen. In einem industrialisierten Land kann jeder, der es will, mit den Bordmitteln seiner alltäglichen technischen Ausrüstung als Produzent eines Hörbuchs aktiv werden. Er kann eigene oder fremde Texte mit seinem Mobiltelefon aufnehmen. Er kann sie auf seinem Computer mit Open-Source-Software bearbeiten. Er kann sie bei Youtube oder in speziellen Hörbuchportalen hochladen.

Dass an Schulen und Universitäten Hörbücher produziert werden, ist nichts Besonderes mehr. Zur Bearbeitung steht Schnittsoftware zur Verfügung, die so ausgefeilt ist, dass am Resultat kein Unterschied zu professionellen Produktionen erkennbar sein muss.

Im Gegensatz dazu mutet die Produktion eines traditionellen Leseanlasses direkt beschwerlich an. Eine Lesung in einem Schulhaus oder einer Bibliothek zu organisieren, bedeutet ein Aushandeln von wirtschaftlichen und rechtlichen Bedingungen, die die Veranstaltung im Hinblick auf die zu erwartende Zuhörerzahl zu einem idealistischen Unternehmen machen. Auf der anderen Seite scheint ihr Erfolgsgeheimnis darin zu bestehen, dass sie typische Live-Events sind, von deren Charakter bei der Umsetzung ins Massenmedium viel verloren geht. (Dies zeigt auch die extreme Form der Lesung, der Poetry-Slam, dessen Charakter auf CD oder Video kaum eingefangen werden kann.)

1.1.4 Medienkonkurrenz

Ein Kommunikationsraum ist schließlich durch den Medienkontext bestimmt, in dem er steht. Das gesprochene Wort wird heute bei öffentlichen Aufführungen und Lesungen, im Internet, im Fernsehen, im Radio und auf verschiedenen Speichermedien angeboten.

Ein Hörbuch-Hörer könnte heutzutage Lesungen auch über das Radio und vereinzelt über das Fernsehen konsumieren. Diese Alternative hat allerdings ein völlig anderes Gewicht als vor der Zeit der digitalen Hochrüstung. Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein war das Radio der Ort der medial vermittelten Lesung. Lange Zeit war nur das Radio die Technik, die einem Zuhörer selbstverständlich zur Verfügung stand, weil er es zu anderen Zwecken angeschafft hatte und ein einzelnes Programm keine zusätzlichen Kosten verursachte. Heute hat fast jeder die Auswahl zwischen vielen Formaten und sogar die Möglichkeit, ein einzelnes Produkt beliebig zwischen verschiedenen Geräten zu verschieben (z.B. vom PC auf den iPod, vom iPod auf das Smartphone).

Ein Hörbuch ist 2015 ein Angebot, das dem europäischen Konsumenten jederzeit innerhalb von Minuten zur Verfügung steht. Es ist verflochten mit anderen medialen Repräsentationen des Autors oder Sprechers, mit Marketingmaßnahmen rund um denselben Text. Es ist auch nicht denkbar ohne die Digitalisierung von Tonaufnahmen, die es seit den 1980er-Jahren ermöglicht, ganze Romane in handlicher Form als Hörbuch zu produzieren.

Parallel dazu sind Autorenlesungen oder Lesungen prominenter professioneller Sprecher heutzutage ein fester Bestandteil des Kulturlebens. Buchhandlungen, Hochschulen, Bibliotheken, städtische Kultureinrichtungen bieten einzelne Veranstaltungen und ganze Festivals des Lesens an. Verlage organisieren in Zusammenarbeit mit ihren Autorinnen und Autoren Lesereisen aller Art, vom traditionellen Lese-Auftritt in der Buchhandlung bis zur Multimedia-Show.

Wenn wir Hörbücher anhören, ist uns oft die Selbstverständlichkeit nicht bewusst, mit der wir sie in unseren Medienkonsum integrieren. Der Medienkonsum

ment des Jahres 2016 hat auf seinem iPhone ein kurzes Video, das ihm eine Freundin geschickt hat, ein paar tausend Musiktitel, mehrere Nachrichten aus den verschiedensten Kommunikationsdiensten, 35 Millionen Wikipedia-Artikel – und eben auch ein paar Hörbücher. Ohne die Medienentwicklung und die Medienkonvergenz der vergangenen Jahrzehnte wäre das Medienprodukt Hörbuch nicht, was es heute ist.

1.2 Das Hörbuch – ein Phänomen des 21. Jahrhunderts

Das heutige Hörbuch, das unter den Bedingungen der Medienvielfalt und Medienkonvergenz, des leichten Zugangs zu den Produktions- und Rezeptionsmitteln, der beliebigen Speicher- und Kopiermöglichkeiten entsteht, ist kaum zu vergleichen mit den Aufnahmen gesprochener Texte aus früheren Jahrzehnten. Es gehört ins MP3-Zeitalter, in die Ära der Smartphones, der leicht erschwinglichen Konsumelektronik.

Wer den Kommunikationsraum, in dem sich Produzent und Rezipient begegnen, in seinen wichtigsten Dimensionen beachtet, erkennt, wie unangemessen eine Gleichsetzung mit den „Vorgängern“ aus der Zeit der Tonbandkassette (die noch Mitte der 1990er-Jahre das Standard-Medium des Hörbuchs war), oder gar der Sprechplatte oder der Walze ist.

Wenn wir uns fragen, wie vor 30 oder 60 Jahren ein Kommunikationsraum für das gesprochene Wort bestimmt wurde, wie der Zugang zur Produktion und Rezeption reguliert wurde, welche Medien zueinander in Konkurrenz standen, dann wird uns bewusst, wie wenig wir darüber wissen und wie leicht es passiert, dass wir Aufnahmen aus früheren Zeiten mit den Maßstäben unserer digitalen Hörbuchzeit beurteilen. Die Geschichte – oder besser: Vorgeschichte – des Hörbuchs ist wenig erforscht; es wartet noch viel Arbeit auf diejenigen, die ein Gesamtbild von Produktion, Rezeption im medialen Kontext erstellen wollen.

Um den Stellenwert der Sprechplatte für das zeitgenössische Publikum zu beschreiben, können wir auf der Grundlage vorliegender historischer Arbeiten und publizistischer Quellen nur einzelne Vermutungen anstellen. Aber wir können auch hinhören. Wir können die räumliche Gestaltung zum Anlass nehmen, nach den Produktions- und Rezeptionsbedingungen und dem medialen Kontext zu fragen, um dem Phänomen Sprechplatte etwas näher zu kommen.

2 EINE PLATTENSERIE IST KEIN HÖRBUCH (1954)

Mit der Erfindung der Langspielplatte und mit ihrer technischen Vervollkommnung während der letzten beiden Jahre ist die Konservierung musikalischer Darstellungen in eine neue Epoche eingetreten. Den künstlerischen Möglichkeiten wurde durch den nahezu völligen Fortfall der Unterbrechungen eine neue Dimension eröffnet: die der organischen Geschlossenheit.

Dies schreibt *Die Zeit* im Januar 1954.⁴ Und so nahm man Werke auf, die man früher auf eine größere Zahl von Schellackplatten hätte verteilen müssen: Sinfonien, Messen, Opern – und eben auch ein ganzes Bühnenwerk. Im zitierten Text, der die Rubrik *Neue Schallplatten* einleitet, wird aber gleichzeitig auf die hohen Preise der neuen Trägermedien hingewiesen und darauf, dass man von ihnen eine „lange Geltungsdauer“ erwartet. Langspielplatten sind 1954 keine Eintagsfliegen. Sie stehen völlig anders im kulturellen Kontext als die Audiodatei heute.

2.1 Die Plattenserie: Der akustische Raum

Wer *Faust I* hört, wird sofort mit der Räumlichkeit der Aufnahme konfrontiert. Hier ist in jeder Hinsicht der Wille zu erkennen, eine Dokumentation zu erstellen. Man wollte einen Bühneneindruck vermitteln, der dem „großen Goethe“ und dem „großen Gründgens“ gerecht würde.

Wer hinhört, wundert sich vielleicht darüber, dass die Aufnahme auf der Bühne und nicht im Studio hergestellt wurde. Dies wäre durchaus möglich gewesen, hätte aber den dokumentarischen Charakter zerstört. Was dennoch fehlt, sind Hinweise auf ein Publikum. Die Schauspieler sprechen in die leeren Ränge des Schauspielhauses. Man hat offensichtlich auf die Anmutung eines einmaligen, örtlich und zeitlich fixierten Ereignisses verzichtet. Der Bühnenklang ist erhalten; Bedeutung aber soll ihm über den Moment hinaus verliehen werden. Diese Art der Aufnahme eignete sich optimal, um nicht nur das berühmteste Drama der deutschen Literatur medial zu verbreiten, sondern auch das Heldenimage des aus den Ruinen des Dritten Reiches auferstandenen Schauspielers und Regisseurs zu pflegen.

Heute dagegen ist die Tonaufnahme nicht mehr das Medium der Dokumentation von Theateraufführungen. Wer es unbedingt will, kauft sich eine Videoproduktion. Natürlich wäre es auch 1954 möglich gewesen, einen Tonfilm zu produzieren. Aber das Publikum hätte gefehlt, das Publikum, das sich allmählich bildete und das über eigene Abspielgeräte verfügte, die eine individuelle Rezeption ermöglichen.

4 „Neue Schallplatten“, in: *Die Zeit* vom 28.1.1954.

1960 wurde nochmals ein Gründgens-Faust aufgezeichnet – diesmal als Film, die Aufzeichnung der Hamburger Inszenierung. Da hatte sich das Fernsehen schon etabliert und die Möglichkeit, audiovisuelle Produktionen im privaten Rahmen zu konsumieren.

Wenn heute, im Zeitalter des Videostreaming, prominente Schauspielerinnen und Schauspieler für Hörbücher eingesetzt werden, sind das nur in Ausnahmefällen Aufnahmen von Bühnenauftritten. Sie lesen im Studio ein, in einem neutralen Raum, vielfach so nah am Mikrofon, dass eine intime Nähe zum Hörer entsteht. Das Hörbuch ist dann eine Begegnung mit einer aus den Medien vertrauten Persönlichkeit im privaten, vom Hörer gestaltbaren Kommunikationsraum.

2.2 Die Plattenserie: Rezeption

Wer Gründgens' *Faust I* hören wollte, brauchte einen Plattenspieler. Der war in der Regel fest im Regal oder in einer Musiktube eingebaut. Man setzte sich hin, musste aber, um die gesamte Aufnahme zu hören, zwischendurch fünf Mal aufstehen, weil die Platten gewendet und gewechselt werden wollten. Es hatte nichts von der heute selbstverständlichen Mobilität des Hörers, der mit dem Kopfhörer und einem leichten Abspielgerät von Zimmer zu Zimmer geht. Der ganze Genuss, der zweieinhalb Stunden dauert, war zudem nicht besonders billig. Er kostete zunächst 69, dann 75 D-Mark,⁵ „was bei einem ungefähren deutschen Durchschnittslohn von 350 Mark/Monat zu dieser Zeit für potentielle Käufer ein enormer Preis war“.⁶

Natürlich gab es schon damals nicht eine einzige Art und Weise, eine Schallplatte zu hören – genauso wie es heute keine einzige Art und Weise gibt, eine CD zu hören. Aber was immer dazu gehörte, war die Umständlichkeit, die Tatsache, dass das Trägermaterial leicht zu beschädigen war und dass die Aufnahme nur in Portionen einer Single- oder LP-Seitenlänge zu haben war. (Der Plattenwechsler war ein Gadget, vor dem die Profis abrieten und mit dem sich nur wenige herum-schlügen.) Es war ein Ritual, die Platte aufzulegen – sei es im Schulzimmer, zu Hause, an der Juke-Box, beim Kindergeburtstag, im Altersheim oder in der Volkshochschule. Zudem handelte es sich um einen Typ Schallplatten, der in Westdeutschland erst seit drei Jahren produziert wurde. Um sie anzuhören, brauchte man einen Plattenspieler mit leichtem Tonarm und 33 1/3 Touren.⁷ 1954, als *Faust I*

5 Riess, Curt: Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte, Zürich 1966, S. 359.

6 So der deutsche Wikipedia-Eintrag: [http://de.wikipedia.org/wiki/Faust_I_\(Hörbuch\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Faust_I_(Hörbuch)) vom 15. Juli 2015.

7 Burkowitz, Peter K.: Die etwas andere Geschichte der Schall-Platte. Eine Chronik von Peter K. Burkowitz von 2010, Ergänzungen ab 1983 und Internet-Aufbereitung: Daniel

auf den Markt kam, nutzten die allermeisten Hörer immer noch das Grammophon.⁸ Auch am Ende des Jahrzehnts waren Plattenspieler ein Luxusartikel, den sich vier Fünftel der Haushalte noch nicht geleistet hatten.⁹

Für Menschen, die mit Schallplatten aufgewachsen sind, ist das trivial. Aber man möge sich in die Zeit zurückversetzen, um sich klar zu machen, wie weit man damals vom heutigen Hörbuch entfernt war. Eine Schallplatte (oder mehrere) zu kaufen, um einen spannenden Krimi zu hören, und sie dann wegzulegen, weil man den Täter nun ja kannte, war undenkbar. Natürlich wurden damals Schallplatten mit Autorenlesungen produziert, aber nicht, damit man sich Bücher vorlesen ließ, sondern um des Dokuments willen.

Im Musikfachgeschäft und im Buchhandel waren Sprechplatten zwar zu haben, sie führten aber ein Nischendasein.¹⁰ Privatleute, die Platten kauften, kauften Schlagerplatten, zuerst als 78er-, dann als 45er-Singles. Für alles andere, auch für literarische Programme, nutzten sie das Medium mit dem günstigeren Angebot, das Radio. Das Medium Schallplatte war als Unterhaltungsprodukt zwar voll etabliert; das auf Platte gebannte gesprochene Wort wurde in den Feuilletons oft hoch gelobt, hatte aber Schwierigkeiten, sich auf dem breiten Markt durchzusetzen. Die Nachfrage des Massenpublikums betraf weniger Faust – von dem Riess sagt, dass der Erfolg eher Gründgens als Goethe zu verdanken sei¹¹ – als unterhaltende Produktionen: Von Jürgen von Mangers *Stegreifgeschichten* wurde ein Mehrfaches der Exemplare von Gründgens' *Faust I* verkauft.¹² Und Philips kam mit Karl Mays *Ölprinz*, *Old Shurehand*, *Unter Geiern* und *Der Schut* jedes Mal auf vergleichbare Zahlen (jeweils um die 20.000).¹³

Die literarische Platte ist schon durch die Rezensionen als ein Produkt dessen zu erkennen, was man als gehobene Bildung verstand. Anfang der 1960er-Jahre brachte *Die Zeit* in der Rubrik *Die schönsten Schallplatten* auch Hinweise auf „literarische Schallplatten“. Im Stil und in der Auswahl ein klares Zeichen dafür, dass man sich an Hörer wandte, die mit der klassischen Literatur und mit den Schauspielern der großen Bühnen vertraut waren. Der Polyglotte-Katalog *Poesie und Drama*

Kemper. www.emil-berliner-studios.com/de/chronik4.html vom 15. Juli 2015; „Mehr Rillen“, *Der Spiegel* 30, 1950, S. 38-40.

8 „84 % der Auslieferungen sind [1954] noch 78er-Schellack-Platten.“ (P.K. Burkowitz: *Die etwas andere Geschichte der Schall-Platte*)

9 *Zeitschrift für amtliche Statistik Berlin Brandenburg* 4+5, 2013, S. 12.

10 C. Riess: *Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte*, S. 395.

11 *Ebd.*, S. 360.

12 „Faust vor Augen“, in: *Der Spiegel* 11, 1966; „Vergoldeter Manger“, in: *Die Zeit*, 25.11.1966.

13 „Faust vor Augen“, in: *Der Spiegel* 11, 1966.

auf *Schallplatten* wandte sich explizit an „Schulen, Bildstellen, Seminare, Akademien und Studienanstalten“, in denen Abnehmer für das „umfangreiche Angebot an Wortschallplatten“ gesehen wurden.¹⁴ Als Hörer waren „Freunde der gesprochenen Dichtung“ gemeint. Im Kontrast zur heute populären Verbreitung des Hörbuchs war die Sprechplatte also noch in den 1970er-Jahren eine Sache für den „tönenden Bücherschrank“, für ein „Dokumentararchiv berühmter Stimmen“.¹⁵ Bemerkenswert ist, dass in solchen Handbüchern wie auch in Feuilletons und in Vorworten zu Katalogen überhaupt zugunsten der Sprechplatte argumentiert wurde. Die Produktion von Musik-LPs brauchte keine derartigen Begründungen.

2.3 Die Plattenserie: Produktion

Auch das *Wer*, das *Wie* und das *Wozu* der Produktion unterschieden sich drastisch von der heutigen Situation. Bis in die 1960er-Jahre war die Produktion fest in der Hand der etablierten Rundfunk- und Musikindustrie. Die Tatsache, dass Hörbücher heute in großen Massen außerhalb des kommerziellen Bereichs produziert und vertrieben (bzw. über das Internet zur Verfügung gestellt) werden, hat zu einer Unterscheidung in professionelle und nichtprofessionelle Hörbücher geführt. Dies war in den 1950er-Jahren undenkbar. Tonbandgeräte waren in einzelne Haushalte und in Schulen gelangt. Aber es wäre weit weg von der Realität gewesen, wenn 1954 ein Deutschlehrer zu seiner Klasse gesagt hätte: „Lasst uns gemeinsam eine Sprechplatte herstellen.“ Heute ist es jedem, der ein Smartphone besitzt, möglich, ein Hörbuch zu produzieren und online zu stellen bzw. es über soziale Netzwerke zu verbreiten.

Dass das viel zitierte Wagnis der hier beschriebenen Sprechplattenserie eingegangen werden konnte, ist im Zusammenhang mit der Einführung von Vinylplatten zu sehen. Die LP hatte es möglich gemacht, klassische Musikwerke abzuspielen, ohne dass mitten im Satz die Plattenseite gewechselt werden musste. Die Verwendung der Technik für das gesprochene Wort war folgerichtig. Das Besondere bestand nur darin, dass die Nachfrage viel weniger gut abzuschätzen war. Die Schallplatte war in erster Linie ein Medium der Musik.¹⁶ Noch heute sprechen wir von *Musikindustrie* und meinen eigentlich die Gesamtheit der akustischen Produktion.

14 Poesie und Drama auf Schallplatten. Ausgabe 1970/71 [Katalog von Polyglotte], Düsseldorf 1970, S. 3.

15 Haas, Walter/Klever, Ulrich: Schallplattenbrevier. Ein kleines Handbuch für Plattensammler. Frankfurt a.M. 1960, S. 183.

16 Der Vinylmarkt konzentrierte sich übrigens nicht auf LPs, sondern auf Musik-*Singles*, die sehr schnell die 78-er Schellackplatte ablösten. (Vgl.: Der Spiegel 27, 1958.)

Was bei der Würdigung der Produktion oft vergessen wird, ist, dass sie nur für Deutschland eine Pionierleistung war. Wie oft in der Mediengeschichte wird der Blick über die Grenzen auch hier meist vernachlässigt. Überall, wo Vinyl-Schallplatten Einzug hielten, wurden auch längere Sprechplatten auf den Markt gebracht, zum Teil früher, zum Teil später. Aber auf welche Tradition des Umgangs mit dem gesprochenen Wort sie stießen, unterschied sich von Land zu Land. Und Deutschland war international kein Vorreiter. In den USA wurden schon viel früher Serien von 78-er-Platten mit Integralfassungen von Bühnenstücken produziert. Unmittelbar vergleichbar mit dem *Faust I* der DGG ist *Othello*, die Broadway-Inszenierung mit Paul Robeson unter der Regie von Margaret Webster. Diese Aufnahme erschien bereits 1944 auf siebzehn Schellack-Platten.¹⁷ – In Frankreich kamen 1953 die so genannten *livres-disques* auf den Markt, die sich an Kinder wandten: gesprochene Schallplatten, die mit einem Buch zusammen verkauft wurden. Dies waren nur im ersten Jahr noch Schellackplatten, ab 1954 verwendete man LPs.¹⁸

2.4 Die Plattenserie: Medienkonkurrenz

Jede Sprachaufnahme ist für eine bestimmte Art der Speicherung, Verbreitung und Wiedergabe gedacht. Die Kategorien, mit denen wir eine CD von 2015 beurteilen, sind für viele Aspekte einer Sprechplatte aus den 1950er-Jahren ungeeignet. 1954 war die Hauptquelle für gesprochene Texte das Radio. Für die Begegnung mit dem Autor gab es die Lesung in der Buchhandlung, in der Bibliothek oder in der Schule.

Aber war die Sprechplatte eine Konkurrenz für diese Begegnung? War sie eine Bedrohung für das Radio, so, wie heute das Videostreaming dem Kino Konkurrenz macht? – Wohl kaum. Die Sprechplatte auf Vinyl war ein neues Medium, und es wurde in verschiedene Richtungen ausprobiert. Erfolgreich war es nur mit Produktionen, die (ähnlich wie in der Musik) mehr als einmal angehört würden. Damit war die reine Dokumentation von Stimmen und Aufführungen für ein breites Publikum wenig attraktiv. Erfolgreich dagegen waren Aufnahmen für Kinder – für Zuhörer also, die liebend gerne jeden Abend das gleiche Märchenhörspiel hörten. *Faust I* eignete sich für diese Art der Rezeption nicht.

Beim Vergleich von Sprechaufnahmen aus verschiedenen Jahrzehnten ist unser Problem wohl die leichte Verfügbarkeit. Wir haben eine große Auswahl der Pro-

17 Als Kassette mit drei LPs lag sie dann seit 1949 vor. (The Gramophone Shop. Record Supplement. Januar 1949, S. 26)

18 Eine sorgfältige Übersicht gibt https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Petit_Méneestrel vom 15. Juli 2015. Eine Hommage an den Erfinder Lucien Adès, der eng mit Walt Disney kooperierte und für Disney und den US-Markt ab 1957 *read-along albums* produzierte, findet sich auf: <https://d23.com/lucien-ades/>

duktionen aus dem vergangenen Jahrhundert in digitaler Form zur Verfügung. Oft ist es eine MP3-Datei, die problemlos verschickt, heruntergeladen, angehört und ausgewertet werden kann. Dies macht es uns oft zu leicht, den technischen und historischen Kontext zu übergehen und direkt zu einer ästhetischen Beurteilung zu schreiten.

Sämtliche Bedingungen, unter denen *Faust I* produziert und vermarktet, angehört und rezensiert wurde, unterscheiden sich von dem, was heute den Kernbereich des Hörbuchs ausmacht:

Für den Rezipienten fehlte die Erschwinglichkeit (heute bewegt sich der Preis eines Hörbuchs zumindest in der Größenordnung des gedruckten Buchs). Es fehlte die Zugänglichkeit der Abspielgeräte und es fehlte die Möglichkeit des mobilen Hörens. Für den Schallplattenmarkt war es ein marginales Genre. Der Unterhaltungsaspekt, der heute in der Hörbuchnutzung dominiert, fehlte. Und die Produktion gehörte in einen völlig überschaubaren medialen Kontext, in dem sich Platten und Rundfunk reibungsarm ergänzten: der Rundfunk für die aktuelle Verbreitung des gesprochenen Wortes, die Platte für das Archiv.¹⁹

Es ist eben kein Hörbuch. Es ist, wie das Textheft sagt,²⁰ eine „Plattenserie“.

3 DIE SPRECHWALZE ALS DOKUMENT (1900)

Thomas Alva Edison hatte 1877 seinen Phonographen zum Patent angemeldet. Eine Nadel grub sich analog zu den in einen Trichter gesprochenen Worten in eine Walze, die mit Stanniol überzogen war. Die Schallplatte, von Emile Berliner fast gleichzeitig entwickelt, wurde erst ab 1897 zur großen Konkurrentin. Von diesem Zeitpunkt an bestand sie aus Schellack und kam auf vier Minuten Spieldauer pro Seite. Den Unterschied zwischen dem Phonographen und dem Grammophon charakterisiert David Susman mit dem Schlagwort: „[...] with Edison’s device, the listener had to come to the sound; with Berliner’s, the sound came to the listener.“ Der Phonograph stand primär für Archivierung, das Grammophon für die unbegrenzte Verbreitung.²¹ Wenn wir also heute Töne hören, die um die Jahrhundertwende in Walzen geritzt wurden, haben wir es zwar mit einer reproduktionsfähigen

19 Die DGG-Aufnahme wurde z.B. an Ostern 1956 auf mehreren Sendern der ARD gespielt.

20 Ruppel, Karl Heinz: „Zum Geleit“ [1954], in: Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Der Tragödie erster Teil. In der Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses. Hannover [o.J.], S. 2.

21 Susman, David: *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge, Mass./London 2009, S. 3-5.

Technik, aber nicht mit Massenkommunikation im Sinn der späteren Schallplatten oder gar der heutigen CD zu tun.

3.1 Die Sprechwalze: Der akustische Raum

Eine der frühesten Aufnahmen von Dichterstimmen, die uns erhalten sind, stammt aus dem Jahr 1907 und gehört zu den Schätzen des Österreichischen Phonogrammarchivs. Hugo von Hofmannsthal spricht sein Gedicht *Manche freilich...* Es soll hier als Beispiel dafür dienen, wie wichtig es ist, auf die Akustik zu hören und sie unter Berücksichtigung der damaligen Produktionsbedingungen zu beurteilen. 1977 wurde diese Aufnahme in die Sammlung *Stimmen der Dichter*, eine Edition des *Zeit-Magazins*, aufgenommen. Der Herausgeber kommentierte:

Hofmannsthal deklamiert diese Verse, als stünde er an der Rampe des Burgtheaters. Der Vortrag ist so pathetisch, dass die Sensibilität des Gedichts von seinem Urheber nahezu erdrückt wird.²²

2003 wurde *Manche freilich...* als CD dem *Hofmannsthal-Jahrbuch* beigelegt. Für viele war es wieder eine Neuentdeckung. Seither hat die Aufnahme mehrfach Eingang in Anthologien gefunden. Die Beurteilungen gleichen einander:

Der Dichter deklamiert ‚Manche freilich‘, als stünde er auf der Bühne.²³

Hofmannsthal klingt durchgängig pathetischer als ein gesungenes Auferstehungsevangelium am Ostersonntag. Überhaupt hat sein Vortrag etwas Litaneiartiges. Die Vokale so lang, die Tonhöhen so gleich. Das kontrastive Gedicht wird nicht kontrastiv vorgetragen. Es wird ästhetizistisch verklärt und damit vom Dichter selbst im Vortrag interpretiert.²⁴

22 Kleßmann, Eckhart (Hg.), *Stimmen der Dichter. Eine tönende Anthologie: Deutsche Autoren lesen aus ihren Werken (1907–1977)* [Beilage zur Kassette mit 10 LPs], Hamburg 1977.

23 Lovenberg, Felicitas von: „F.A.Z.-Hörprobe. Ein Jahrhundert in Stimmen“ [2009], in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/f-a-z-leseprobe/lyrikstimmen/f-a-z-hoerprobe-ein-jahrhundert-in-stimmen-1853598.html>.

24 Rietz, Christina: „Hörbuch ‚Lyrikstimmen‘. Singt für uns, ihr Dichter!“ [2010], in: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-02/lyrikstimmen>.

Wenn man jetzt lauscht, in welch hohem Ton der Dichter am 22. April 1907 seine Verse in den Schalltrichter eines Edison-Phonographen sang und damit in eine Wachsplatte grub [...].²⁵

Aber hören wir wirklich Hofmannsthal? Können wir aus dieser Aufnahme gar schließen, wie Hofmannsthal das Gedicht interpretiert haben wollte? Die Bedingungen für seine Rezitation waren konträr zu denen der „Rampe des Burgtheaters“.

Aufnahmen von Autoren und Schauspielern aus den ersten Jahrzehnten der Schallaufnahme sind dadurch gekennzeichnet, dass sie kaum Kontextinformationen enthalten. Ob die Aufnahmegeräte zu den Sprechern nach Hause gebracht oder im Studio belassen wurden – die Sprechplatten enthalten kaum Informationen über die Räumlichkeit.

Bei der Aufnahme stand Hofmannsthal vor einem langen Trichter, der den Schall bündelte und auf die Nadel des Phonographen leitete. Weil die Technik rein mechanisch war, die Bewegung der Nadel stark genug sein musste, um eine Rille in die Walze zu ziehen, war große Stimmkraft aufzubieten. Lautstärkenunterschiede waren nur schwer herzustellen. Wenn ein Sprecher die Intonation variieren wollte, so musste er genügend Erfahrung und Ausbildung haben, um trotz der geforderten Anstrengung auf die Gestaltung der Satzmelodie zu achten.

1907 war die Zeit vor dem elektrisch verstärkten Mikrofon. Nicht nur die geforderte Lautstärke, sondern auch die Tatsache, dass kein Publikum da war, irritierte manche Sprecher. Zudem gab es geeignetere und weniger geeignete Stimmen. Drastisch wird dies in den Lebenserinnerungen der Sängerin Frieda Hempel dokumentiert, die Stefan Gauß zitiert. Sie stand 1907 zum ersten Mal im Aufnahme-studio:

Ich wurde in ein verhältnismäßig kleines Zimmer geführt. Vor mir stand ein trichterförmiges Horn, in das ich singen sollte. Neben ihm waren Apparaturen, an denen mehrere Männer aufgeregt hantierten. Irgendeiner der Männer knuffte mich in den Rücken, es war das Zeichen, dass ich singen sollte, und ich sang. Wenn meine Partitur kräftige Töne verlangte, zog mich einer der Techniker am Rock, damit ich zurücktrat. Wenn ich piano zu singen hatte, schob er mich mit entsprechender Energie an den Trichter heran. Bei diesem handgreiflichen Verfahren die musikalische Kontinuität zu wahren, fiel nicht leicht.²⁶

25 Kosenina, Alexander: „In die Wachsplatte gegraben“ [2003], in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/in-die-wachsplatte-gegraben-1135252.html>.

26 Gauß, Stefan: Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Gram-mophons in Deutschland (1900–1940), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 169.

Nein, Hofmannsthals Sprechweise ist nicht der Ton seines Bühnenvortrags. (Es ist auch nicht die Dokumentation seiner Auftritte in literarischen Zirkeln, nicht „bei einer Lesung Hofmannsthals aufgenommen“.²⁷) Es ist ganz einfach die stimmliche Darbietung in den engen Verhältnissen, die der Phonograph forderte.²⁸ Wer wissen will, wie Hofmannsthal seine Gedichte wirklich gesprochen hat, ist möglicherweise besser beraten, wenn er sich an schriftliche Berichte hält.²⁹

Manche freilich..., die Aufnahme von weniger als zwei Minuten Dauer, ist auch sonst kein Hörbuch. Es ist nicht einmal eine Sprechplatte, sondern eine Walze, die zur Dokumentation einem Archiv einverleibt wurde, das ganz andere Schwerpunkte hatte, nämlich ethnographische und linguistische.

Entsprechend sollte auch die Intonation von Marie von Ebner-Eschenbach mit Vorsicht interpretiert werden. Sie sprach 1901 *Ein kleines Lied* ein (0'27''):

Ein kleines Lied, wie gehts nur an,
dass man so lieb es haben kann,
was liegt daran? Erzähle!
Es liegt darin ein wenig Klang,
ein wenig Wohllaut und Gesang
und eine ganze Seele.

Zumindest ein Teil ihres Pathos ist wohl dem Bemühen geschuldet, bis zum Schluss hörbar zu bleiben. Gerade bei den letzten Worten (*... und eine ganze Seele*) hebt sich die Satzmelodie überraschend nochmals. Dies mag eine besondere Art der Feierlichkeit darstellen; aber es rührt wahrscheinlich eher daher, dass sie auf irgendeine Art durchhalten musste, und sei es durch eine etwas forcierte Intonation – wie man dies bei Amateursprechern in Stress-Situationen öfters beobachten kann.

27 Stopka, Katja: „Archiv der Poeten Eine Anthologie zur Geschichte des lyrischen Sprechens – und der Aufnahmetechnik“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8 (2011), S. 328-333, S. 329.

28 Renate Giacomuzzi ist, so weit ich sehe, die einzige Autorin, bei der ein Hinweis auf diesen Umstand zu finden ist: „Die besondere Sprechweise des österreichischen Autors Hugo von Hofmannsthal hat nicht nur mit der zu seiner Zeit wirkungsvollen Form der Lesung zu tun, wie sie vom George-Kreis praktiziert wurde, sondern ganz direkt auch mit dem technischen Gerät des Phonographen, der es ermöglichte, Töne aufzuzeichnen.“ (Giacomuzzi, Renate: „Autorenlesungen im Internet“, in: Sandra Rühr (Hg.), *Geschichten am Lagerfeuer. Ereignischarakter und Dispositive von Literaturveranstaltungen im digitalen Zeitalter*, Erlangen 2014, S. 23-37, hier: S. 24)

29 Franz Kafka notiert am 25. Februar 1912 in sein Tagebuch: „Hofmannsthal spricht mit falschem Ton in der Stimme.“

Die akustische Ästhetik war hier mindestens so sehr bestimmt durch die Technik der mechanischen Aufnahme wie durch die Sprechkünste der Vortragenden. Hinzu kam, dass der Hörer nur wenig Möglichkeiten hatte, die Aufnahme seinem Kommunikationsraum anzupassen und etwa die Lautstärke zu regeln. Wer also einer Sprechaufnahme Einlass in seinen privaten Hörraum gewährte, ließ diese auch die Akustik seiner Räume bestimmen (und meist weit darüber hinaus). „Eben begann ein in besseren Stadtvierteln ausgedientes Grammophon mörderisch zu spielen“, heißt es im Kapitel 6 des *Prozess*, das Kafka um 1914/15 niedergeschrieben hat.³⁰ Die gegenseitige Anpassung von Produktions- und Rezeptionsraum lag noch in weiter Ferne.

3.2 Die Sprechwalze: Produktion

Hofmannsthal und Ebner-Eschenbach wurden vom Österreichischen Phonogrammarchiv aufgenommen. Das Ziel war, Stimmen prominenter österreichischer Dichter zu verewigen. Wesentlich ist, dass die Aufnahme von Dichtern nicht das Hauptziel war – und dass eine kommerzielle Verwertung überhaupt nicht beabsichtigt war, geschweige denn eine Verbreitung unter einem Massenpublikum. Dies zu berücksichtigen, zusammen mit den technischen Bedingungen der Aufnahme, ist wichtig, damit nicht vorschnell irgendwelche Beurteilungen dieser Art von „Hörbüchern“ vorgenommen werden.

Nur wer die damalige Technik und das damalige Schallplattenprogramm im Blick hat, das in erster Linie auf Unterhaltung ausgerichtet war,³¹ kann den Stellenwert einer der damaligen Aufnahmen einschätzen. Er versteht dann auch etwa Detlef von Lilienrons Bemerkung, der sich 1899 etwas Geld verdienen konnte, indem er in einen Phonographen sprach und 1896 an seine Verleger schrieb:

Meine Herren, eben bin ich ‚unsterblich‘ geworden. Bitte, nicht an totale Übergeschnapptheit und Größenwahn zu denken. Aber – tutete eben in den Trichter eines Phonographen, der öffentlich vorgeführt wird: ‚Die Musik kommt‘ und ‚Auf der

30 Klagen über die Lärmbelästigung durch Grammophone hört man in dieser Zeit häufig. Vgl. Otto Julius Bierbaum über den „greulichen Missbrauch des Grammophons“ in seinen *Blättern aus Fiesole*, München 1908, Kap. 3.

31 Sandra Rühr (dies.: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifisch – Rezeption, Göttingen 2008, S. 24-26) weist auf die Vielzahl Kabarettproduktionen in der frühen Sprechplattenzeit hin.

Kasse‘ und ‚In einer Winternacht‘. Was sagen Sie dazu? War je solche Reklame für einen teutschen Tichter? Ihr L. Kostet Stück für Stück 10 Pfennig.³²

Das war offenbar eine Aufnahme, die zur Unterhaltung produziert wurde, vergleichbar mit den gleichzeitig oft hergestellten Kabarettplatten. Für uns ist in dem Zitat das Verb *tuten* aufschlussreich. Es lässt erkennen, welche Zumutung es (bei all der Selbstironie, die er in seinen Briefen erkennen lässt) für einen virtuosensprechenden Künstler bedeuten musste, sich den Bedingungen des Phonographen anzupassen. Ein *Tuten* war es zunächst, weil er in ein *Horn* sprechen musste; mit Hörnern wird getutet. Es ist zudem eine Bezeichnung der geforderten Sprechweise: gleichförmig und laut. Und schließlich ist es auch (was noch heute für die Produktion eines Hörbuchs aus der Sicht mancher Autoren gilt) die Bezeichnung einer minderwertigen Tätigkeit, die für den Dichter und Live-Rezitor eher nebensächlich war.

Die Phonographentechnik war damals einfach handhabbar, aber noch die Sache von wenigen. Aussagekräftig ist die Geschichte der Entstehungsweise der zwei Dutzend Aufnahmen, die von Alfred Lord Tennyson (1809–1892) erhalten sind. Er bekam Besuch von Charles Steyler aus Thomas A. Edisons europäischer Vertretung, der ihn nicht nur dazu überredete, für den Phonographen eigene Gedichte zu rezitieren, sondern sich auch selbst dazu überreden ließ, ein Aufnahmegerät bei Tennyson zurückzulassen. In der Folge nahm dieser in der Zurückgezogenheit seiner Bibliothek etwa ein Dutzend Gedichte auf.³³ Auch Tennysons Deklamationsstil wurde auf Grund dieser Aufnahmen ausgiebig diskutiert. Zu berücksichtigen ist aber wiederum – neben den zeitgenössischen Sprechnormen – die wenig ausgefeilte Technik und in diesem Fall die Abwesenheit eines Publikums. Es ist auch hier nicht Tennysons Vortragsstil, den wir hören, sondern Tennysons Interpretation für das betreffende Gerät – gefiltert durch die Technik, die uns heute nur eine Annäherung an den ursprünglichen Klang der Stimme erlaubt.³⁴

Die Aufnahme ist aber nicht nur kein räumliches, sondern auch kein zeitliches Dokument. Der Begriff vom „O-Ton“ konnte sich erst viel später entwickeln. Wenn interessierte Bürger die Rede des Kaisers zum Beginn des Ersten Weltkriegs hörten („Wir werden uns wehren bis zum letzten Hauch von Mann und Ross...“),

32 Liliencron, Detlev von: Ausgewählte Briefe, 2. Band, hrsg. von Richard Dehmel, Berlin 1910, S. 67 – nach Maye, Harun: Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung. Sprache und Literatur 43 (2012), Nr. 110, S. 38-49, hier: S.46.

33 Picker, John M.: „English Beat, The Stethoscopic Era’s Sonic Traces“, in: Daniel Morat (Hg.), Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe, New York, NY 2014, S. 25-45, hier: S. 37.

34 Hier muss darauf hingewiesen werden, dass die mir zur Verfügung stehende digitalisierte Version einen Hall aufweist, für dessen Entstehung ich vorläufig keine Erklärung habe.

dann bestimmt nicht in Ergänzung tagesaktueller Nachrichten, sondern ganz einfach als Gelegenheit, dem Kaiser zu lauschen. Die Aufnahme wurde denn auch erst im Januar 1918 nachgestellt.³⁵

3.3 Die Sprechwalze: Rezeption

Zur Rezeption spezifischer Sprechwalzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann wenig gesagt werden. Was wir insgesamt über die Rezeption von Walzen und Platten wissen, scheint darauf hinauszulaufen, dass sie stark durch gesellschaftliche Normen und Rituale bestimmt war. Sprechplatten wurden zum Teil zu Unterrichtszwecken,³⁶ aber auch als Propagandamedien verwendet. Die propagandistischen Reden aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, die u.a. das Österreichische Phonogrammarchiv dokumentiert, hatten in den angelsächsischen Ländern schon in den 1890er-Jahren ihre Vorläufer:

Alfred Lord Tennyson verfasste 1854 sein Gedicht *The Charge of the Light Brigade*, die Reaktion auf eine heldenhafte und sinnlose Attacke der britischen Kavallerie während des Krimkriegs. Als um 1890 die Überlebenden bitterarm waren und ohne Unterstützung blieben, las Tennyson sein Gedicht auf Sprechwalzen von Edisons Phonographenunternehmen. Auch von Florence Nightingale ist ein Appell für die notleidenden Kameraden erhalten. Die Walzen wurden vervielfältigt und zu Gunsten des *Light Brigade Relief Fund* verkauft. Der Anstoß zu der Aktion kam direkt vom Vertreter Edisons in Großbritannien. Es ging nicht nur um ein gutes Werk, sondern auch um die Vorherrschaft einer Technik der Tonaufnahme und -wiedergabe, die sich ihren Markt erst eroberte. Es ging darum, die Aufnahmen später in einer Wohltätigkeitsveranstaltung einzusetzen.³⁷ Ein breiter Verkauf war nicht vorgesehen. Die Attraktion bestand offensichtlich darin, Tennysons Stimme zu hören, die Stimme eines gefeierten Dichters, der vor Publikum aber ausgesprochen scheu war und öffentliche Lesungen mied.³⁸ Stefan Gauß weist darauf hin, dass Phonographen „Luxusartikel“ waren. Das breite Publikum kannte den Phonographen nicht als technisches Spielzeug im privaten Kreis, sondern als öffentlich zugängliche Automaten.³⁹ Der reproduzierte Sound wartete noch auf die „Bedeutungsverschiebung zum Alltagsobjekt“.⁴⁰

35 Eine ausführliche Beschreibung der Entstehung findet sich beim Deutschen Rundfunkarchiv unter www.dra.de/online/dokument/2006/november.html vom 15. Juli 2015.

36 S. Gauß: Nadel, Rille, Trichter, S. 380-407.

37 J.M. Picker: English Beat, S. 37.

38 Ebd., S. 38.

39 S. Gauß: Nadel, Rille, Trichter, S. 124.

40 Ebd., S. 121.

Heute sitzt die Gymnastin in der Küche und sagt: Ich muss euch da was vorspielen, das habe ich eben aufgenommen. Vor über hundert Jahren musste man sich die Voraussetzungen für die individuelle Produktion und Rezeption erarbeiten:

In Gmunden wusste ich es, dass täglich in den Nachmittagsstunden eine Dame in dem Laden des Uhrmachers die Grammophonplatte C 2-42 531 zwei- bis dreimal spielen ließ. Sie saß auf einem Taburet, ich stand ganz nahe beim Apparate. Wir sprachen niemals miteinander. Sie wartete dann später immer mit dem Konzerte, bis ich erschien...⁴¹

Eine Tonaufnahme war ein Geschenk. Schon dass man sie zu zweit hören konnte, war neu (der Phonograph hatte am besten geklungen, wenn man sich zwei Hörschläuche in die Ohren stopfte⁴²). Eine Schallplatte zu hören, war nicht nur beim Uhrmacher von Gmunden ein Ritual. Es lohnt sich, die Romane und Erzählungen wieder zu lesen, die davon zeugen, wie achtsam man mit dem modernen Gerät und seinen Trägermedien umgehen konnte:

Heute vormittag war ein heimgekehrter Soldat dagewesen und hatte ein halbes Dutzend Platten gebracht, neue Lieder aus Europa. Mendel packte die oberste aus, legte sie behutsam auf das Instrument, dachte eine Weile nach, um sich genau an die Hantierung zu erinnern, und setzte endlich die Nadel auf. Es räusperte sich der Apparat. Dann erklang das Lied.⁴³

3.4 Die Sprechwalze: Medienkonkurrenz (1900)

Zur Jahrhundertwende standen die Platten und Walzen noch in keiner Konkurrenz zu anderen Hörmedien. Sie können vielleicht als Alternative für Live-Auftritte verstanden werden. Direktübertragungen im Radio gab es noch nicht, weil es noch kein Radio gab.

Wer Tennyson oder den eigenen Kaiser nie leibhaftig erlebt hatte, mochte sich dafür interessieren, einen patriotischen Aufruf von ihm auf Platte zu hören. Aber das war eine Ausnahmesituation. Und der Normalbürger verfügte über keine Medientechnik.

Sinnbildlich für dies alles ist der Klang der damaligen Platten und Walzen. Zur Zeit der Trichter-Aufnahmen war kaum räumliche Information auf das Spei-

41 Altenberg, Peter: „Grammophonplatte“, in: ders.: Märchen des Lebens, Berlin ³1911, S. 21.

42 D. Susman, David: Selling Sounds, S. 5.

43 Roth, Joseph: Hiob, Berlin 1930, Kapitel XIV.

chermedium zu bannen. Und das Abspielen der Aufnahmen erlaubte es nicht, das, was aus dem Trichter kam, in den eigenen Hörraum zu integrieren. Es war eine raum- und zeitlose Produktion mit einer einfachen Technik, die sich erst etablieren musste.

4 DIE SPRECHPLATTE UNTER DEM EINFLUSS DES RADIOS (1925)

Mitte der 1920er-Jahre war die Schallplatte ein Massenmedium, und das Gramophon ein alltäglicher Gegenstand, der das Konzert des ‚kleinen Mannes‘ ermöglichte.⁴⁴ Walzen hatten seit den 1910er-Jahren rapide an Bedeutung verloren. Die Platte befand sich seitdem aber in einem völlig neuen medialen Kontext: Das Radio verbreitete die gleichen Inhalte, in mancher Hinsicht aber in besserer Qualität. Nur schon durch diese Ergänzung im Spektrum der Massenmedien veränderte sich der Charakter der Sprechplatte.

4.1 Die Sprechplatte: Medienkonkurrenz

Seit 1920 gab es in den USA die ersten Programme zu hören, 1922 in Großbritannien, 1923 in Deutschland. Das Radio erkannte zunächst seine Stärken als aktuelles Medium nur ungenügend. Es verbreitete Musik, Vorträge, literarische Produktionen – also vieles, was auch auf Schallplatte zu haben war, und zwar praktisch unentgeltlich.

Solange Radio über Kopfhörer gehört wurde, konnte man nicht von Konkurrenz sprechen. Aber die Geräte mit Lautsprechern nahmen an Zahl zu, und dadurch wurde ein drastischer Unterschied deutlich: Die Sprecher saßen vor einem elektrisch verstärkten Mikrofon. Zu einer Zeit, in der die Plattenindustrie noch mit mechanischen Verfahren arbeitete und die Aufnahme immer noch über verbesserte Trichter erfolgte, genossen die Sprecher im Radiostudio eine viel größere Freiheit. Das Mikrofon erlaubte es ihnen, in Lautstärke und Intonation vielfältiger zu variieren, als es die herkömmliche Grammophontechnik erlaubt hatte. Es dauerte bis Mitte der 1920er-Jahre, bis die Schallplattenproduktion nachzog.⁴⁵

44 S. Gauß: Nadel, Rille, Trichter, S. 308-314.

45 Thompson, Emily: „Machines, Music and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925“, in: *The Musical Quarterly* (1995), S. 131-171, hier: S. 161.

4.2 Die Sprechplatte: Produktion, akustischer Raum

Die bessere Aufnahmetechnik hätte es nun ermöglicht, einen Sprecher in einem Raum (mit Hall, mit unterschiedlichen Distanzen, mit Hintergrundgeräuschen) zu platzieren. Aber dies wurde nur bei Hörspielen genutzt. Für reine Sprechaufgaben wurde ein unaufdringlicher Studioklang hergestellt, ohne weitere räumliche Information.⁴⁶ Der Sprecher konnte bei Bedarf eine Nähe zum Hörer suchen, die anders war als in allen bisherigen Formen der öffentlichen Rede. Und Raumklang wurde nicht angestrebt, sondern verhindert.

Mit der Mikrofontechnik übernahm die Schallplattenproduktion auch das im Radio entwickelte Studioambiente:

Die Räume wurden stets mit Teppichen und Vorhängen so weit wie möglich gedämpft. Veranlasst durch die Schwächen der akustischen Aufnahme hat sich bis etwa 1946 in der gesamten Branche die Auffassung gehalten, dass eine Aufnahme nur den direkten Schall der Instrumente und Stimmen enthalten darf.⁴⁷

Das Mikrofon gab den Autoren und Schauspielern zwar ihre sprecherische Individualität zurück; es gab keine Ausrede mehr, dass der Trichter unmögliche Verrenkungen forderte. Aber die Raumlosigkeit des Trichtergrammophons wurde dennoch fortgesetzt. Im hallarmen Studio entstand gerade so viel Rauminformation, dass das Zuhören nicht unangenehm wurde. Damit war die Einpassung der Plattenwiedergabe in den eigenen Hörraum vorbereitet. Sobald der Konsument auch ein Gerät mit elektrisch verstärkter Wiedergabe besaß, hatte er etwas Autonomie über seine Rezeption gewonnen.

Dies war auch die Voraussetzung dafür, dass sich der Originalton entwickeln konnte: Das Mikrofon ermöglichte es, der Aufnahme einen Live-Charakter zu geben. Zwei Typen von Sprechplatten standen jetzt zur Verfügung: die Studio-Lesung ohne Rauminformation und der zeitlich und räumlich festzumachende Mitschnitt eines Sprechereignisses. Die folgende Sprechplatte aus der Mitte der 1920er-Jahre ist das Beispiel für diese Art Live-Aufnahme:

Am 11. Juni 1927 hatte Charles Lindbergh nach seinem Atlantikflug wieder seine amerikanische Heimat erreicht. Ein Kreuzer der Navy, eskortiert von einer beachtlichen Flotte von Kriegsschiffen und Flugzeugen, brachte ihn den Potomac hinauf nach Washington, wo ihn Tausende von Mitbürgern empfangen und der damalige Präsident Coolidge ihm die Auszeichnung *Distinguished Flying Cross*

46 Patka, Kiron: „Radio als Sound. Von der enträumlichten Stimme zum Radio-Sounddesign“, erscheint in: *Navigationen* 15/2 (2015).

47 P.K. Burkowitz: Die etwas andere Geschichte der Schall-Platte.

überreichte. Lindberghs Ansprache, die er vor dem Press Club des Weißen Hauses hielt, wurde im Radio übertragen und auf Platte gebannt.

Es ist ein schönes, wenn auch seltenes Beispiel einer Live-Rede. Sie führt die Tradition der patriotischen Dokumentation fort, wie sie in den USA wie auch in Europa schon seit den 1890er-Jahren üblich war. Jetzt aber ist es ein zeitlich und örtlich klar eingeordnetes Dokument, und neben Lindbergh hört man auch sein Publikum, das lacht und applaudiert.

Für literarische Aufnahmen dagegen wählte man weiterhin das annähernd raumlose Studio, in dem Autoren und Schauspieler ihre Texte sprachen.

4.3 Die Sprechplatte: Rezeption

Ein spannendes und aufschlussreiches Beispiel einer Aufnahme, bei der die Rezeptionsweise thematisiert wird, ist von George Bernard Shaw überliefert. 1934 besprach er eine Platte aus einer Linguaphone-Serie, die für fremdsprachige Hörer gedacht war:

But first let me give you a warning. You think you are hearing my voice, but unless you know how to use your gramophone properly, what you are hearing may be somewhat grotesquely unlike any sound that has ever come from my lips. [...] Now the worst of it is, I cannot tell you how to find the right speed for me. Those of you who have heard me speak, either face to face with me or over the wireless, will have no difficulty. You have just to change the speed until you recognize the voice you remember. But what are you to do if you have never heard me? Well, I can give you a hint that will help you. If what you hear is very disappointing and you feel instinctively, that must be a horrid man, you may be quite sure the speed is wrong. Slow it down until you feel that you are listening to an amiable old gentleman of seventy-one with a rather pleasant Irish voice. Then that is me. All the other people whom you hear at the other speeds are impostors, sham Shaws, phantoms who never existed.⁴⁸

Shaws Bemerkungen – in der Isolation des Studios gesprochen – illustrieren, wie weit weg von einem Tondokument im heutigen Sinn die damalige Schallplatte war. Nicht nur die richtige Lautstärke stellte ein Problem dar. Auch die Klangeigenschaften, die durch die stufenlos zu regelnde Geschwindigkeit des Plattentellers entstanden, waren durchaus nicht klar vorgegeben. Kein Hörer konnte ganz sicher sein, dass die Höhe einer Sprechstimme dem Original wirklich entsprach. Authen-

48 Shaw, George Bernard: Spoken English and Broken English. [Schallplatte] Linguaphone Institut. LINGUAPHONE SH 1E. London 1927.

tisch – also dem Sprecher gemäß – war hier viel mehr als im Fall von Hofmannsthal und Ebner-Eschenbach: Die Variationen in Melodie und Rhythmus waren von der Technik unberührt. Die Stimmhöhe, und damit das Timbre des Sprechers, konnte hingegen in einem gewissen Maß vom Original abweichen.

Dies hatte natürlich auch schon für die früheren Aufnahmen, die ohne Mikrofon entstanden waren, zugetragen. Aber das Beispiel zeigt, dass sich mit der Zeit der Anspruch an die Authentizität des Dokuments verändert hatte. Man akzeptierte weniger Konzessionen an den Medienwechsel. Noch um 1920 hatte Edison die berühmten Hörtests durchführen lassen, bei denen man das Publikum in einem dunklen Saal mit Grammophonaufnahmen und der Darbietung einer Sängerin konfrontierte. Die damaligen Zuhörer konnten keinen Unterschied hören. Dies war in den 1930er-Jahren kaum mehr vorstellbar – obwohl die Technik sich verbessert hatte. Gleichermaßen hatten sich aber auch die Ansprüche an die Wiedergabetreue und der Begriff von Authentizität verändert.

In den 1920er- und 1930er-Jahren begann auch allmählich der Zugang von Amateuren zur Produktion von Sprechaufnahmen. Konsumenten, die über Aufnahmegeräte verfügten, konnten Wachsplatten herstellen und damit der offiziellen industriellen Produktion nacheifern. Die Technik (die umständlicher war als der Umgang mit dem Kassettenrecorder 40 Jahre später) blieb nur wenigen, die es sich auch finanziell leisten konnten, vorbehalten. Wachsplatten aus privater Produktion, die noch erhalten sind, zeugen aber von Kreativität und medienkritischen Ansätzen – Erscheinungen, die klassischerweise mit der Aneignung der Produktionstechnik einhergehen.⁴⁹

Die Verfügbarkeit der Aufnahmetechnik zeigt, dass sich im Bereich der Hörmedien einiges am Zugang und an der Partizipation verändern würde. Dazwischen stand allerdings noch der Zweite Weltkrieg, der auch in dieser Hinsicht einen Rückschlag brachte. Bis die in Deutschland schon weit entwickelte Tonbandtechnik ein breites Publikum erreichte, sollte es noch länger dauern. Als sie sich aber dann – vor allem auch zusammen mit der Tonbandkassette – zu einem Alltagsgegenstand entwickelt hatte, war auch die Voraussetzung für das Medium Hörbuch gegeben: Wortaufnahmen von beliebiger Länge, entweder mit oder ohne Rauminformation, professionell oder als Amateurproduktionen hergestellt, zu haben als CD, als MP3-Datei oder als Podcast-Beitrag.

49 Vgl. das Radio-Feature „Übergang über die Beresina“ von Ulrich Gerhardt, das auf der Basis von Amateuraufnahmen eines jungen Mannes (Jürgen Trapp) aus den Jahren 1941 und 1942 entstanden ist (BR 1993).

5 ETAPPEN EINER ENTWICKLUNG

Seit erst die Walze, dann die Sprechplatte, dann das Hörbuch erfunden wurde, treffen sich, örtlich getrennt, Produzent und Rezipient in einem temporären *Kommunikationsraum*. Dieser Raum kann in seinen kulturellen, wirtschaftlichen oder sozialen Dimensionen beschrieben werden. Vieles zeigt sich aber schon durch aufmerksames Hinhören.

Die Raumlosigkeit des Trichters und der ersten Studios ist in über hundert Jahren einer Raumvalenz gewichen – der räumlichen Anpassungsfähigkeit der Aufnahme. Heute ist die isolierte Stimme Standard, im Radio und auf der Schallplatte. Das Hörbuch kommt in einer akustischen Gestalt daher, die es ihm erlaubt, sich in jeder Küche, in jedem Schlafzimmer, unter jedem Kopfhörer einzunisten. Es braucht direkt die Vervollständigung durch den Zuhörer in seinem eigenen Raum. Damit ist das Hörbuch in seiner dominanten Form, der Lesung, prädestiniert, sämtliche Privatisierungen der Hörsituation mitzumachen.

Hinzu kommen die technischen Veränderungen, die die Verfügbarkeit von Produktion und Rezeption in völlig neue Verhältnisse bringen.

Wenn es darum geht, historische Sprachaufnahmen ästhetisch zu würdigen, müssen diese Rahmenbedingungen berücksichtigt werden, damit nicht Maßstäbe des heutigen Hörbuchs an frühere Aufnahmen angelegt werden. Dann erst kann der Vielfalt des vorliegenden Materials Rechnung getragen werden, so dass die vielen, oft überraschenden historischen Veränderungen hörbar werden.

Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen

TONI BERNHART

I

Matthew Rubery, Literaturwissenschaftler an der University of London, hat zunächst einmal recht, wenn er festhält: „Literary critics have been curiously silent on the topic of audiobooks despite the fundamental questions this format raises about the act of reading.“ Doch schlichtweg falsch ist seine Behauptung, dass sein Band *Audiobooks, Literature, and Sound Studies* aus dem Jahre 2011 „the first scholarly book to consider the significance of the audiobook“ sei.¹ Denn seit mehr als einem Jahrzehnt diskutieren Beiträge aus Literatur-, Buch- und Medienwissenschaft, beginnend mit jenem grundlegenden von Rüdiger Zymner² bis herauf in die Gegenwart, die Frage, wie ein Hörbuch literaturwissenschaftlich zu bestimmen und zu inventarisieren sei.³

-
- 1 Rubery, Matthew: „Introduction. Talking Books“, in: Ders. (Hg.), *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York, NY 2011, S. 1-21, hier: S. 1.
 - 2 Zymner, Rüdiger: „Lesen hören. Das Hörbuch“, in: Ders. (Hg.), *Allgemeine Literaturwissenschaft, Grundfragen einer besonderen Disziplin*, Berlin 1999, S. 208-215.
 - 3 Köhler, Stefan: *Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*, Marburg 2005; Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch. Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007; Bung, Stephanie: „*Lu par l’auteur*. Das Hörbuch *Claire dans la forêt* von Marie Darrieussecq“, in: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe, Andrea (Hg.), *Observatoire de l’extrême contemporain. Studien zur französischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2009, S. 35-51; Häusermann, Jürg/Janz-Peschke,

Hörbücher sind neben audioliteralen Texten⁴ und dem weiten Feld der Audio-Archive⁵ wohl die öffentlich am deutlichsten wahrgenommenen Äußerungen aus dem akustischen Literaturbetrieb. Je nachdem, aus welcher Perspektive man sich ihm nähert, gilt das Hörbuch entweder als Gattung oder als Medium. Märchenkassetten und Sprechplatten aus dem 20. Jahrhundert und phonographische Walzen aus dem späten 19. Jahrhundert können als Vorläufer gelten. Geht man also davon aus, dass man ungefähr weiß, was aus literaturwissenschaftlicher Sicht ein Hörbuch sei, wäre jedoch immer noch nicht geklärt, was aus editionswissenschaftlicher Sicht ein Hörbuch sein könnte. Dies erstaunt umso mehr, als sich gerade das elaborierte und traditions- wie auch facettenreiche Spezialgebiet der Editionswissenschaft mit der Theorie und Praxis der wissenschaftlichen Herausgabe von Büchern befasst.

Gegenstand der Editionswissenschaft sind in der Regel die Herausgabe und Kommentierung von Texten, aber auch von Musikstücken oder Filmen.⁶ Grundsätzlich könnten – ohne dass sie es über die gesamte Breite tatsächlich sind – alle künstlerischen und kulturellen Artefakte und historischen Quellen wie skripturale, bildliche, filmische oder akustische Aufzeichnungen, oder anders ausgedrückt: Texte, Zeichnungen, Bilder, Gemälde, Fotos, Filme, Tonaufzeichnungen, choreo-

Korinna/Rühr, Sandra: *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010; Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), „Literatur und Hörbuch“, in: *text + kritik* 196 (2012); Binczek, Natalie/Epping-Jäger (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014; Herrmann, Britta (Hg.), *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne (Audiotexte: Klang – Kunst – Kultur 1)*, Berlin 2015; Binczek, Natalie/Wirth, Uwe (Hg.), *Literatur und Akustik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie)*, Berlin, erscheint 2017.

- 4 Mit diesem Begriff bezeichnen N. Binczek und C. Epping-Jäger in *Das Hörbuch* Texte, die primär in akustischer (und nicht in skripturaler) Form vorliegen, mittels akustischer Aufnahmetechnik aufgezeichnet wurden und nur mithilfe akustischer Wiedergabetechnik rezipiert werden können. Aufnahme-, tonträger-, schnitt- und bearbeitungstechnische Spezifika sind für solche Texte produktionsästhetisch konstitutiv.
- 5 Zu Archiven auditiver Quellen aus editionswissenschaftlicher Sicht Toni Bernharts „Audioeditionen“, in: Binczek, Natalie/Wirth, Uwe (Hg.), *Literatur und Akustik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie)*, Berlin, erscheint 2017.
- 6 Kocher, Ursula: „Edition“, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle*, Stuttgart 2007, S. 177-178, hier: S. 177; Grubmüller, Klaus/Weimar, Klaus: „Edition“, in: Weimar, Klaus (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd.)*, Berlin/New York, NY 2007, S. 414-418, hier: S. 414.

graphische Notationen bis hin zu archäologischen Funden und kulturell relevanten Objekten Gegenstände von Editionen sein. Spezielle Segmente, die in der Editions-wissenschaft im Laufe der letzten Jahre skizziert und ansatzweise modelliert wurden, sind Film⁷ und Audioedition.⁸

Audioedition ist ein literaturwissenschaftliches Arbeitsfeld, das sich forschend, lehrend und praktisch mit den Fragen beschäftigt, nach welchen Kriterien und mit welchen Methoden akustische Quellen in welcher medialen Form zu edieren seien. Dabei ist festzuhalten, dass es fortgeschrittene Versuche einer Systematisierung vorhandener Ansätze, einer Theoretisierung der Arbeits- und Problemfelder oder einer Modellierung standardisierbarer Szenarien im Umgang mit akustischen Quellen bislang kaum gibt. Dem gegenüber steht die Beobachtung, dass mehr oder weniger jede Ausgabe eines Tonträgers als eine Edition verstanden werden kann und demgemäß der Begriff „Edition“ eine gängige Gattungsbezeichnung in der Marketingsprache von Musikverlagen ist.⁹ Eine eingehendere oder gar wissen-

-
- 7 Metropolis, DVD-Studienfassung, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou. Hrsg. vom Filminstitut der Universität der Künste Berlin, Berlin 2005; Bohn, Anna: Denkmal Film, 2 Bd. Wien, Köln und Weimar 2013; Keitz, Ursula von: „Historisch-kritische Filmedition – ein interdisziplinäres Szenario“, in: editio 27/1 (2013), S. 15-37.
- 8 Brinkmann, Rolf Dieter: Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973, Hrsg. von Kapfer, Herbert/Agathos, Katarina unter Mitarbeit von Brinkmann, Maleen [5 CDs und Booklet im Schuber], München 2005; Kurzeck, Peter: Ein Sommer, der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, Konzeption, Dramaturgie, Regie: Sander, Klaus [4 CDs und Booklet in einer Schachtel], Berlin 2007; Grote, Michael: Exerzitionen. Experimente. Zur Akustischen Literatur von Carlfriedrich Claus, Bielefeld 2009; Müller MP3/Heiner Müller: Tondokumente 1972–1995, hrsg. von Schulz, Kristin mit Beiträgen von Meyer, Grischa/Raddatz, Frank/Rindfleisch, Wolfgang/ Suschke, Stephan/Tragelehn, B.K./Wagner, Bernd [4 CDs und Booklet im Schuber], Berlin/Köln 2011; Lukas, Wolfgang: „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik. Zu Paul Wühns O-Ton-Hörspiel *So eine Freiheit*“, in: Bohnenkamp, Anne (Hg.), Medienwandel/Medienwechsel in der Editions-wissenschaft (Beihefte zu editio, 35), Berlin/Boston 2013, S. 99-120; Bernhart, Toni: „Audioedition. Auf dem Weg zu einer Theorie“, in: A. Bohnenkamp (Hg.), Medienwandel / Medienwechsel, S. 121-128; T. Bernhart: Audioeditionen.
- 9 Beispiele für umfangreiche Sammlungen, die als „Edition“ oder „Repertorium“ bezeichnet werden: das *Nuovo Repertorio Editoriale (NRE)*, das in den 1980er-Jahren vom Musikverlag Fonit Cetra in Zusammenarbeit mit der Radiotelevisione Italiana (RAI) zur Distributionsförderung herausgegeben wurde und weit über 100 Plattenausgaben enthält, die *Karajan-Edition. 100 Meisterwerke* (1976–1982) der Deutschen Grammophon oder die Rubrik *New Edition* auf der Homepage des Musiksenders MTV, <http://www.mtv.com/artists/new-edition/> vom 6.1.2016.

schaftliche Reflexion des Editionsbegriffs ist dabei jedoch nicht erkennbar. Eine editionswissenschaftlich informierte oder reflektierte Audioedition ist bis heute äußerst selten; Audioeditionen, die dem Anspruch einer historisch-kritischen Ausgabe nahekommen, gibt es bis heute nicht. Allerdings lohnt die eingehende Betrachtung von zwei aufschlussreichen und sehr frühen Beispielen auditiver Editionen, die mit buch- und editionswissenschaftlichen Begriffen und Konzepten experimentieren. Dies sind die 1978 von Arrigo Lora-Totino herausgegebene und als „historisch-kritische Anthologie“ bezeichnete Ausgabe von Lautpoesie auf sieben Langspielplatten mit dem Titel *futura* und die 1987 von Christian Scholz herausgegebene und ebenfalls als „Anthologie“ bezeichnete Plattenedition *Lautpoesie*.

II

Ungewöhnlich an der umfangreichen, aus sieben Langspielplatten und einem Textbuch bestehenden Sammlung *futura. Poesia sonora. Antologia storico critica della poesia sonora a cura di Arrigo Lora-Totino. Critical-historical anthology of sound poetry edited by Arrigo Lora-Totino*, die 1978 bei Cramps Records in Mailand erschien,¹⁰ sind der Untertitel und der Umstand, dass die Ausgabe durch einen namentlich ausgewiesenen Herausgeber verantwortet wird. Bei diesem handelt es sich um den avantgardistischen Dichter Lora-Totino (geb. 1928), der als einer der Hauptvertreter der italienischen Lautpoesie gilt.¹¹ Augenscheinlich ist hier der Zusammenhang zwischen Avantgarde und akustisch-literarischen, audioliteralen und audioeditorischen Experimenten, der seit geraumer Zeit in Literatur-, Musik- und Medienwissenschaft thematisiert wird.¹²

10 Zwei Jahre nach Erscheinen wurde die Anthologie in dreizehn 20-minütigen Folgen im Ersten Radioprogramm der Radiotelevisione Italiana (RAI 1) vom 8. Oktober bis zum 31. Dezember 1980, jeweils mittwochs, gesendet. 1989 erschien die LP-Anthologie in Form einer CD-Ausgabe.

11 Bandini, Mirella (Hg.), Arrigo Lora Totino. Il teatro della parola. Con un testo di Giorgio Zanchetti, Turin 1996.

12 Aufschlussreich ist etwa der Beitrag von Olsson, Jesper: „The Audiographic Impulse. Doing Literature with the Tape Recorder“, in: Rubery, Matthew (Hg.), *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York, NY/London 2011, S. 61-75, der komparatistisch in groben Zügen die wichtigsten internationalen Strömungen von Sound Poetry erschließt und auf Parallelen zur Konkreten Musik hinweist (Edgard Varèse/John Cage/Karlheinz Stockhausen). Vgl. auch Kursell, Julia: *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*, Wien 2003; Erlmann, Veit (Hg.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*, Oxford 2005; Honold,

Der Untertitel von Lora-Totinos Plattenedition enthält zwei zentrale Begriffe, die der Buchtradition bzw. dem Bereich der Editionswissenschaft entlehnt sind: „Anthologie“ (eigentlich: Blütenlese) und „historisch-kritisch“. Diese Begriffe und die Herausgeberautorität machen bereits im Untertitel den spezifischen Anspruch des Unterfangens deutlich. Da Lora-Totinos Anthologie schwer zugänglich ist, erscheint es sinnvoll, zunächst die Edition näher zu beschreiben und den Inhalt der einzelnen Platten kurz zu referieren. Dabei werden kontextuelle und paratextuelle Aspekte sichtbar, die charakteristisch für diese Plattenedition sind.

Die Platte 1 ist dem italienischen Futurismus gewidmet, der nach dem Herausgeberverständnis den Beginn der Tradition der Lautpoesie markiert. Sie enthält die drei Texte „Battaglia“, „Peso + Odore“ und „Dune“ von Filippo Marinetti, des Weiteren Werke von Giacomo Balla, Fortunato Depero und Farfa, alle Texte vorgetragen von Lora-Totino, Sergio Cena und Luigi Pennone. Eine Besonderheit ist das Gedicht „Il sifone d’oro“ (1913) von Francesco Cangiullo (1884–1977), das vom Dichter selbst in einer Aufnahme aus dem Jahre 1975 vorgetragen wird. Die Aufnahmen für diese Platte (ausgenommen jene von Cangiullo) fanden 1976 in Turin statt.

Auf der Platte 2 finden sich Werke von Vladimir Majakovskij, Velemir Chlebnikov, Vasilij Kamenskij, Aleksej Kručenyč, Il’Ja Zdanevič, Pierre Albert-Birot und Arthur Pétronio. Die Auswahl der Texte von Majakovskij, Chlebnikov, Kamenskij, Kručenyč und Zdanevič traf Cesare G. De Michelis, der auch die Übersetzung und Transkription besorgte. Valerij Voskobochnikov war der Vortragende, die Aufnahmen erfolgten im Februar 1977 im „Audiocentro“ in Mailand. Der Vortrag der Texte von Albert-Birot erfolgte durch das „Trio Exvoco“ der Schola Cantorum Stuttgart.

Auf der Platte 3 befinden sich Werke von Christian Morgenstern, Paul Scheerbart, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann und Kurt Schwitters. Die Platte 4 enthält Texte von Antonin Artaud, François Dufrène und Henri Chopin, vorgetragen von den Autoren selbst und aufgenommen in französischen Studios in den Jahren 1947 und zu unterschiedlichen Zeitpunkten in den 1970er-Jahren.

Werke von Bernard Heidsieck, Gerhard Rühm, Nikolaus Einhorn, Ladislav Novák und Carlfriedrich Claus, vorgetragen und aufgenommen durch die Autoren

Alexander: „Text auf der Tonspur. Benjamins Überlegungen zu einer akustischen Physiognomik der Literatur“, in: Schulte, Christoph (Hg.), Walter Benjamins Medientheorie, Konstanz 2005, S. 49-69; Schönherr, Ulrich: Klang – Bild – Sprache. Musikalisch-akustische Konfigurationen in der Literatur und im Film der Gegenwart, Bielefeld 2014; Dieter Roth und die Musik / and Music [Schachtel mit 5 Büchern, 1 DVD und 3 LPs], Luzern 2014.

selbst, finden sich auf der Platte 5. Bei der Arbeit von Einhorn handelt es sich um die Soundkomposition *Don't you may be, the essential interview*, kompiliert und komponiert aus einem Interview von Hans G. Helms mit John Cage. Auf der Platte 6 sind Brion Gysin, Paul de Vree, Bob Cobbing, Isidore Isou, Maurice Lemaitre, Altagor, Patrizia Vicinelli und Adriano Spatola vertreten. Die Platte 7 enthält auf der A-Seite Werke von Maurizio Nannucci, Demetrio Stratos und Arrigo Lora-Totino, auf der B-Seite *Il concerto prosodico*, eine Gemeinschaftsarbeit von Sergio Cena, Arrigo Lora-Totino, Roberto Musto und Laura Santiano.

Das Textbuch hat das Format einer Plattenhülle und einen Umfang von 60 Seiten. Es ist in Italienisch verfasst; sämtliche Texte sind zudem von John Simpson ins Englische übersetzt, was dem internationalen Anspruch der Anthologie Ausdruck verleiht. Es enthält eine Einleitung von Renato Barilli (S. 3-5), sodann eine Inhaltsübersicht über die sieben Platten (S. 6) und den einleitenden Text „Cos'è poesia sonora / What is sound poetry“ (S. 7-8), den sehr wahrscheinlich – wie alle weiteren Originalbeiträge – Lora-Totino verfasste. Die weiteren Abschnitte des Textbuchs (S. 9-47) sind den einzelnen Schwerpunkten und Epochen der Lautpoesie gewidmet, wie sie sich über die sieben LPs verteilen. Sie enthalten Essays und Sachinformationen wie Kurzbiographien zu den Dichtern und Künstlern, Abbildungen von Personen und Reproduktionen exemplarischer Partituren und Notationen sowie ausgewählter Originalausgaben von Texten. Im letzten Teil des Textbuchs „Testi-partiture / Texts-scores“ (S. 49-59) sind sämtliche Textvorlagen bzw. Partituren, geordnet nach den sieben Platten, abgedruckt, meist als Reproduktion der Erstausgabe, fallweise auch als transkribierter Text; russische Texte (z.B. von Majakovskij oder Chlebnikov) sind ins Italienische übersetzt.

Anhand der Plattenedition von Lora-Totino wird eine sehr grundsätzliche Restriktion deutlich, die eine kategoriebildende Vorgabe einer Audioedition darstellt. Sie besteht darin, dass für Paratexte und Kommentare sehr bemessene bedruckbare Flächen zur Verfügung stehen. Der Plattenkern ist sehr klein und bietet nur für lapidare Informationen Platz; die Plattenhülle ist deutlich größer, allerdings auch begrenzt. Erst das Textbuch bietet vergleichsweise viel Raum für textliche (und grafische) Entfaltung, es ist im Grunde beliebig dimensionierbar. Charakteristisch für diese drei Text- (und Bildträger) ist, dass der Umfang der bedruckbaren Flächen mit der materialen Nähe bzw. Ferne zum Trägermedium zu- bzw. abnimmt. Der auf den Tonträger geklebte Plattenkern hat eine sehr geringe Fläche; die ursprünglich funktional konzipierte und als Verpackung, Staub- und Kratzschutz gedachte, aber eben auch bedruckbare, bisweilen zu einem Kunstwerk mit Kultcharakter avancierte Plattenhülle, die nicht fest mit dem Trägermedium verbunden ist, hat eine deutlich größere Fläche. Die bedruckte Beigabe, deren Umfang von einem einzelnen Blatt bis zu einem gebundenen Buch reichen kann, ist am deutlichsten

vom Trägermedium entkoppelbar. Erst alle drei Schrift- und Bildträger gemeinsam kontextualisieren paratextlich und kommentierend den Tonträger.¹³

Es wird sehr deutlich, wie sich die vereinzelt, über mehrere Textträger (Plattenkerne, Plattenhüllen, Textbuch) verteilten Paratexte wechselseitig und zirkulär ergänzen und erhellen. Das Textbuch etwa gruppiert die vielen lautpoetischen Beispiele nach sieben Abschnitten und weist diesen sieben Überschriften zu: „La declamazione futurista / Futurist declamation“, „Lo Zaum’, linguaggio transmentale / Zaum’, transmental language“, „Simultaneismo francese / French simultaneism“, „Precursori e Dadaisti in Germania / Forerunners and dadaist in Germany“, „L’urlo: Antonin Artraud / The howl: Antonin Artraud“, „L’urlo: Ultralettristi / The howl: Ultralettristes“, „La poesia sonora oggi / Sound poetry, today“ (S. 9-47). Diesen sieben thematisierenden Überschriften sind die Nummern 1 bis 7 zugewiesen, die in großen Lettern die Plattenhüllen zieren und auf die sieben Überschriften im Textbuch rekurrieren, ohne dass deren Inhalt auf den Hüllen reproduziert wird. Weitere Detailinformationen bieten die Plattenkerne: Sie enthalten Titel und Untertitel der Anthologie, die thematischen Abschnittsüberschriften, dann die Kennzeichnung von A- und B-Seite („Side one“ bzw. „Side two“), gefolgt von den Namen der Autoren, den Titeln der Werke und der Dauer in Minuten und Sekunden. Eine detaillierte Auflistung der ausführenden Künstler und der Aufnahmestudios findet sich im Impressum des Textbuchs; Angaben zum Mastering und zur Pressung fehlen.

Auf den ersten Blick erscheint diese verteilte Textorganisation, die sich erst nach und nach und im Zuge mehrerer Sichtungen erschließt und zu einem Ganzen fügt, als spezifisch für das Medium einer auditiven Edition. Bei abstrahierender Betrachtung allerdings ist diese mit der Organisation einer elaborierten (konventionellerweise als Studienausgabe oder historisch-kritische Ausgabe bezeichneten) Edition in Buchform vergleichbar: Auch hier verteilen sich einzelne Komponenten wie Faksimiles, Transkriptionen, Apparate, Kommentare, Beigaben und Materialien über einzelne Teile eines Bandes oder über mehrere Bände. Höhere Informationsdichte und Komplexität gehen auch hier in der Regel mit verlangsamer Benutzbarkeit einher.

13 Sandra Rühr hat die paratextuellen Aspekte des Hörbuchs aus mediengeschichtlicher Perspektive grundlegend beschrieben: Rühr, Sandra: „Eine (kleine) Mediengeschichte der Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *text + kritik* 196 (2012), S. 14-25.

III

Knapp zehn Jahre nach Lora-Totinos Anthologie erschien 1987 *Lautpoesie. Eine Anthologie* im Gertraud Scholz Verlag in Obermichelbach (Bayern). Herausgeber ist Christian Scholz (geb. 1949), promovierter Germanist,¹⁴ Lautpoesie-Experte und pensionierter Oberstudienrat im bayerischen Schuldienst. Sehr wahrscheinlich ist die Gattungsbezeichnung „Anthologie“ eine bewusste Anspielung auf Lora-Totinos „antologia storico critica“ und stellt die beiden Platteneditionen in eine gemeinsame Linie lautpoetischer Rezeptionstradition.

Die Ausgabe ist deutlich schmaler als jene von Lora-Totino und besteht aus einer Langspielplatte und einem Textheft von 40 Seiten. Dieses enthält eine Einleitung von Gerhard Rühm (S. 1-2) sowie Texte, Zeichnungen und Partituren von Jeremy Adler, Carlfriedrich Claus, Elke Erb, Bernard Heidsieck, Arrigo Lora-Totino, Franz Mon, Oskar Pastior, Josef Anton Riedl, Gerhard Rühm, Valeri Scherstjanoi und Larry Wendt. In ebendieser Reihenfolge sind deren lautpoetische Werke auf die beiden Seiten der bei EMI Electrola gefertigten Platte gepresst.

Breit ist die Palette lautpoetischer Formen und Formate: Sie reicht von der Aufnahme klassischer Autorenlesungen vor Publikum oder im Studio (Erb, Pastior, Rühm) bis hin zu audioliteralen Texten, also solchen, die nur mittels ton-technischer Aufzeichnung und Wiedergabe ihre intendierte Form entfalten (Claus, Heidsieck, Lora-Totino, Scherstjanoi, Wendt), und literarischen Arbeiten, die sich den Bereichen der Klangkunst und Musik nähern (Adler, Riedel).

Während Lora-Totinos Edition im Untertitel behauptet, eine „historisch-kritische“ zu sein, kommt Scholz' Edition mit einem bescheideneren Anspruch daher, der – editionswissenschaftlich gesprochen – in etwa einer Studienausgabe oder kommentierten Leseausgabe entspricht. Doch für beide Editionen gleichermaßen charakteristisch ist der Umstand, dass sie zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt den Anspruch erheben – und diesen Anspruch auch in wesentlichen Zügen erfüllen –, Editionen im editionswissenschaftlichen Sinne zu sein: Ein Editor gibt Quellen heraus und kommentiert sie.

Auch wenn es mittlerweile ein paar Handvoll (gelungene oder umstrittene, auf jeden Fall diskussionswürdige und exemplarische) literarische Audioedition im editionswissenschaftlichen Sinne gibt,¹⁵ sind die ekdotischen Techniken und Methoden für Audioeditionen noch unzureichend reflektiert und entwickelt. Gerade Paratexte und Metadaten sind grundlegende Elemente für die editorische Erschlie-

14 Scholz, Christian: Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie (zugl. Diss. Erlangen/Nürnberg 1988), 3 Teile, Obermichelbach 1989.

15 Beispiele siehe Anm. 8.

ßung, Beschreibung und Kommentierung, unabhängig davon, ob man in stemmatologischen oder werkgenetischen Kategorien denkt.

Listen von paratextuellen Elementen akustischer Quellen ließen sich aus zwei Richtungen erarbeiten: einmal deduktiv, indem sie aus editionsphilologischen Praktiken zur Beschreibung einer Handschrift und zur Anlage einer historisch-kritischen Textedition hergeleitet würden, dann auch induktiv, indem von den gegebenen Spezifika akustischer Quellen und vorhandener Editionen wie Sprechplatten und Hörbücher verallgemeinerbare Kriterien abstrahiert würden. Die Frage, wie eine akustische Quelle zu beschreiben sei und was eine Audioedition enthalten soll, würde neben den materiellen Charakteristika auch Fragen der Produktion und Rezeption, aber auch Bereiche der Medienarchäologie und -geschichte zu berücksichtigen haben. Analog zu den Formen der Lese-, Studien- und historisch-kritischen Ausgabe ließen sich Audioeditionen für den Alltagsgebrauch (in diese Kategorie fallen wohl die meisten existierenden Hörbücher), angereicherte Ausgaben (dazu zählen die Editionen von Lora-Totino und Scholz) und komplexe Audioeditionen wie historisch-kritische Gesamtausgaben oder genetisch schichtende Werkausgaben, für die es bis heute keine Beispiele gibt, unterscheiden und modellieren.

Konstituierende und noch vertiefend abzuwägende Elemente einer Audioedition könnten sein: Datum, Uhrzeit und Ort der Aufnahme, die Namen der an der Aufnahme beteiligten und bei dieser anwesenden Personen, der situative und räumliche Zusammenhang, die Beschreibung des Tonträgers und Angaben zur verwendeten Aufnahmetechnik, zu technischen Parametern und zur zeitgenössischen Wiedergabetechnik. Medial zu unterscheiden und editorisch zu berücksichtigen sind akustische (die Aufnahme selbst), textuelle (Texte und Paratexte, Beschriftungen, Aufdrucke u.ä.), visuelle (z.B. die grafische Gestaltung von Plattencovers) und materielle Anteile einer akustischen Quelle (Walzen, Matrizen, Pressungen, Bänder, Spulenkerne etc.). Eine wichtige Herausgeberentscheidung betrifft die Wahl des Zielformats in technischer und materieller Hinsicht (analog oder digital; auf materiellen Trägern oder im Internet). Unverzichtbar für eine solide Audioedition ist auch die Dokumentation des medialen Transfers von der Quelle bis zur Ausgabe.

Audioedition ist ein noch zu entwickelndes Arbeitsfeld, das literatur-, medien-, archiv- und musikwissenschaftliche, aber auch technikgeschichtliche und tontechnische Kompetenzen fruchtbar miteinander in Verbindung bringen kann. Es bleibt abzuwarten, ob sich daraus eine Grundlagendisziplin von einem Renommee, wie es die philologische Edition im 19. und 20. Jahrhundert behaupten konnte, entwickeln wird.

Das Hörbuch als Kunst, oder: Kritik eines populären Gattungsbegriffs

SILVIA VORMELKER

EINLEITUNG

Freie Universität Berlin, April 2010. Ich begrüße die Teilnehmer meines Seminars, das ich im Masterstudiengang Angewandte Literaturwissenschaft anbiete. Inhaltlich geht es um das Hörbuch, ein seit nunmehr Jahrzehnten etabliertes verlegerisches Produkt, das mit Blick auf die Bereiche Lektorat, Markt und Rezeption dargestellt werden soll, um die Studierenden beruflich zu orientieren und den Berufseinstieg zu erleichtern. Im Raum verteilt sitzen etwa 20 Teilnehmer und schauen mich gespannt an. Als Expertin für das Modul Verlag habe ich mich als ehemals in verschiedenen (Hörbuch-)Verlagen festangestellte, mittlerweile freiberuflich arbeitende Lektorin qualifiziert. Es ist meine erste Lehrveranstaltung, und ich bemühe mich, die Studierenden für meine Sache zu begeistern. Die üblichen Ressentiments („Geschenkartikel für lesefaule Menschen“) umschiffend, steige ich mit einer Definition ein, die direkt hinter die Kulissen schaut: Das Hörbuch, wie wir es kennen, sei eine Erfindung des Buchhandels und bezeichne eine buchhändlerische Warengruppe. Namensgeber seien, führe ich weiter aus, Buchverlage und Buchhandel, die in den Neunzigern wegen schwerer Einbußen auf dem Markt dringend nach einem Umsatzbeschleuniger gesucht und in dem als Buch verpackten Audiobook gefunden hätten. Der im Musikhandel altbekannte „Worttonträger“¹ sei damit in die deutsche Verlags- und Buchhandelslandschaft eingemeindet worden und habe als ‚neues‘ Medium einen unerwarteten Umsatzboom in Gang gesetzt.

1 Darunter so berühmte wie die Gründgens-Inszenierung des „Faust“ am Düsseldorfer Schauspielhaus (Deutsche Grammophon, 1954) oder die Märchen- und Kinderplatten von „Cotta’s Hörbühne“.

„Hörbuch“ sei also eine Art Sammelbegriff, unter dem allerlei auf einem physischen Tonträger gespeicherte, in einem Verlag veröffentlichte, käuflich zu erwerbende auditive Wortproduktionen zusammengefasst seien. Die Studierenden sind verblüfft, mein Status als Insider etabliert. Im Folgenden stelle ich die einzelnen Bausteine vor, die für mich in der Summe das Hörbuch ausmachen: Lesung und Hörspiel, Verlage und Hörfunk, Feuilleton und Fanzines. Wir analysieren die Entwicklung des Hörbuchmarktes von einem Angebots- zu einem Käufermarkt, kürzen Kriminalromane ein, vergleichen die „Harry Potter“-Interpretationen von Rufus Beck, Felix von Manteuffel und Stephen Fry und besuchen das Deutsche Rundfunkarchiv in Babelsberg, wo uns Dr. Jörg-Uwe Fischer alte Walzen und historische Tondokumente vorführt. Ich profitiere sehr von den regelmäßigen Sitzungen, in denen ich zur Selbstverständlichkeit gewordene Routinen und Inhalte des Lektoren- und Verlagsalltags zu reflektieren beginne. Allmählich verlasse ich das vertraute Terrain der Praxis, lasse die unterhaltsamen Anekdoten aus der Welt der Schauspieler und Schriftsteller links liegen und wage mich auf das Feld der grauen Theorie. Ich lese mich durch die ersten überblicksweisen Publikationen zum Hörbuch, zu denen „Literatur hören“ (2004, ein Heft aus der Reihe „Der Deutschunterricht“)², „Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung“ (2007, ein Tagungsband der Deutschen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft)³ und Sandra Rührs „Tondokumente von der Walze zum Hörbuch“ (2008)⁴ zählen. Die Autoren dieser Publikationen leisten Pionierarbeit, versuchen sich als Erste in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Hörbuch und tun dies selbstverständlich vom angestammten Standpunkt ihres Fachgebiets aus: Buch- und Literaturwissenschaft. Je mehr ich lese, desto klarer wird: Ich bin eine Veteranin des mannigfaltigen Hörbuchs. Soll heißen: Als der Hörbuchmarkt in der Phase der Konsolidierung keine zweistelligen Zuwachsraten mehr lieferte, fielen die Branche und ihre Akteure in eine überraschend tiefe Depression. Sie warfen als Erstes die Exoten unter den Hörbüchern, Feature und Originalhörspiel, über Bord und setzen auf ein Erfolgsrezept, das sich bewährt hatte: Buchbestseller als Lesung mit prominenter Besetzung. Während ich noch die guten alten Zeiten des Hörbuchs und die bunte Vielfalt seiner Formate beschwöre, muss ich feststellen, dass die Wissenschaft dem Pfad der Verlagspublikationen folgt und die akustischen Werke gewissermaßen literarisiert. Die zeitweise große Popularität des Hörbuchs ist in diesem

2 Hachenbach, Katja/Seibert, Peter (Hg.), *Literatur hören*, Berlin 2004. (=Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Heft 4/2004)

3 Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007. (=Buchwissenschaftliche Forschungen 7/2007)

4 Rühr, Sandra: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch: Geschichte – Medienspezifik – Rezeption*, Göttingen 2008.

Zusammenhang Fluch und Segen zugleich: Als *Publikationsform* des Literaturbetriebs trägt das Hörbuch enorm zur Verbreitung und Zugänglichkeit akustischer Werke bei und zugleich beraubt es diese Werke ihrer künstlerischen Eigenständigkeit.

Dass die Dominanz der Lesung literarischer Texte nicht nur zur Gleichsetzung von Buch und Hörbuch führt, sondern auch zur Betrachtung des Hörbuchs als Substitut des Buches, zeigt eine Umfrage im Seminar. Statt für das Hörbuch, wie ich es verstehe, zu werben, kehre ich mein Vorgehen radikal um und frage die Studierenden: Hören Sie überhaupt Hörbücher? – Die Antwort fällt ebenso radikal aus: Nein. Wir lesen Bücher lieber selbst. Sie beantworten meine Frage als eine Frage nach ihren Mediengewohnheiten: Lesen oder hören Sie *lieber* Bücher? Da ich mich unter Literaturwissenschaftlern bewege und die bekanntermaßen um das gedruckte Wort in Gestalt von Büchern kreisen, ist die Antwort eigentlich nicht überraschend. Bemerkenswert ist aber, dass der Antwort ein kategorisches Nein vorausgeht, welches nahelegt, dass das *Lesen* von Büchern das *Hören* von Büchern ausschließt. Ich erkläre mir das so: Hat man einmal gelernt, Bücher (selbst) zu lesen, gibt es keinen vernünftigen Grund, sie (auch) zu hören. Dass der Inhalt eines Hörbuchs als akustisches Werk einen eigenen künstlerischen Wert aufweisen könnte, spielt in die Auskunft nicht hinein. Selbst dann nicht, wenn ihm ein Buch zugrunde liegt – oder gerade dann am wenigsten.

Ich stehe vor einem Dilemma. Bei der literarischen Lesung handelt es sich unbestritten um die populärste Form des Hörbuchs. Erhebe ich diesen Umstand aber zur Grundlage der Definition einer ganzen Gattung, nehme ich im Umkehrschluss in Kauf, dass alles, was nicht als Lesung erscheint, nicht mitverhandelt wird. Auf der anderen Seite eignet sich mein bisheriger Sammelbegriff eher nicht dazu, über das besondere Wesen des Hörbuchs zu diskutieren. Alle Versuche, beide Seiten (literarische Lesung und akustische Werke) unter einem Dach zu vereinen, scheitern. Müssen scheitern. Radiokunst, Sprechkunst, Hörkunst – jeder Begriff passte ein wenig und keiner passte für alle. In der Forschungsgruppe um Stephanie Bung und Nicole Dehé erhalte ich indirekt den entscheidenden Anstoß für eine Lösung, als es heißt: Da der (wenn auch problematische) Begriff ‚Hörbuch‘ schon einmal etabliert sei, müsse man ihn nutzen. Mir fährt ein Sprichwort durch den Kopf: Wenn man unter Wölfen ist, muss man mit ihnen heulen. Also wende ich mich der Formel zu, der ich bisher am vehementesten widersprach, und prüfe sie auf ihren Wahrheitsgehalt: Das Hörbuch ist ein gelesenes Buch.

DAS GELESENE BUCH

Die Bezeichnung ‚gelesenes Buch‘ enthält, wie die Umfrage unter den Studierenden gezeigt hat, im Wesentlichen zwei unausgesprochene Annahmen. Die erste besagt, dass der Text des Hörbuchs identisch mit dem des Buchs sei.⁵ Prüfen wir diese auf ihren Wahrheitsgehalt mit einem Blick in die Praxis. Bleibt der Textkörper eines Buches bei der Umsetzung als Hörbuch unverändert, spricht man von einer ‚ungekürzten Lesung‘. Schon die Notwendigkeit dieser Bezeichnung verdeutlicht, dass der Hörbuch-Normalfall aber die ‚gekürzte Lesung‘ ist. Gerade zu Beginn des Hörbuchbooms in den 1990er-Jahren wurden Buchvorlagen regelmäßig gekürzt. Kürzungen bis zu 25 Prozent nimmt der Hörer widerspruchslos hin, erst ab 50 Prozent wird er auch ohne Kenntnis der Vorlage misstrauisch. Dieser Umstand, gepaart mit einer uneinheitlichen und zuweilen verwirrenden Kennzeichnung der jeweiligen Kürzungen, bescherte dem Hörbuch die erste und im Grunde bis heute einzige Debatte im deutschen Feuilleton. Jochen Hieber beklagte im Mai 2003, anlässlich der Kür des Hörbuchs „Zonenkinder“ von Jana Hensel⁶ zum Hörbuch des Monats, in Reich-Ranicki-Manier den „[t]äglichen Betrug am Kunden“⁷. Aus Habgier würden renommierte Verlage (bis auf zwei Ausnahmen!) an den Herstellungskosten sparen, indem sie sich gemeinsam mit den Autoren der Gegenwartsliteratur auf Digest-Versionen verlegen würden, befördert von Juroren, die das Spiel der Hörerverhöhnung aus „schierer Dummheit“ mitspielen würden. Das Resultat seien kürzere Bücher zu höheren Preisen – „ein Mindermedium“. Die so Beschuldigten beriefen sich auf dramaturgische Notwendigkeiten: Mit 175 Seiten sei Jana Hensels Werk ein Leichtgewicht unter den Hardcovern und diesen Charakter solle das Hörbuch beibehalten. Hier wird implizit um Prinzipien der Adaption gestritten, die etwa im Falle einer Literaturverfilmung als selbstverständlich anerkannt sind und eben genau nicht wortwörtliches Vorgehen voraussetzen. Der Adaption geht notwendigerweise eine Interpretation des Werkes voraus, aus der die Regeln

5 Wie verbreitet ‚ein solches Wörtlichnehmen der Bedeutung von Hörbuch‘ in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung ist, zeigt der Aufsatz von Ludwig Jäger „Audioliterarität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“ (in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 231-253, hier: S. 236).

6 Hensel, Jana: *Zonenkinder*, Berlin 2003.

7 Hieber, Jochen: „Mach mit? Mach’s besser!“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17. Mai 2003.

und Schwerpunkte für die Bearbeitung (bzw. Kürzung⁸) abgeleitet werden. Der Interpret⁹ wird selbst zum Urheber, und zwar einer künstlerischen Bearbeitung, die dem Werk eine neue Gestalt verleiht. Ob es sich im Fall des Hörbuchs „Zonenkinder“ um eine Adaption handelt, könnte man also an dem konkreten gesprochenen Text und mithilfe der Vorlage untersuchen, und darüber hinaus so auch die Qualität der Adaption bewerten. Die Mühe, inhaltlich zu argumentieren, machte sich allerdings keine der beiden Parteien. Es blieb beim Schlagabtausch. Denn im Grunde geht es in der Debatte nicht um das Hörbuch im Allgemeinen, sondern um die Parallelveröffentlichung von Bestsellern als Buch und Hörbuch im Speziellen.¹⁰ Hieber beschreibt richtig, dass das Gros der Verlage in der Tat aus Kostengründen gezwungen war, diese in der Lizenzierung sehr teuren Texte für Eigenproduktionen zu kürzen. Ungekürzt hätten die Hörbücher das Drei- bis Vierfache der Buchvorlage gekostet und wären als reine Publikationsvariante desselben Inhalts für Leser nicht attraktiv gewesen. Eine grundsätzliche Veränderung dieses Rahmens trat erst Ende der Nuller Jahre mit den neuen Geschäftsmodellen der Downloadanbieter ein. Die Abonnenten von *audible.de* beispielsweise konnten monatlich zu einem Festpreis eine feste Anzahl von Produktionen herunterladen und folgten dabei konsequent dem Prinzip: das Meiste für mein Geld. Das Modell war so erfolgreich, dass ein neuer Markt für ungekürzt eingeleseene Bücher mit sehr langer Laufzeit entstand und so der Anspruch von identischen Textkörpern ein Normalfall in diesem speziellen Hörbuch-Segment¹¹ wurde. Wie sehr sich der Nutzen der hier beschriebenen Hörbuchform als Variante des gedruckten Buchs etabliert hat, zeigt ein Pilotprojekt des Branchenriesen Amazon. Mit dem Angebot „Whispersync for Voice“ wechseln seine Leser barrierefrei vom „Kindle eBook zur passenden Hörbuch-Version – und zwar an jeder beliebigen Stelle des Buches“, so der Werbetext auf der Homepage. Es mutet fast schon anachronistisch an, dass der Service noch mit eigens produzierten Hörbuch-Versionen arbeitet und

8 Wo die Verfilmung aber nur ein Format kennt, nämlich den Spielfilm, kennt die Vertonung zwei: das Hörspiel als dramatisierte Fassung des Stoffes und die Lesung als gekürzte Fassung des Stoffes.

9 Damit ist nicht notwendigerweise der Sprecher gemeint. Auch Bearbeiter oder Regisseure gehören zu den Interpreten. Dass Hörbücher im Team entstehen, ist überhaupt ein Umstand, der in der theoretischen Auseinandersetzung bisher kaum zur Sprache kommt.

10 Hieber selbst war sich dieses Unterschieds nicht bewusst, wie seine weitere Argumentation zeigt. Er vergleicht „Zonenkinder“ mit Lesungen von Gert Westphal, der ausschließlich Klassiker der deutschen Literatur einlas.

11 Festzuhalten ist, dass sie fast ausschließlich ein Phänomen der digitalen Vertriebssysteme sind.

nicht schon über ein Vorleseprogramm. Die Apple-Software „Siri“ („Speech Interpretation and Recognition Interface“) liest auf dem Smartphone digitale Texte bereits in passabler Qualität vor, und es wird nur eine Frage der Zeit sein, bis der Unterschied zwischen Mensch- und Maschinenvorleser nicht mehr zu hören ist.¹²

Dies führt uns zur zweiten impliziten Annahme hinter der umgangssprachlichen Umschreibung ‚das gelesene Buch‘: Der Vorgang des lauten (Vor-)Lesens tritt an die Stelle des stillen (Für-Sich-)Lesens und das (lautlose) Lektüreerlebnis des Einzelnen¹³ erhebt sich zum allgemeingültigen Maßstab der akustischen Umsetzung. Wollte man diesen hohen Anspruch erfüllen, wie sähe die ideale Besetzung der inneren Stimme aus? Spielt ein Sprecher in einem Hörspiel eine Figur, die einen Brief zum ersten Mal liest, wird er den Text situativ lesen, das heißt halblaut zu sich selbst sprechend, ohne Betonung, fast monoton. Er wird Endungen verschlucken, Satzteile überfliegen, vielleicht an den falschen Stellen Luft holen, zu schnell und teilweise unverständlich lesen. Er ahmt die inneren Stimme des Lesers nach, die mit dem Akt der stillen Lektüre unmittelbar verknüpft ist. Wenn derselbe Brief aber von der Erzählfigur des Stücks rezitiert wird, das heißt habituell im Stile der Figur, wird er das Gegenteil tun: Sinnabschnitte durch Pausen hervorheben, Betonungen verwenden, die Stimmung des Briefes durch einen Grundton kennzeichnen. Man muss hier also zwei Modi des Lesens unterscheiden: In der Regel lesen wir als Leser *uns unbekannt*e Texte und gestalten daher das nach Innen gerichtete Mitsprechen gar nicht. Erst wenn wir den Text *kennen* und seinen ganzen Korpus überschauen können, beginnen wir uns ins Verhältnis zu setzen und ihn (stellenweise) zu interpretieren. Den ersten Modus nennt man *prima vista* und meint in professionellen Aufnahmesituationen damit, dass der Sprecher einen Text ohne vorherige Kenntnis einspricht.¹⁴ Erst im zweiten Modus kann von einer

12 In Deutschland zumindest dürfte die Rechtesituation eine Rolle spielen, da für die Publikation eines Hörbuchs, sei es nun von einem Menschen oder von einer Maschine gelesen, eine Lizenz vorsieht, die in der Regel exklusiv vergeben wird.

13 Auch Hiebers Maßstäbe folgen alleine seinen literarischen Präferenzen: „Aber nichts schlimmer als ignorante Juroren, deren Maßstäbe doch eigentlich an jenen schon klassisch gewordenen Lesungen aus der Frühzeit des Hörbuchs geschult sein müssten, als der jüngst verstorbene und auf ewig unvergessene Gerd [sic] Westphal von *Frau Jenny Treibel* bis zu *Joseph und seine Brüder*, von *Effi Briest* bis zu den *Buddenbrooks* Fontanes und Thomas Manns große Romane vorlas – auf weiland mehr als dreißig Hörkassetten pro Produktion, und selbstverständlich ungekürzt.“ (J. Hieber: Mach mit? Mach’s besser!)

14 Diese Fähigkeit verlangt vom Sprecher eine hohe Auffassungsgabe und schnelles Einfühlungsvermögen. Die als Diskreditierung missverstandene Unterscheidung zwischen Sprecher und Schauspieler hat hier ihren Ursprung und betont eine für die speziellen

Lesung die Rede sein. Häufig aber verwechseln wir im Umgang mit Hörbüchern die eigene innere Stimme mit der des Erzählers, der den Text kennt und entsprechend ausgestaltet, Sinn stiftet, Bilder erzeugt, und können, wenn wir uns dies nicht bewusst machen, an zwei Punkten mit dem konkreten Hörbuch in Konflikt geraten: Entweder kennen wir den Text bereits und interpretieren ihn anders als der Sprecher des Hörbuchs. Oder wir kennen den Text nicht und können uns aus persönlichen Gründen nicht mit der Stimme bzw. dem Habitus des Sprechers identifizieren. Dazu ein weiteres Beispiel aus dem Seminar: Eine Studentin stellt drei Versionen des Romans „Jane Eyre“ von Charlotte Brontë vor, der laut eigener Aussage den meisten Studierenden nicht bekannt ist. Zwei Lesungen, produziert von Verlagen, sind sehr stark gekürzt und in ihrer Interpretation stark auf die jeweilige Sprecherin (Eva Mattes und Sophie Rois) und ihren Typ (sanft bzw. burshikos) abgestimmt. Die dritte ist ungekürzt und eher neutral von einer nicht prominenten Sprecherin (Gabriele Blum) eingelesen. Die erste, spontane Reaktion auf die drei Ausschnitte fällt überraschend einheitlich aus: vehemente Ablehnung der stark interpretierenden Lesungen und wohlwollende Akzeptanz der ruhiger vorge-tragenen Lesung. Erst im zweiten Schritt, der Analyse, werden die beiden zuerst genannten Lesungen für die Studierenden interessanter – als Vertreter unterschiedlicher Interpretationen, die verglichen und bewertet werden können. Führen wir diese Überlegungen zurück auf die Ausgangsfrage nach der idealen Besetzung der inneren Stimme, lässt sich zusammenfassen: Wenn es um die reine Aneignung eines unbekanntes Textes in Form eines Hörbuchs geht (statt eigener Erstlektüre), hat die neutral gehaltene Umsetzung mit einer ‚durchschnittlichen‘ Stimme die größten Chancen auf Akzeptanz. Je eigenwilliger der Stil und je markanter die Stimme, umso stärker der Widerstand und umso höher die Wahrscheinlichkeit, dass das Hörbuch zur Seite gelegt wird. Je höher der spezielle Wiedererkennungswert eines Sprechers ist (Regionalität, Typ, Stil *et cetera*), umso wichtiger ist es, dass er dem allgemein vorausgesetzten Ton des Buches (episch, literarisch, nüchtern, witzig *et cetera*) entspricht.¹⁵ Es ist also beim ‚gelesenen Buch‘ von besonderer Bedeutung, die Hörer- respektive Lesererwartung genau zu kennen. Da die Buchverlage ihre Leser am besten kennen, ist es nur folgerichtig, dass inzwischen viele Häuser ihre Bücher (wieder) selbst als Hörbuch vermarkten. Es erscheint

Bedingungen der Tonaufnahme erworbene Qualifikation – so wie etwa die Bezeichnungen Bühnenschauspieler und Fernseh- bzw. Filmstarsteller. Schauspieler wäre in diesem Sinne der Oberbegriff für die Ausübung eines darstellenden Berufs.

- 15 Ein ebenso erfolgreiches Beispiel wie der bereits erwähnten Gert Westphal und die Romane Thomas Manns und Goethes ist Christian Brückner und die modernen Klassiker der nordamerikanischen Literatur, die das Ehepaar Brückner im eigenen Verlag (Parlando) veröffentlichen.

parallel zum Buch, und der Leser kann je nach Präferenz zwischen den verschiedenen Buchmedien wählen, ohne den Verlag zu wechseln. Gerade für Autoren, die eng mit einem Verlag verbunden sind und in kürzeren Abständen publizieren, ein wichtiges Argument, da ihr Erfolg vor allem auf Zuverlässigkeit aufbaut. Ein weiterer Vorteil dieses Modells, das zum Beispiel der Aufbau Verlag und Hoffmann und Campe¹⁶ verfolgen, ist seine Flexibilität: Es gibt kein festes Programmgefüge, dessen Plätze halbjährlich mit neuen Produktionen gefüllt werden müssen, und die Lizenzierung besonders erfolgreicher Einzeltitel an einen größeren Hörbuchverlag bleibt eine weiterhin gültige Option. So bleibt festzuhalten, dass die Umschreibung ‚gelesenes Buch‘ nicht wie vermutet eine nur ungenaue umgangssprachliche Verallgemeinerung des Begriffs Hörbuch ist, sondern eine spezifische Art des Hörbuchs kennzeichnet, das den Text eines gedruckten Buches im besten Falle originalgetreu und der Lesererwartung entsprechend akustisch reproduziert und publiziert – als neutral eingelesene Editionsvariante des Buches (H-Book)¹⁷ oder als stark an der Zielgruppe Leser ausgerichtete Lesung des Stoffes (ungekürzt oder gekürzt). Es dient rein verlegerischen Zwecken – nicht im Sinne von Kommerz, sondern im eigentlichen Sinne: die Veröffentlichung einer alternativen Publikationsform des Buches zum Zweck der größtmöglichen Verbreitung. Es gründet die erste hier festzuhaltende Untergruppe des Hörbuchs: das verlegerische bzw. ‚editorische Hörbuch‘. An dieser Stelle ist es wichtig, dass der reproduzierte Texte deutlich von der Interpretation eines Textes abgegrenzt bleibt. Eine Verwischung ist nur zu wahrscheinlich, da die Formatbezeichnung ‚Lesung‘ auf beide zutrifft. Der hier angestrebten Differenzierung folgend schlage ich deshalb vor, Lesungen im weiteren und engeren (oder eigentlichen) Sinne zu unterscheiden. Eine Reproduktion¹⁸, das Einsprechen eines Textes, gehört demnach im weitesten Sinn zum Format der Lesung. Nur die Interpretation bzw. Adaption von Literatur, *fiction* wie *non-fiction*, soll hier zur Lesung im eigentlichen Sinne gezählt werden. Ihr Spektrum reicht von der unkonventionellen Lesung bis zum Hörspiel, das nach der Idee einer Vorlage entstanden ist.¹⁹ Dieser Systematik folgend treffen wir unmittelbar auf den nächsten Vertreter des editorischen Hörbuchs.

16 Bei beiden Verlagen handelt es sich um Hörbuchproduzenten der ersten Stunde, die aber im Zuge der Marktconsolidierung die verlagseigene Hörbuchabteilung aufgaben beziehungsweise veräußerten.

17 In Anlehnung an die Bezeichnung ‚E-Book‘ für die digitale Variante des Buches.

18 Diese Unterscheidung zieht vor allem auf den Zweck der Lesung ab und stellt in keiner Weise ein qualitatives Urteil dar.

19 Die Lesung im eigentlichen Sinn begründet eine weitere, die zweite Untergruppe des Hörbuchs, das ‚literarische Hörbuch‘, wie an anderer Stelle noch zu beschreiben sein wird.

DAS VERLEGTE ORIGINALHÖRSPIEL

Die akustische Reproduktion des Buchs ist, wie oben dargestellt, eine relativ junge Erscheinung des Hörbuchs, das sich infolge neuer Vertriebsmodelle (Download, E-Reader) und einer Professionalisierung der Hörbuchproduktion entwickelte. Die Aufgabe der Zweitpublikation aber gehört seit seinen Anfängen zum Hörbuch – man kann von einer Kernfunktion des Hörbuchs sprechen, und zwar im Hinblick auf das Originalhörspiel und das Feature, also die künstlerischen Wortproduktionen der öffentlich-rechtlichen Rundfunksender ohne Buchvorlage.²⁰ Was für das Buch die ‚Erstveröffentlichung‘ ist, ist für ein Hörspiel die ‚Ursendung‘. Ein geflügeltes Wort beim Hörfunk lautet: ‚Das versendet sich.‘ Soll heißen: Kleinere Produktionsfehler fallen beim Senden nicht auf, weil das unaufhaltsame Fortschreiten des Stücks die Aufmerksamkeit des Hörers mit sich zieht. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass die ästhetischen Feinessen eines Stücks nicht oder nur selten zur Geltung kommen. Grund dafür ist nicht etwa die generelle Flüchtigkeit des Werkes²¹, sondern die Einmaligkeit des Sendevorgangs. Selbst wenn es auf derselben oder einer anderen Welle wiederholt wird, liegen Ursendung und Wiederholungen zeitlich bzw. räumlich so weit auseinander, dass sie auch beim erneuten Hören ihre Einmaligkeit beibehalten. Nur ihre Speicherung auf einem Tonträger erlaubt das wiederholte Hören und gezielte Anspielen von Stellen, um sich der künstlerischen Materialien und Verfahren, die dort angewendet werden, zu vergewissern. Lange Zeit waren diese Tonträger einem sehr kleinen Kreis von Menschen vorbehalten: den Redakteuren der deutschen Landesanstalten der ARD. Sie tauschten über die jeweiligen Archive Sendungen aus, um ihre Programm zu bestücken und hörten sich entsprechend durch das Repertoire der Kollegen.²² Erst der Hörbuchboom bot ihnen die Gelegenheit, sich mit ihren Produktionen dem Kulturbetrieb und seinen Vertretern zu präsentieren.

Der besondere Stellenwert, den das Hörbuch als Publikationsform für Künstler und Produzenten hat, beruht auf einer Nummer, mit der jede Verlagspublikation versehen ist: die ISBN. Die internationale Standardbuchnummer ist die Eintrittskarte zum deutschen Buchhandel, einem der engmaschigsten Vertriebsnetze der

20 Hörspiele mit Buchvorlage gehören gemäß der hier entworfenen Systematik wie die literarische Lesung in den Bereich des ‚literarischen Hörbuchs‘.

21 Im Moment der Rezeption, die durch unterschiedliche ‚Aufmerksamkeitsdynamiken‘ geprägt sein kann (vgl. den Beitrag von Katharina Rost in diesem Band), ist eine Sendung nicht flüchtiger als ein Buch, ein Film, ein Theaterstück oder ein Lied.

22 Quasi spiegelbildlich gab es unter den Hörern eine kleine Zahl Hörspiel- und Feature-Begeisterter, die mithilfe ihrer Kassettenrecorder ein eigenes Archiv aufbauten. In den Vor-Internet-Zeiten waren diese allerdings nicht miteinander vernetzt.

Welt, und katapultiert die ursprüngliche Radiosendung ins Herz der deutschen Leitkultur und seine „zentrale[n] Reflexionsform“²³: die Kritik. Die Publikationsform Hörbuch weist der Kunstform Hörspiel einen neuen Platz im Feuilleton zu: Die zuvor auf der Medienseite als „Hörtipp“ verglühten Produktionen werden als Verlagsprodukt in einer ausführlichen Rezension auf der Hörbuch-Seite besprochen. Daraus folgen Pressezitate, mit denen Künstler etwa für neue Projekte Gelder einwerben können, und Bezüge zu anderen Künsten, die etwa zu Kooperationen führen und so fort. So sehr die Veröffentlichung für die Künstler und Produzenten mit Vorteilen verbunden ist, so wenig ist sie es für die Verlage. Sie richten ihr Programm am Buchmarkt und ihren Käufern aus, die nicht primär an akustischen Werken interessiert sind, sondern an literarischen. Ein akustisch anspruchsvolles Stück ohne literarische Vorlage muss im Buchhandel aufwendig beworben werden, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Zu Zeiten des Booms haben die Verlage noch in Einzelfällen solche Stücke ins Programm gehoben: zum Beispiel anlässlich eines Jahrestages oder eines Themas, das sich gut vermarkten lässt. Viele Hörspiel- und Featureautoren haben aber aufgrund der Praxis der Einzelfallentscheidung die Erfahrungen gemacht, dass ihr Werk zerstückelt und in alle Winde verstreut wird. Als Reaktion darauf hat zum Beispiel Paul Plamper, einer der renommiertesten deutschen Hörspielmacher, dessen Produktionen unter anderem im Hörverlag und beim DAV erschienen sind, die Plattform „Hörspielpark“ ins Leben gerufen, auf der die „Gesamtwerke ausgewählter Hörspielmacher zu fairen Preisen dauerhaft erhältlich“ sind.²⁴ Erst unter dieser Voraussetzung wurde es möglich, dass seine und andere auf der Plattform veröffentlichten Autorenproduktionen beim publikumswirksamsten deutschen Hörbuchpreis berücksichtigt werden.²⁵ Federn, mit denen sich der Wettbewerb gerne schmückt, gehören die Autoren doch zur Avantgarde des deutschen Hörspiels und schreiben und produzieren in der Regel ihre Stücke selbst. Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Veröffentlichung als Hörbuch (mit ISBN) ist die Aufnahme in den Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, die die Aufgabe hat, „lückenlos alle deutschen und deutschsprachigen Publikationen ab 1913, [...], dauerhaft zu archivieren, bibliografisch zu verzeichnen sowie der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.“²⁶ Auch das Online-Kulturmagazin „Perlentaucher“, das von vielen kulturellen Institutionen und Multiplikatoren als Pressearchiv genutzt wird, listet in seinem Archiv nur

23 Stephan Porombka: Kritiken schreiben, Konstanz 2006. S. 242.

24 www.hoerspielpark.de vom 5.7.2016.

25 Plampers „RUHE1“ gewann den Deutschen Hörbuchpreis 2012 in der Kategorie „Beste Fiktion“ und „Qualitätskontrolle oder warum ich die Räuspertaste nicht drücken werde!“ von Rimini Protokoll 2015 in der Kategorie „Bestes Hörspiel“.

26 http://www.dnb.de/DE/Wir/wir_node.html vom 26.5.2016.

Audiproduktionen mit ISBN auf. Die Radiosendung wird also erst in der Gestalt eines Hörbuchs dokumentierbar und erhält damit im wissenschaftlichen Sinne eine Veröffentlichungsgeschichte; sie wird zitierfähig und das ermöglicht überhaupt erst die breite Rezeption der Werke.

Im Regelfall werden Feature und Hörspiel als Hörbuch originalgetreu veröffentlicht. Die Publikation dokumentiert die Sendung, die als abgeschlossenes Werk beim Sender bzw. in dessen Archiv auf einem Tonträger gespeichert vorliegt. So wie gedruckte Veröffentlichungen generell auf Papier basieren und unterschiedliche Ausgaben unter Verwendung unterschiedlicher Papiere beschrieben werden können, basieren akustische Veröffentlichungen auf Tonträgern – und unterschiedliche Ausgaben auf unterschiedlichen Tonträgern (Datei, Band, CD etc.) können in ähnlicher Weise beschrieben werden. Hält man sich dies vor Augen, erscheint es nicht sinnvoll, bei dem Wechsel von Sendung (.wave-Datei) zu Hörbuch (CD) von einem wesentlichen Wechsel der Medienart zu sprechen. Oder man müsste einmal überlegen, ob ein Buch einen grundsätzlichen Medienwechsel durchläuft, wenn es einige Jahre nach der Hardcoverausgabe als Taschenbuch erscheint.²⁷ Dass, wenn die Sendung für das Hörbuch bearbeitet wird, diese Bearbeitung kenntlich gemacht werden muss, ist selbstverständlich und betrifft die Veröffentlichungsgeschichte des Stückes, die Audiographie. Während des Booms haben die Verlage sehr schnell sehr viele Stücke aus den Senderarchiven veröffentlicht und dabei nicht immer die Nachwelt im Auge gehabt. Anders als bei Büchern werden die Auflagen nicht gekennzeichnet, die Ausgabearten weder durchgängig noch einheitlich benannt und (technische und inhaltliche) Bearbeitungen selten transparent gemacht. Bei älteren Produktionen kommt hinzu, dass schon die Datenlage in den Senderarchiven lückenhaft ist, was nicht den Archivaren anzulasten ist. Diese Einrichtungen dienen bis heute ausschließlich dem Betrieb der öffentlich-rechtlichen Sender und dem Austausch von Sendungen untereinander. Wir wollen Verlegern wie Radiomachern auch zugute halten, dass zu Beginn der Gutenbergzeit eine ähnlich unübersichtliche Lage für die ersten Drucke gilt. Solange es an kompetenten Hörbuchnutzern fehlt, die diese Mängel erkennen und begründet einfordern können, sollten wir nicht auf Veränderungen hoffen.

27 Andere Fragen, wie die nach der Track-Einteilung, haben durchaus ihre Berechtigung. Der Track zum Beispiel ist ein Zugeständnis an die Lesegewohnheiten des Lesers. Um ihn nicht zu überfordern und ihm die Suche nach Stellen zu erleichtern, haben sich die Verlage für diese Lösung entschieden, die technisch nicht erforderlich ist. Streams, Downloads und Podcasts, die vor allem Nutzer digitaler Medien ansprechen, sind auf diese Technik nicht mehr angewiesen.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass das ‚verlegte Originalhörspiel‘ – als ein weiterer Vertreter der Gruppe editorisches Hörbuch²⁸ – eine originalgetreue, also unveränderte Zweitveröffentlichung einer künstlerischen Wortproduktion des öffentlich-rechtlichen Hörfunks ist und vor allem den Interessen der Künstler und ihren Hörern dient. Besetzung und Vertrieb richten sich an künstlerischen Maßstäben aus. Aufgrund der Digitalisierung ist diese Variante allerdings bereits wieder auf dem Rückzug und wird heute größtenteils durch Download- und Streaming-Angebote der Radiosender ersetzt. Die Art, wie das Material aufgearbeitet wird und wie transparent diese Aufarbeitung für Leser und Hörer gemacht wird, hängt von den Herausgebern bzw. Editoren ab. Ihre Methoden und Prinzipien unterscheiden sich im Wesentlichen nicht von denen des Buchwesens und ihren vielen verschiedenen Editionsformen – von der Anthologie über die Lesefassung bis hin zur historisch-kritischen Ausgabe.

FAZIT

Es hat sich gezeigt, dass die genaue Beschreibung des populärsten, nur vermeintlich falschen, Hörbuchbegriffs unter Berücksichtigung von Publikationszweck, Besetzung, Text, Dramaturgie und Produzent eine eigenständige, unterscheidbare Gruppe von Hörbüchern hervortreten lässt, die beide Großformen der textbasierten akustischen Kunst²⁹ betrifft: Hörbuch und Hörspiel. Ihre separate Betrachtung baut allein auf gewachsene, institutionelle Traditionen auf und ihre Fallstricke zeigen sich konkret dort, wo etwa ein im Radio ursesendetes Hörspiel kommentarlos Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung zum Begriff Hörbuch ist oder wo Hörspielmacher das Hörbuch als Synonym für ‚kommerzielle Lesung‘ verwenden. In derselben Weise verfährt das deutsche Feuilleton, wenn es wie erwähnt identische Produktionen mal als Hörspiel auf der Medienseite und mal als Hörbuch auf der Literatur-Seite bespricht. Wissenschaft und Kritik stellen sich auf einem Ohr taub, um mit den Instrumenten der eigenen (etablierten) Disziplin zu hantieren: der Text- bzw. Buchbesprechung. Handelt es sich bei den Hörbüchern um Adaptionen literarischer (im Sinne von gedruckter) Stoffe, ist dies weiterhin sinnvoll, *sofern* die Vorlage mit in die Kritik einbezogen wird und die zugrundeliegende Interpretation zur Sprache kommt. Im Regelfall lesen sich Hörbuch-

28 Die dritte große Vertretergruppe des editorischen Hörbuchs neben Hörbuch- und Hörspieleditionen bilden die Veröffentlichungen privater, verlagseigener oder institutioneller Tonaufnahmen bzw. -dokumente von Schriftstellern, Zeitzeugen, historischen Persönlichkeiten oder Ereignissen *et cetera*.

29 Die dritte wäre der Podcast.

Rezensionen allerdings wie Buchrezensionen, von denen sie sich meist nur durch einen kurzen Absatz über die Besetzung unterscheiden. Hier zeigt sich erneut die Kehrseite des verlegten Hörspiels. Es findet zwar Verbreitung und Aufmerksamkeit durch das Hörbuch, ihm droht aber auch der Verlust seiner Identität als originär akustische Kunstform. Auf der anderen Seite behindert die Hörspielszene die Emanzipation des Hörbuchs als selbstständiges Genre der akustischen Kunst, solange sie es als bloße Publikationsform betrachtet. Beide Positionen sind nicht mehr haltbar, wenn man die verschiedenen Untergruppen des Hörbuchs weiter – über die hier gelieferte Beschreibung des editorischen Hörbuchs hinaus – differenziert: zum Beispiel das erwähnte *literarische* (alle Interpretationen und Adaptationen von Buchvorlagen) und vor allem das *Originalhörbuch* als Oberbegriff für alle originären Erstveröffentlichungen als Hörbuch. Denn die Werke in der Gestalt von Hörbuch oder Hörspiel gehören einer gemeinsamen Kunstgattung an und folgen denselben Gestaltungsregeln. Sie gehen weder in dem Begriff des Hörspiels noch in dem des Hörbuchs ganz auf, sondern erfordern, dass die Beschäftigung mit diesen Phänomenen in einem größeren, gemeinsamen Rahmen betrieben wird – etwa unter dem Dach einer Hörbuch- und Hörspielwissenschaft. Die meisten Fachpublikationen beginnen heute mit einem Abriss bzw. Verriss der vorhandenen Hörbuch-Definitionen und fügen der langen Reihe einen weiteren eigenen, neuen, richtigen Ansatz hinzu. Geht man aber von verschiedenen Kategorien des Hörbuchs aus, erledigt sich diese große Anstrengung von selbst. Es stellt sich nicht mehr die Frage: Was ist *das* Hörbuch? Sondern vielmehr: Welche Hörbuchgenres gibt es, wie unterscheiden sie sich voneinander und vor allem wie sind die Originalwerke des Hörbuchs beschaffen – also künstlerische Wortproduktionen, die originär für die Hörbuchform produziert wurden? Zu einem der ersten zählt Peter Kurzecks „Ein Sommer, der bleibt“³⁰ – viel besprochen, aber in seiner besonderen Bedeutung für das Hörbuch als eigenständige Kunstform bisher nicht annähernd erfasst. Kurzeck redet hier wie gedruckt und liest doch nicht ab oder rezitiert einen memorierten, vorab verfassten Text. Der Text wird nicht interpretiert, er entsteht im Prozess der Aufnahme und, ein wesentlicher Aspekt, im Schnitt. Erst sein Hörbuch konnte die Studierenden meines Seminars wirklich irritieren und legte den Grundstein für das echte Interesse an der Form: Weil das Originalhörbuch weder Buch noch Lesung noch Hörspiel ist – es ist eine Kunst für sich.

30 Kurzeck, Peter: Ein Sommer, der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, Berlin 2007.

Hörbuch – Hörspiel – Hörlyrik

Hörbuch oder Hörspiel?

Zur radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks *Neid*

VITO PINTO

Elfriede Jelineks Roman *Neid* ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich, im Besonderen aber aufgrund seiner Publikations- und Distributionsgeschichte: Es handelt sich dabei nämlich um einen – auch heute noch – frei zugänglichen Online-Roman, wurde der Text doch auf Jelineks Website von März 2007 bis April 2008 sukzessive in Form von ausführlichen Blogbeiträgen veröffentlicht.¹ Im Rahmen eines Interviews bezeichnet Elfriede Jelinek den Roman bemerkenswerter Weise grundsätzlich als einen „gesprochene[n] Text“. „Sprechen“, so die Autorin weiter, fungiere hier „im Gegensatz zu erzählen“.²

-
- 1 Vgl. unter www.elfriedejelinek.com vom 6.11.2015 die diversen Download-Fassungen des gesamten Textes unter der Rubrik ‚Prosa‘: Die PC-Version hat insgesamt 630 Seiten; die Version, die für Tablet-PCs optimiert ist, hat 917 Seiten; die Smartphone-Variante umfasst alles in allem 1666 Seiten. Die Online-Version des Romans besitzt zudem noch den Untertitel ‚Privatroman‘, die Download-Varianten firmieren jeweils unter dem ausführlichen Titel: *NEID (mein Abfall von allem). Privatroman*.
 - 2 Jelinek, Elfriede/Kapfer, Herbert: „Der Privatroman ‚Neid‘ – 36 Antworten“, 26.09.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool366.html> vom 26.10.2015. Jene interviewartige Sendung ist als ein montiertes Frage-Antwort-Spiel konzipiert: Herbert Kapfer – seinerseits Leiter der Redaktion Hörspiel und Medienkunst beim BR – stellt Elfriede Jelinek via Mail 36 Fragen zu ihrem Text – die Fragen sowie die Antworten wurden unabhängig voneinander aufgezeichnet und schließlich zusammengeschnitten, es handelt sich daher nicht um ein Radiointerview im traditionellen Sinne. Es wurde zudem begleitend zur Ursendung der Hörfassung von *Neid* ausgestrahlt.

Diese Aussage kann auch als ein Verweis darauf verstanden werden, dass sich *Neid* im Besonderen dafür eignet, laut (vor-)gelesen oder auch radiophon einge-richtet zu werden (obgleich der Roman ursprünglich nicht für eine solche akus-tische Bearbeitung vorgesehen gewesen ist). Doch was macht einen literarischen Text im Allgemeinen und einen solch langen Roman im Speziellen zu einem ‚ge-sprochenen‘ oder anders gesagt: zu einem ‚zu sprechenden‘ Text? Steht dies nicht etwa quer zu Elfriede Jelineks eigener, auf ihrer Website platzierten Forderung an die Leserschaft, den Roman am sogenannten „Flachschirm“ des Computers zu lesen und ihn dort zu belassen? Denn, so Jelinek in ihrer Gebrauchs- und Lektüre-anweisung zu *Neid*: „Ich möchte nur gern sagen, wie ich es mir vorstelle: Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken. Man kann natürlich, aber man soll nicht.“³ Warum eignet sich möglicherweise jener Text dennoch dazu, ihn als Lesung oder, wie unter anderem Jürg Häusermann dies bezeichnet, als ein Hörbuch „im engen-nen Sinne“⁴ oder gar als Hörspiel zu produzieren – als einen Text also, der den Rezipierenden zumindest von einer oder mehreren erklingenden Stimmen zu Geh-ör gebracht wird? Mit welchen Spezifika haben wir es darüber hinaus generell zu tun, wenn ein schriftlich fixierter (literarischer wie dokumentarischer) Text in das radiophone Medium, in ein Hörbuch oder Hörspiel übertragen wird?

Diesen Fragen nachgehend, gilt es im Folgenden nicht, eine dezidiert literatur-wissenschaftliche Betrachtung des online publizierten Ursprungstexts vorzuneh-

3 Jelinek, Elfriede: „Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu ‚Neid‘)“, 2008, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fanmerk.htm> (zugleich unter www.elfriedejelinek.com abrufbar in der Rubrik ‚Archiv‘, Unterkate-gorie ‚2008‘), vom 4.11.2015; vgl. hierzu auch die Radiofassung (s. Fußnote 6). Die Autorin äußert darin zudem einen unzweideutigen Vorschlag hinsichtlich des Umgangs mit dem online abrufbaren Text: „Dieser Text mit Namen ‚Neid‘ gehört nicht in ein Buch. Er gehört nicht auf Papier, er gehört in den Computer hinein, dort habe ich ihn hineingestellt, dort habe ich ihn deponiert, dort kann er in Ruhe verderben wie Müll (nur auf Wunsch und mit Hilfe einiger Knopfdruckereien können Sie ihn sich aber ho-len, wann Sie sollen, solange Sie und soviel davon wie Sie Wollen [sic!]), und bin dann einfach weggegangen. Ich weiß ja, daß der Roman dableibt, auch in meinem eigenen Gerät mit dem Flachschirm. Er ist zur Entnahme frei, der Text, was ich nicht bin. Ich bin nicht frei, schon gar nicht zur Entnahme, wer würde mich auch nehmen, wer würde denn dem etwas entnehmen wollen, was ich sage?“ (Ebd.)

4 Häusermann, Jürg: „Das Medium Hörbuch“, in: Ders./Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra (Hg.), *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 9-54, hier: S. 14.

men.⁵ Vielmehr befasst sich der vorliegende Beitrag mit der akustischen Realisation jenes Romans, die vom Bayerischen Rundfunk 2011 produziert wurde. Der Ursprungstext ist darin von der Schauspielerin Sophie Rois eingesprochen worden, Regie führte Karl Bruckmaier.⁶ Jelineks Bemerkung, *Neid* sei ein ‚gesprochener Text‘, soll hier also aufgegriffen und zum Anlass genommen werden, um unter anderem der Frage nachzugehen, inwieweit es sich bei der akustischen Realisation von *Neid* um ein Hörbuch, ein Hörspiel – oder vielleicht um etwas ganz Anderes? – handelt.

Zunächst sind jedoch die Begriffe Hörspiel und Hörbuch grundsätzlich einander gegenüberzustellen, um darüber auch die Praktikabilität des Begriffs ‚Hörbuch‘ zu überprüfen, ein Begriff, der – aus performativer Perspektive betrachtet – durchaus für problematisch erachtet werden kann. Denn dieser hat sich – speziell im Verlagswesen und Buchhandel, aber auch im allgemeinen Sprachgebrauch – als Kategorisierung jedweder Form akustisch publizierter wortbasierter, künstlerischer, dokumentarischer, journalistischer Texte eingebürgert. Ich möchte daher im

5 Eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung sowie eine autofiktionale bzw. ‚biografisierende‘ Lesart des Romans liefern bspw. Bärbel Lücke: www.todsuende.com – Lesarten zu Elfriede Jelineks *Neid*, Wien 2009, sowie Jeanine Tuschling: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“ Autofiktionale Erzählstrategien in Elfriede Jelineks Internetroman *Neid*“, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, S. 235–260.

6 Das Hörspiel *Neid* ist insgesamt in zehn Episoden sukzessive, ab Oktober 2011 bei Bayern 2 ausgestrahlt worden und war lange Zeit nach der Ursendung im sog. ‚Hörspielpool‘ des BR frei zugänglich (ich habe die zehn Folgen 2012 heruntergeladen; warum das Stück heute nicht mehr frei verfügbar ist, ließ sich nicht eruieren). Die Produktion umfasst eine Gesamtlänge von circa neun Stunden und 15 Minuten. Im Hörspielpool sind aktuell nur mehr fünf Begleitsendungen freigegeben: 1) E. Jelinek/H. Kapfer: „Der Privatroman ‚Neid‘“ (s. Fußnote 2); 2) Jelinek, Elfriede: „Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug“, 3.10.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool372.html>; 3) Bruckmaier, Karl/Kapfer, Herbert: „Jelineks ‚Neid‘ als Hörspiel“, 3.10.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool374.html>; 4) Löffler, Sigrid/Kapfer, Herbert: „Der Roman ‚Neid‘ in Jelineks Werk“, 3.10.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool376.html>; 5) Meyer, Eva: „Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ‚Neid. Privatroman‘“, 19.12.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool368.html>, alle Sendungen vom 26.10.2015.

folgenden Abschnitt die These diskutieren, ob der Begriff ‚Hörbuch‘ überhaupt für die Kategorisierung solcher Phänomene geeignet ist.⁷

Im Anschluss daran wende ich mich einem jüngst publizierten Text Ludwig Jägers zu, in dem er mit dem ‚audioliteralen Schreiben‘⁸ ein Konzept in die Hörbuch-Diskussion eingeführt hat, das für den Kontext, den der vorliegende Beitrag aufmachen möchte, äußerst relevant zu sein scheint: Jägers Konzept des ‚audioliteralen Schreiben‘ und Jelineks Verständnis eines Romans als ‚gesprochener Text‘ scheinen sich geradezu komplementär zueinander zu verhalten. Schließlich wird anhand einiger exemplarischer Elemente aus der Hörfassung von *Neid*, das Spiel der Stimmen, des Klangraums und der Musik im Verhältnis zur Textfassung reflektiert und darüber an die vorangegangene Begriffsdiskussion angebunden. Jene ganz unterschiedlichen Faktoren sind es nämlich, die dieses komplexe akustische, polyphone Geflecht, die Sphäre des ‚Audioliteralen‘ ausmachen: der Hör-Text, die Stimme/n, die technische Realisierung.

Es geht also kurz gesagt darum, am Beispiel der radiophonen Fassung von *Neid* aus medienästhetischer und performativer Perspektive an die Diskussion um die Differenzierung der Begriffe ‚Hörbuch‘ und ‚Hörspiel‘ anzuknüpfen. Wann endet möglicherweise das Phänomen *Hörbuch*, wann beginnt das Phänomen *Hörspiel*? Ist eine solche Grenzziehung überhaupt (generell) möglich? Wie werden diese Begriffe bislang in der noch jungen Beschäftigung im Diskursfeld ‚Hörbuch‘ miteinander ins Gespräch gebracht? Und wie verortet sich die radiophone Realisierung von *Neid* in jenem Kontext?

1 DISKURSFELD ‚HÖRBUCH‘: AUF DER SUCHE NACH DER (UN-)MÖGLICHEN BEGRIFFSDEFINITION

Grundsätzlich lässt sich das, was landläufig unter einem Hörbuch verstanden wird, als eine (hybride) Kombination aus schriftlich fixierter Sprache, mindestens einer Sprechstimme, Musik, der technischen Realisierung jener einzelnen Klangphänomene sowie der anschließenden Distribution des in sich abgeschlossenen Werks beziehungsweise des fertigen Produkts fassen. Jürg Häusermann unterscheidet da-

7 Es sei jedoch gleich zu Beginn angemerkt – um Missverständnissen vorzubeugen –, dass es mir selbstverständlich bewusst ist, dass der Begriff ‚Hörbuch‘ auf den genannten, ganz unterschiedlichen Ebenen etabliert und daher nicht einfach – quasi willkürlich – ersetzbar ist.

8 Jäger, Ludwig: „Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 231-253.

rüber hinaus zwischen einem Hörbuch im engen, im weiten, im weiteren sowie im weitesten Sinne:

In einer weiten Bedeutung des Wortes ist das Hörbuch also ein (auf bestimmte Weise produzierter und verbreiteter, in bestimmter Weise zu rezipierender) Text. Das Hörbuch im engeren Sinne ist die Lesung, das Hörbuch im weiteren Sinne schließt auch Hörspiele mit ein. Im weitesten Sinne werden [...] sämtliche Produktionen mit vornehmlich gesprochenem Wortinhalt als Hörbücher bezeichnet.⁹

Dass das Hörspiel, das künstlerische Feature, die Dokumentation, die Reportage und selbst die Aufzeichnung einer Theateraufführung oder die einer szenischen beziehungsweise einer Autor_innen-Lesung etc. *überhaupt* unter dem Begriff ‚Hörbuch‘ subsumiert werden können, gilt es meiner Ansicht nach grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. Denn der Gebrauch dieser Bezeichnung beruht bei näherer Betrachtung des Phänomens ‚Hörbuch‘ auf einem grundsätzlichen Missverständnis.¹⁰ Denn: Unter Hörbuch versteht man im eigentlichen Sinne das *Distributionsmedium*, das – hinsichtlich der darüber verbreiteten Inhalte und *Textgattungen* – vortrefflich auf Lesungen (von Romanen, Kurzprosa und Poesie) oder akustisch realisierte Dokumentationen (Sachbücher, Ratgeber-Literatur) spezialisiert ist. Hörspiele und Features sind grundsätzlich *akustische Gattungen*, die dem *Broadcast-Medium Rundfunk* entsprungen sind, also keineswegs dem traditionellen Buch- oder sonstigen Print-Verlagswesen. Da Hörspiele sowie Features, atmosphärische oder mit Musik und Originaltönen unterlegte Reportagen teilweise jedoch auch über den Tonträger- oder Buchhandel erhältlich sind, subsumiert man sie dort – wie die Hörbücher im engeren Sinn – ebenso unter der Kategorie ‚Hörbuch‘ – nicht zuletzt, weil sie rein formal gesehen über eine ISBN verfügen. Darin besteht jedoch die Gefahr, dass die beiden letztgenannten radiophonen Formen – fälschlicherweise – als Subgattungen des Distributionsmediums ‚Hör-

9 J. Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 14.

10 Vgl. zu jener Spielart eines Begriffs von ‚Hörbuch‘ exemplarisch Rühr, Sandra: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte, Medienspezifik, Rezeption, Göttingen 2008, S. 16-21, hier: S. 16: „Das Hörbuch in seiner gegenwärtigen Form vereint Texte verschiedener anderer Medien und wird von unterschiedlichen Anbietern produziert, weshalb die Bezeichnung ‚Hörbuch‘ nicht mehr zeitgemäß erscheint.“ Dennoch behält die Autorin in ihrer buchwissenschaftlichen Studie den Begriff ‚Hörbuch‘ aus ganz pragmatischen Gründen bei, denn: „Der Ausdruck ist etabliert und Nutzer haben eine ungefähre Vorstellung davon“ (ebd.) – was jenen Begriff trotz allem nur wenig präzise erscheinen lässt.

buch‘ angesehen werden und nicht als eigenständige ‚akustische Form[en]‘¹¹. Ähnliches gilt genau genommen auch für die Hörbücher ‚im engeren Sinn‘ – für die Aufzeichnung einer Lesung, der Rezitation von Gedichten, das Einsprechen von Romanen und (Kurz-)Prosa sowie für die akustische Realisierung von Sach-, Fach- und Ratgeber-Literatur. Das, was diesbezüglich als Hörbuch firmiert, ist im eigentlichen Sinne die als Stream, Download oder als CD erhältliche, zumeist wortbasierte akustische Realisierung eines (literarischen, dokumentarischen etc.) Werks. Der von Sandra Rühr vorgeschlagene Begriff „akustische Form“, der dann je nachdem, um welche Textsorte es sich im Einzelfall handelt, weiter ausdifferenzieren wäre, scheint diese Phänomene meiner Ansicht nach adäquater zu fassen. Im Begriff Hörbuch, der sich im Buchhandel etabliert hat, vermischt sich also das *vermeintliche* Distributionsmedium mit der Gattungsbezeichnung der jeweiligen (akustischen) (Kunst-)Form – vermeintlich deswegen, weil diese akustischen Formen keineswegs als Buch – im traditionellen Sinne des Wortes –, sondern über gegenwärtig maßgeblich digitale Wege vertrieben werden.

Gibt es denn adäquate begriffliche Alternativen? Eine Möglichkeit wäre, die Vorsilbe ‚Hör-‘ mit der jeweiligen Gattungsbezeichnung zu kombinieren, also: Hör-Roman, Hör-Geschichten, Hör-Gedichte, Hör-Prosa, Hör-Poesie, Hör-Ratgeber etc. Ähnlich funktionierte meiner Meinung nach der Zusatz ‚akustisch‘, wie etwa in ‚akustischer Roman‘ (alternativ dazu: ‚Audio-Roman‘) etc. Alles in allem ist es die Bezeichnung mit dem Suffix ‚Buch‘, die die Unschärfe in die Definition eingebracht hat. Die Markierung *als* Buch suggeriert nämlich, dass es sich bei dem, was das Hörbuch beinhaltet, um etwas Statisches, Bewegungsloses handelt. Doch können die Inhalte eines *Hörbuchs*, die akustischen Formen also, prinzipiell nicht statisch sein, denn schließlich beinhalten sie akustische, klangräumliche, technisch realisierte Phänomene, die grundsätzlich nur zeitbasiert existieren – und somit auch nur im (Ver-)Laufe eines bestimmten Zeitraums wahrnehmbar sind. Hierin ist eine mediale Grenze markiert zwischen dem verschrifteten, statischen Text eines Buchs und dem verlautbarten, dynamischen und – mindestens von einer Stimme – performativ hervorgebrachten Text einer ‚akustischen Form‘.

Wie ließe sich denn die akustische Realisierung des hier zur Disposition stehenden Online-Romans *Neid* bezeichnen? Kann man diese akustische Form in der Tat *Hörspiel* nennen – so wie es etwa der Bayerische Rundfunk getan hat? Von einem *Hörbuch* zu reden, scheint in jedem Fall problematisch. Denn ganz davon abgesehen, ob man die aus der technischen Realisierung hervorgehende akustische Form von *Neid* als Hörspiel oder Lesung begreift (also als ein Hörbuch im engeren Sinn), ist dieser äußerst lange Text nicht aus einem wie immer gearteten Buch entnommen. Der Ausgangstext ist ja von Elfriede Jelinek *bewusst* dem

11 Vgl. ebd.

Buchhandel vorenthalten worden, wurde er doch in Form frei verfügbarer Blogartikel publiziert – und ohne jedwede Kooperation mit einem Verlagshaus. Daher machen hinsichtlich der akustischen Realisierung von *Neid* nur die Kategorisierungen *Hörroman*, *Hörtext* oder tatsächlich *Hörspiel* respektive *Hörspielmonolog* sowie die – zugegebenermaßen – etwas sperrige Variante ‚akustischer Roman‘ etc. Sinn.

2 „AUDIOLITERALES SCHREIBEN“ IM UND FÜRS HÖRBUCH

Ein Hörbuch operiert Ludwig Jäger zufolge „als ein heterogenes Ensemble unterschiedlichster Elemente, das durch bestimmte Eigenschaften, insbesondere auch mediale Eigenschaften, charakterisiert ist“.¹²

Dies klingt erst einmal ähnlich weit gefasst wie die zu Beginn des vorherigen Abschnitts formulierte Begriffsbestimmung. Jäger präzisiert seine Definition nun aber wie folgt: „Zwischen den Ausgangstext und den Hörer“ schiebe sich „mit dem Hörbuch ein mediales Dispositiv, das etwas kategorial Anderes zu Gehör bringt, als es der skripturale Text ist, der in dem Dispositiv verarbeitet (transkribiert) wird.“¹³ Beim Hörbuch – und damit sei im Folgenden vor allem die Spielart des als ‚Hörbuch im engeren Sinne‘ beschriebenen fokussiert – handelt es sich also richtigerweise nicht um das von Jäger derart bezeichnete „Präskript“, den originären literarischen Ausgangstext, der der stimmlichen Hervorbringung in der Audioproduktion zugrunde liegt. Vielmehr handelt es sich um „ein[en] andere[n] ‚Text‘, der nicht nur in eine neue mediale Verfassung, nämlich eine *audioliterale* übergegangen ist, sondern der im Zuge dieser medialen Bewegung auch seine Identität verändert hat“¹⁴ – nämlich indem er aus seiner ursprünglich schriftsprachlichen Identität in ein konkretes, klanglich-sprachliches Phänomen überführt wird. Das Verhältnis von literarischem und akustischem ‚Text‘ sei entsprechend „nicht nur als Modalitätswechsel von visuell-skripturalen zu auditiv-vokalen Zeichen/Texten“ zu sehen, sondern „als eine transkriptive Beziehung, in der in einem gewissen Sinne beide medialen Elemente im Zuge ihrer ‚Interaktion‘ erst hervorgebracht werden“.¹⁵

Jäger schlägt daher vor, diese Beziehung zwischen dem Präskript, also dem Ausgangstext, und dem Hör-Text, also der bearbeiteten Sprechfassung, als „audio-

12 L. Jäger: „Audioliteralität“, S. 231.

13 Ebd., S. 241.

14 Ebd., Herv. i. O.

15 Ebd., S. 231f.

literal“ zu bezeichnen: „Hörbücher konstituieren insofern in der Spannung zwischen der Skripturalität der Ausgangstexte und dem Audio-Status, in den sie transkribiert werden, eine genuine (neue) Gattung von ‚Texten‘, die audioliteral genannt werden könnte.“¹⁶ Es handele sich also bei Hörbüchern – und dem möchte ich mich an dieser Stelle dezidiert anschließen – um „mediale Varianten (Transkriptionen), Derivate, mitunter auch Schrumpfformen, die mit ihrer skripturalen Herkunft nur noch sehr vermittelt zu tun haben“.¹⁷ Das Hörbuch generiert demnach „‚Texte‘ eigener medialer, nämlich *audioliteraler* Form, die verstanden werden müssen als Transkriptionen zugrunde liegender skripturaler Texte“.¹⁸

Solche audioliteralen Texte werden jedoch keineswegs während des Hörens quasi ‚mit-gelesen‘, wie dies eine andere, etwas unglücklich gewählte Metapher der sogenannten „akustischen Lektüre“ impliziert, die immer wieder auftaucht und vereinzelt sogar aktiv eingefordert wird.¹⁹ Ist eine solche begriffliche Analogie-setzung auch noch so verlockend, so bleibt der Akt des Hörens eines (vor)gelesenen und aufgezeichneten Texts keinesfalls mit dem Akt der individuellen Lektüre eines geschriebenen Texts vereinbar. Denn was der Hörer hört, so Jäger richtigerweise, „ist nicht der Text, den der Sprecher dann in eine auditive Form umsetzt, sondern die verlaublichste Version des Textes“.²⁰ Und dies muss prinzipiell voneinander getrennt werden und kann beziehungsweise sollte daher nicht als ‚Lektüre‘ bezeichnet werden. Denn das „‚Hör-Buch‘“ sei, erörtert Heinz Hiebler, „[a]ls Buch, das sich Gehör verschafft, [...] auf den ersten Blick ein mediales Paradoxon,

16 Ebd., S. 237.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 244, Herv. i. O.

19 Vgl. Schnickmann, Tilla: „Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007, S. 21-53, hier: S. 28. Ebenso spricht Jürg Häusermann im übertragenen Sinne von einer „linearen Lektüre“ beim Hören von Hörbüchern: „Während das Zurückblättern, das Anhalten, das Überblättern beim Buch seit jeher zum System der Rezeption gehört, wird beim Hörbuch die lineare Lektüre bevorzugt.“ (Häusermann, Jürg: „Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern“, in: Ders./K. Janz-Peschke/S.Rühr: *Das Hörbuch*, S. 139-231, hier: S. 144) Natalie Binczek argumentiert ihrerseits sogar, dass „die Entscheidung, das Hörbuch als Variante des Buchs zu definieren“ impliziere, „es als ein *Lektüremedium*“ ernst zu nehmen. Zudem wolle sie in jenem Beitrag versuchen, „den Nachweis darüber zu erbringen, dass auch Hörbücher ‚gelesen‘ werden können“. (Binczek, Natalie: „Literatur als Sprechtext. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit“, in: *Text + Kritik* 196 (2012), hrsg. v. Ders./Epping-Jäger, Cornelia, S. 60-70, hier: S. 62, Herv. i. O.)

20 L. Jäger: „Audioliteralität“, S. 241.

dessen Zwitterwesen zwischen sinnlich wahrnehmbarem Sound und abstrakt arbiträrem Zeichen in den phonozentristischen Auffassungen von Sprache und Schrift verwurzelt ist.“²¹ Ähnlich argumentiert Wolfgang Hagen, wenn er schreibt: „Das Wort *Hörbuch* ist [...] ein paradoxales Oxymoron, also eine Wortzusammenfügung aus unpassenden Teilen.“²² Das Hören von Hörbüchern kann daher nicht als ‚Lektüre‘ bezeichnet werden, selbst wenn ein Ursprungstext über große Gemeinsamkeiten mit dessen stimmlich verlaubarer Version verfügt. Der Wechsel des Aggregatzustands eines geschriebenen in einen akustisch realisierten Text geht aufseiten des Rezipienten einher mit dem grundsätzlichen und unvereinbaren Wechsel des Rezeptionsmodus’ – vom Lesen zum Hören.

Als „[a]udioliteral“ – und damit kehre ich nach dieser kurzen, für das grundsätzliche Verständnis wichtigen Parenthese zu Ludwig Jägers Konzept zurück – sollen somit jene sprachlichen Verlautbarungen bezeichnet werden, in denen „skripturale und vokal-auditive Anteile der Kommunikation in verschiedenen Hinsichten miteinander verwoben oder aufeinander bezogen sind, derart dass sich der Sinnkonstitutionsprozess als das genuine Ergebnis der intermedialen Bewegungen verstehen lässt“.²³ Jäger schlägt daher vor, „die intermedialen Bewegungen des audioliteralen Dispositivs als *transkriptive* Bewegungen zu konzeptualisieren“. Das meint, dass verbal-sprachliche Inhalte, die von einem Aggregatzustand in den anderen übertragen – nach Jäger also *transkribiert* – werden, damit „nicht nur einem Modalitätstausch unterzogen, sondern unter den (ästhetischen) Konstitutionsbedingungen des audioliteralen Dispositivs in einem gewissen Sinne allererst hervorgebracht werden“.²⁴

Mit anderen Worten bedeutet dies, dass Ausgangstext, Stimme und Bearbeitung beziehungsweise die technische Realisierung nur in ihrer Kombination zu denken und als Ensemble im audiophonen Medium zu verstehen sind. Nur aus ihnen gemeinsam geht das ‚Hörbuch‘ hervor und wird so zu einem Hörereignis für den (potenziellen) Zuhörer. Das heißt wiederum: Der Ausgangstext ist ein anderer als derjenige, der als Hör-Fassung in das Hörbuch eingeht; die Stimme der Hörbuchproduktion ist nicht nur vermittelnde Instanz des Ausgangs- respektive des Hör-Textes, sondern geht mit ihm in ihrer Performanz, ihrer spezifischen Materialität

21 Hiebler, Heinz: „Problemfeld ‚Hörbuch‘. Das Hörbuch in der medienorientierten Literaturwissenschaft“, in: N. Binczek/C. Epping-Jäger (Hg.), *Hörbuch*, S. 95-115, hier: S. 100.

22 Hagen, Wolfgang: „Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen.‘ Bemerkungen zur Synästhesie des Hörbuchs“, in: N. Binczek/C. Epping-Jäger (Hg.), *Hörbuch*, S. 179-192, hier: S. 179, Herv. i. O.

23 L. Jäger: *Audioliteralität*, S. 245.

24 Ebd., S. 247.

und Körperlichkeit eine unüberbrückbare Allianz ein.²⁵ Damit aber stellt das Phänomen, das letztlich als Hörbuch zu gewahren ist, sich auch definitiv in einer anderen Weise als komplex dar als die (stille, mit der eigenen inneren Stimme vollzogene) Lektüre eines geschriebenen Textes. Und zu guter Letzt schreiben sich selbstverständlich auch das technische Medium sowie die Bearbeitung durch Dramaturgen und Regisseure in das ‚audioliterale Dispositiv‘ ein – ein Sachverhalt, der nur allzu oft in der Beschäftigung mit auditiv-narrativen Phänomenen übergangen und sozusagen ‚medienanalytisch neutralisiert‘ wird. Eine Analyse von Hörbüchern mag daher diesbezüglich noch vielmehr der Gefahr ausgesetzt sein, den Ausgangstext beziehungsweise die Hör-Fassung höchstens in Kombination mit der Performanz der erklingenden Stimme näher darzulegen, ohne jedoch die Spezifika des technischen Mediums, das das Hörbuch überhaupt erst ermöglicht, herauszuarbeiten und/oder (kritisch) näher zu beleuchten.²⁶

Zum Abschluss dieser rekapitulierenden Ausführungen zum Konzept der Audioliteralität sei nun Ludwig Jäger noch einmal *in extenso* das Wort für eine Zusammenfassung seiner Konzeption überlassen sowie für Überlegungen dazu, wie eine audioliterale Produktion – sozusagen nachträglich – ihrerseits Einfluss auf die Rezeption des originären, also des schriftlichen Ausgangstexts haben kann:

25 Siehe zu diesem Themenkomplex ausführlicher: Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film, Bielefeld 2012.

26 Und damit ist sicherlich nicht nur ein Wissen um die Spezifika der technischen Apparaturen gemeint – etwa: Welches Mikrofon, welche Effekte werden eingesetzt, welche Software wird benutzt etc.? Es geht v.a. auch darum, wie der akustische Klangraum konstruiert und komponiert ist, welche Art von Musik bspw. wie und wann eingesetzt wird, wie mit Geräuschen umgegangen wird, wie die Stimm- und Sprechregie die Verlautbarungen beeinflusst, warum welche_r Sprecher_in *überhaupt* für eine infrage stehende Produktion gecastet wird und welche Wirkungen in dieser Hinsicht auf der Produktionsebene *bewusst* erzielt werden (sollen). Die klangräumliche Einrichtung und Konstruktion sowie die Regie- und Produktionsleistung bei der Auseinandersetzung mit einer Hörbuch-/Hörspiel-Produktion bleibt – fast schon traditionellerweise – allzu oft außen vor. Der Fokus solcher Analysen liegt immerfort bei der Autorin, beim Text sowie bei der Stimme der Sprechenden – oftmals in genau jener (hierarchisierenden) Abfolge. Die Hörbuch-/Hörspielregie tritt darin jedoch nur marginal in Erscheinung. Und dies ist – zum Vergleich – beim Film meist der genau umgekehrte Fall, da man der/dem Regisseur_in von außen betrachtet – richtigerweise – eine gewisse ‚Handschrift‘, eine persönliche Note unterstellt und zuschreibt. Dies ist bei Hörbuch-/Hörspielproduktionen aber immer noch der seltenere Fall – außer bspw. bei dezidiert als sog. Autorenproduktion gekennzeichneten Hör-Stücken, die jedoch im hier diskutierten Sinne nicht als Hörbücher (im engen Sinn) zu kategorisieren sind.

Die Transkription, der *akustische* Text, *rekonzeptualisiert* die herausgegriffene Skriptur, also den *literarischen* Text, etwa durch inszenatorische Eingriffe (Streichungen, Kürzungen, Umstellungen) und readressiert ihn so für ein spezifisches (neues) Publikum. Freilich wird nun durch diese (Re)-Inszenierung nicht nur ein in einem gewissen Sinne neuer akustischer Text als Transkript des literarischen Textes konstituiert. Auch der Ausgangstext, das Skript/Präskript, wird – gleichsam rückwirkend (metaleptisch) – in einer zumindest zweifachen Hinsicht durch seine Re-Inszenierung beeinflusst: Einmal schreibt sich für den Hörer einer Hörbuch-Transkription, wenn er den literarischen Text wieder als skripturalen Text liest, bei der Lektüre die *Stimme* des Sprechers mit ihren prosodischen, intonatorischen, rhythmischen und strukturierenden Eigenschaften in seine ‚innere Stimme‘ ein. Das Präskript kann sich nie mehr wirklich von den prosodischen Kontaminationen, die das Transkript darin eingetragen hat, lösen. Und zum zweiten lässt sich auch die hermeneutische Lesart, die inhaltsdeutende Mächtigkeit der Sprecherstimme nicht mehr aus dem Horizont möglicher Lesarten des unmittelbar oder medientechnisch zu Gehör gebrachten Textes lösen.²⁷

Grundsätzlich stimme ich dieser Position zu und erachte sie für die zukünftige Beschäftigung mit dem Hörbuch für zentral. Ludwig Jäger hat hierzu mit dem Begriff des ‚Audioliteralen‘ ein äußerst praktikables Diskursfeld eröffnet. Was jedoch – gerade von einem performativen Standpunkt aus betrachtet – irritiert, ist der dortige Gebrauch des Begriffs der „Kontamination“: Denn aus dem Jäger’schen Sprachgestus scheint hier zwischen den Zeilen ein Unbehagen auf, zum einen gegenüber einer vermeintlich rein phonologozentristischen Perspektive auf stimmklanglich hervorgebrachte Verlautbarungen und ihre, wie er es nennt, „prosodischen Kontaminationen“. Zum anderen scheint darin ebenso ein Unbehagen auf gegenüber der vermeintlichen Gefahr, dass man ein literarisches Werk, nachdem man es als Hörbuch rezipiert hat, nicht mehr ohne die akustischen Spuren und eigenen Bedeutungszuweisungen der fremden Stimme hören beziehungsweise lesen kann. Welche tatsächliche Wirksamkeit solcher Rückkopplungen – vom Hörbuch zum Buch gewissermaßen – sich wie aufzeigen lassen, dieser Frage wäre an anderer Stelle nachzugehen. Mit Blick auf zukünftige Auseinandersetzungen gäbe es jedoch vor allem eines zu bedenken: dass es eine vermeintlich ‚klinische Reinheit‘ von akustischen Spuren während des Leseaktes grundsätzlich nicht (mehr) gibt und zwar auch ohne Hörbuch.

Im Folgenden widme ich mich konkret dem Beispiel der radiophonen und ‚audioliteralen‘ Realisierung des Online-Romans *Neid* von Elfriede Jelinek und

27 L. Jäger: „Audioliteralität“, S. 248, Herv. i. O.

möchte meine diesbezüglichen Erörterungen an die bis hierhin formulierte Begriffsdiskussion anbinden.

3 ZUR RADIOPHONEN REALISATION VON *NEID*

Elfriede Jelinek hat ihren über 900 Seiten langen Text *Neid*, wie bereits gesagt wurde, als Online-Roman konzipiert und ihn als Blog im Laufe von 14 Monaten sukzessive auf ihrer Website veröffentlicht, wo er seither zum freien Download angeboten wird. Die Hörfassung, die schließlich daraus entstand und die insgesamt aus zehn jeweils knapp einstündigen Episoden besteht, basiert auf einer radikal gekürzten Textfassung: Das ursprüngliche Textkorpus wurde um rund die Hälfte seines Umfangs gekürzt und in der Abfolge mancher Passagen marginal verändert.²⁸ Sophie Rois hat den Text eingesprochen, vereinzelt spricht aber auch Elfriede Jelinek selbst einige Sätze: Sie wiederholt und spiegelt akustisch einzelne Phrasen und Satzbruchstücke der von Sophie Rois verkörperten Autorinnenfigur ‚E. J.‘. Zu hören sind außerdem folkloristische Akkordeon-Musik des Norwegers Frode Haltli sowie zahlreiche beklemmende Stimm-Performance-Miniaturen der norwegischen Voice-Performerin Maja Ratkje, die im Laufe des Hörspiels immer wieder eingestreut werden.

Neid ist eine Reflexion übers Schreiben sowie eine Reflexion über (tages-)aktuelle²⁹ und abgründige Geschichten, die vor allem die österreichische Gesellschaft betreffen, die aber zum Teil auch international großes Aufsehen erregt haben. Darüber hinaus durchziehen den originären Text autobiografische Spuren der Autorin.³⁰ Scheinbar Privates wird hier öffentlich zugänglich gemacht, der Ausgangstext von Elfriede Jelinek trägt somit nicht umsonst den Untertitel ‚Privatroman‘. Es artikuliert sich darin der ‚Kampf‘ der Autorinnenfigur namens ‚E. J.‘ mit dem Schreiben überhaupt, mit ihren Figuren, mit den im Schreibprozess jeweils verhandelten Motiven etc. Die von Sophie Rois gesprochene Autorinnenfigur ist in einem dauerhaften Redeschwall als Ich-Erzählerin präsent und agiert in einem nicht enden wollenden Selbstgespräch. Explizit autobiografisch ist der Text dann, wenn die Autorinnenfigur ‚E. J.‘ – jenseits ihrer zumeist ironischen und sarkastischen

28 Vgl. K. Bruckmaier/H. Kapfer: „Jelineks ‚Neid‘ als Hörspiel“.

29 „(Tages-)aktuell“ meint diesbezüglich selbstverständlich den Zeitraum der sukzessiven Publikation des Textes als Blog zwischen 2007 und 2008.

30 Zu den Verflechtungen von Zeitgeschichte, implizit oder explizit gelegten autobiografischen Spuren, den (sich im Gesamtœuvre der Autorin wiederholenden) narrativen Strukturen, den (wiederkehrenden) Motiven, Figuren siehe u.a. die in Fußnote 5 erwähnte Literatur, die sich ausführlich damit auseinandersetzt.

Bemerkungen zum aktuellen Zeitgeschehen in Österreich – etwa über die von ihr sogenannte „Privat-Deportation“ ihres Vaters in eine Nervenheilanstalt spricht: Jelinek formuliert darin überdeutlich ein persönliches Schuldeingeständnis und eröffnet dem Rezipienten so anscheinend ihr eigenes schlechtes Gewissen.

Die vermeintliche Protagonistin des Romans, den die Autorinnenfigur verfasst, ist Brigitte K., eine Geigenlehrerin aus Eisenerz in der Steiermark, die sich, nachdem ihr Mann sie wegen einer jüngeren Frau verlassen hat, mehr und mehr aus der Öffentlichkeit zurückzieht. Brigitte K. geht mit einem minderjährigen Geigenschüler aus der Nachbarschaft eine sexuelle Beziehung ein, tötet am Ende dessen gleichaltrige Freundin und verscharrt diese auf brutale Weise.

Zu den immer wiederkehrenden Motiven, über die die Erzählerin in ihrem Selbstgespräch und dem schier niemals enden wollenden Redefluss sinniert, zählen reale Kriminalfälle wie der Fall aus dem Jahr 2007 eines 19-jährigen deutschen ‚Kannibalen‘ in einer Obdachlosenunterkunft in der Wiener Reichsapfelgasse.³¹ Oder wie das medial großes Aufsehen erregende Schicksal von Natascha Kampusch, die sich 2006 als 18-Jährige, nach acht Jahren, aus dem Verlies ihres Entführers und Peinigers Priklopil befreien konnte.³² Darüber hinaus wird der sogenannte Todesmarsch am Präbichl in der Steiermark, dem tausende ungarische Juden kurz vor Ende des 2. Weltkriegs zum Opfer fielen, thematisiert, und der ganz in der Nähe der ehemals prosperierenden Industriestadt Eisenerz in der Steiermark stattfand. Bei jener Stadt, in der die Protagonistin Brigitte K. lebt und als Geigenlehrerin an einer Musikschule arbeitet, handelt es sich um eine von der Autorin sogenannte „shrinking city“. Diese sei nach dem Niedergang des Erztagebaus im Begriff, sich auf unbeschwerten Fremdenverkehr umzustellen und versuche, Freizeitmöglichkeiten gerade auch an solchen Orten zu etablieren, an denen unter anderem jener erwähnte grausame Todesmarsch am Präbichl stattgefunden hatte.

Bei *Neid* handelt es sich somit keineswegs um einen Hörtext, der etwa wie ein nebenbei laufender Radiosender oder zum Einschlafen (so ja ein häufig genannter

31 Siehe hierzu z.B. den Artikel „Mord im Obdachlosenmilieu“, in: Der Standard, vom 29. August 2007, unter <http://derstandard.at/3012049/Mord-im-Obdachlosenmilieu> vom 17.11.2015; oder „Mutmaßlicher Kannibale schweigt – Mutter erzählt“, in: Kronen-Zeitung, vom 12. September 2007, unter http://www.krone.at/Nachrichten/Mutmasslicher_Kannibale_schweigt_-_Mutter_erzaehlt-Bestialische_Tat-Story-76961 vom 17.11.2015.

32 Siehe hierzu exemplarisch: Olt, Reinhard: „Geglückte Flucht nach acht Jahren Kellerverlies“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 25.08.2006, S. 7, unter http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/natascha-kampusch-lebt-geglueckte-flucht-nach-acht-jahren-kellerverlies-1357168.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 vom 17.11.2015; sowie ein Dossier zum Fall Natascha Kampusch bei der Süddeutschen Zeitung, unter http://www.sueddeutsche.de/thema/Natascha_Kampusch vom 17.11.2015.

Gebrauchskontext für Hörbücher) konsumiert werden kann. Nicht zuletzt aufgrund seiner darin verhandelten (zum Teil tagesaktuellen) Themenkomplexe, die vielfach ineinander geschachtelt und komplex miteinander verquickt sind, stellt *Neid* durchaus eine große Herausforderung für seine Hörerinnen und Hörer dar. Aber auch durch die darin erklingenden Stimmen selbst. Die menschliche Stimme verfügt über eine ganz zentrale Eigenschaft: Indem sie erklingt, ver-klingt sie auch zugleich. Wir, die wir die Stimme rezipieren, nehmen sie als eine körperliche Spur der/des Sprechenden wahr. Darüber spielt sie ihren besonderen Reiz aus, darüber affiziert sie den Hörenden immer schon, ob nun in angenehmer oder in abschreckender, in anziehender oder in abstoßender Weise. Wir werden auf bestimmte Stimmen besonders aufmerksam, können uns gewissermaßen ihrem Er-Klingen, ihrem Sound nicht entziehen: Sie gehen den Hörenden konkret an, involvieren ihn.³³ Über solch eine Stimme, der man sich nicht entziehen kann, verfügt auch die Schauspielerin Sophie Rois. Und das liegt nicht nur am spezifischen Klang, am Timbre, an der Intonation und ihrem sprachlichen Akzent, ihrer österreichischen Sprachfärbung. So beschreibt beispielsweise Jenny Schrödl in ihrer Studie zur Stimme im postdramatischen Theater die Klangfarbe jener sehr speziellen Stimme zum einen als „rau und die Tonlage [als] relativ tief, was [...] zumeist als angenehm empfunden wird“. Zum anderen erscheine Sophie Rois’ Stimme als „brüchig, heiser oder schrill, was wiederum eher als unangenehm empfunden wird“. Denn sie tendiere zudem, so Schrödl weiter, „zum Kippen von einem eher männlich konnotierten ins weiblich konnotierte Register [...]“. Diese vermeintlich

33 Vgl. zum Themenkomplex ‚Stimme‘ die zahlreichen Publikationen, die seit den 2000er-Jahren im Rahmen der philosophischen sowie medien-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung entstanden sind. Siehe hierzu exemplarisch: Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001; Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid (Hg.), *Zwischen Rausch und Offenbarung: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002; Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln 2003; Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004; Felderer, Brigitte (Hg.), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004; Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.), *Stimme*, Frankfurt a.M. 2006; Dolar, Mladen: *His Master’s Voice*, Frankfurt a.M. 2007; Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2008; Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012; Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur* (s. Fußnote 25).

gegensätzlichen Anmutungen des Stimmklangs können beim Hörenden ein Wechselbad der Eindrücke hinterlassen und ambivalente Empfindungen hervorrufen.⁴⁴

Somit scheint sich jene Stimme besonders auch für das Einsprechen Jelinek'scher Texte zu eignen. Doch tritt diese Stimme in *Neid* darüber hinaus in ein komplexes Verhältnis mit Jelineks Text sowie der technischen Realisierung durch Karl Bruckmaier. Es zeigt sich, dass es nicht nur darum geht, dass die SchauspielerInn vermittels ihrer Stimme den Text der Autorin vorträgt, und dass wir entsprechend als Hörende die Sprecherin als akustisches Medium wahrnehmen. Rois' Stimme fungiert gewissermaßen als ein ‚Sprachrohr‘ und lässt das Echo der literarischen Stimmen aus Jelineks wortgewaltigem Text eindrücklich und eindringlich erklingen. Es zeigt sich im Verlauf des Hörspielmonologs, dass es sich nicht um die *eine* Stimme handelt, sondern um die akustische Konkretisierung ganz unterschiedlicher Stimmen: um Spuren der literarischen Stimme/n Elfriede Jelineks, um Spuren der konkret erklingenden Stimme der SchauspielerInn Sophie Rois, die unterschiedlichen Einfärbungen, Klangnuancen, das (Über-)Prononcieren der Sprache. Rois spricht zwar mit nur einer Stimme, *ihrer* Stimme. Doch erzählt diese Stimme in den unterschiedlich dargebrachten Sprechhaltungen mehr als nur die *eine* Geschichte; es sind unendlich viele Geschichten, die ihren Widerhall beim Hörenden, in dessen Assoziationen, Gedanken, Erinnerungen, Irritationen etc. finden.

Hinzu kommt die ihrerseits vielstimmige Mikrophonierung und räumliche Inszenierung der radiophonen Stimme: eine weitere Markierung einer Polyphonie, die in der Sprache Jelineks sowie im Stimm-Klang von Sophie Rois nur ihren Ursprung hat. Letztere besetzen die sprachliche und stimm-körperliche Ebene der wie zuvor diskutiert nach Ludwig Jäger so zu bezeichnenden ‚audioliteralen‘ Auf-führung. Die medien-technische Seite wirkt mittels der Regie entscheidend mit und eröffnet darüber ein Spiel vor allem mit der Präsenz und mit der Räumlichkeit: Mal klingt die Stimme von Sophie Rois ganz nah, mal leise, mal intim, mal distanziert, mal gelangweilt, mal aufbrausend. Was die besondere Art der Räumlichkeit angeht, so ist ihre Stimme auf mindestens drei Stereopositionen (zentral – vorn, zentral – weiter hinten sowie zentral – rechts) verteilt, mal vor dem Hintergrund mit einem fast schon diskreten, atmosphärisch unterlegten Straßenrauschen, mal wiederum gänzlich unräumlich. Hierüber zeigt sich, wie sehr die Hörfassung durchkomponiert und überarbeitet ist, da jene Stereopositionen fast ständig hin- und herwechseln. (Und es zeigt sich darin letztlich auch, wie abhängig die Aufführungen solcher Inszenierungen von gewissen audiophonen Standards sind: Hört man *Neid* nicht über Kopfhörer oder eine entsprechend ausgestattete Lautsprecher-Anlage, so bleiben solche Feinheiten oftmals unbemerkt.)

Der/dem Hörenden eröffnen sich also zu gleichen Teilen das Wort, die Stimme ebenso wie das technische Medium, welches sich als weitere Spur in die Wahrnehmung des Hörers/der Hörerin einschreibt. Jenes technische Medium drängt sich dem Hörenden genauso auf wie der Text Jelineks und die stimmliche Erscheinung, der Stimm-Körper der Sprecherin Sophie Rois. Elfriede Jelinek spricht – in ihren kurzen, jeweils einen akustischen Schlagschatten werfenden Interventionen, die der Stereoposition zentral – links zugeordnet sind –, mit einer gewissen ‚Nachlässigkeit‘, einer gewissermaßen ‚nachlässigen‘ und ironischen Distanz zu ihrem eigenen Text – ohne jedoch dabei überheblich oder gar arrogant zu wirken. Sophie Rois spricht betont, überbetont, engagiert, wobei das vermeintliche Engagement in der Stimme quasi ‚postdramatisch‘ gewendet wird und in der Erzeugung von Bedeutsamkeit sich fast im Sande verläuft, da sich der Redefluss einer möglichen Psychologisierung der Figur/en qua Stimme immer wieder entzieht. Und dies geschieht sowohl auf Hör-textueller Ebene, indem sich die Autorinnen-Figur ‚E. J.‘ immer wieder in den Vordergrund drängt beziehungsweise ständig präsent ist, als auch auf medientechnischer Ebene, wenn beispielsweise die Sätze in einer Episode unvermittelt abbrechen, pausieren und in einem Satz die unterschiedlichen Stereopositionen der Stimme von Sophie Rois – für den Rezipienten fast schon willkürlich – sich stets abwechseln. Oder in den Fällen, in denen eine Folge mitten im Satz abrupt endet, um im darauffolgenden Teil – nach dem konventionalisierten Vorspann des Bayerischen Rundfunks und der einleitenden Akkordeon-Musik – an genau jener Stelle und unvermittelt ihre Fortsetzung zu finden. Der Hörer wird also ständig auch mit den Spuren der technischen Realisierung konfrontiert sowie mit der auf der inhaltlichen Ebene sich stets einschaltenden Autorinnenfigur. Diese Irritationsmomente werden zudem noch dadurch verstärkt, dass die (*reale*) Autorin selbst stimm-körperlich interveniert – sie in einer Art akustischer Spiegelung, einige Gedanken, Phrasen und Satzfragmente noch einmal aufklingen lässt –, sie in den Redefluss von Sophie Rois einbricht und diesen unterbricht. Diese ‚Echos‘ oder ‚Spiegelungen‘ klingen meist wie nüchtern distanziert vorgetragene Kommentare oder Wiederholungen und besitzen eine vollständig andere Klang-räumlichkeit – neben den individuellen stimm-klanglichen Eigenschaften, die die beiden Sprecherinnen sowieso voneinander unterscheiden.

Ist das audioliterale Schreiben schon im Ursprungs-Text, nach Ludwig Jäger im sogenannten ‚Präskript‘, darüber markiert, da es sich – wie Jelinek es selbst formuliert – um einen zu sprechenden Text handele, so wird dies im Hörstück darüber hinaus genau an jenen kurzen Einsprengseln ganz prägnant dargestellt. Denn die kurzen Interventionen Jelineks im Fluss des Hörspielmonologs sind auf der Geräuschebene markiert als Diktaphon-Aufzeichnungen, die – ebenso im Sinne Jägers – ein audioliterales Schreiben par excellence zeigen: Die Stimme, die etwas in das Diktaphon einspricht und aufzeichnet, weist sogar auf den möglichen – vor-

zeitigen – Produktionsprozess des Ausgangstextes hin, nämlich auf das Schreiben des Romans – oder zumindest von Teilen dessen – mit Hilfe der Stimme und eines Diktaphons.

Ob es sich nun um ein Hörspiel, ein Hörbuch, einen Hörspielmonolog, oder schlichtweg um die audio- bzw. radiophone Realisierung eines zuvor schriftlich fixierten literarischen Texts handelt, möchte ich abschließend nicht beurteilen, denn zu stark ist schließlich der eingebürgerte und im allgemeinen Sprachgebrauch geläufige und weite Begriff ‚Hörbuch‘, der quasi alles, was gewissermaßen mit Sprache und einer aufgezeichneten Stimme zu tun hat, darunter subsumiert. Dennoch gilt – und damit möchte ich schließen –, dass es weder ein Hörbuch (im engeren Sinne) noch eine Lesung gibt ohne ein *Spiel (mit) der Stimme* sowie ihrer mal mehr, mal weniger komplexen *technischen Realisierung* und Einbettung in ein, mal mehr, mal weniger *geräuschvolles* oder *musikalisches Ensemble*.

Das Gedicht im Hörbuch

Präsentationsformen und Rezeptionsweisen zeitgenössischer Hörlyrik

WIEBKE VORRATH

Für das vieldiskutierte Kompositum ‚Hörbuch‘ besteht bisher keine einheitliche Definition, was einerseits an der hybriden Gestalt des Gegenstandes und andererseits an den unterschiedlichen Forschungsperspektiven liegt, aus denen er betrachtet wird. Einig ist sich die interdisziplinäre Forschung immerhin darüber, dass die Bezeichnung Hörbuch ein Sammelbegriff für Publikationen akustisch aufgezeichnet und auf einem technischen Datenträger fixierter, reproduzierbarer Texte ist, die dem Buchhandel angehören. Auffällig ist, dass in der Alltagssprache unter Hörbuch zumeist Tonaufnahmen von Lesungen eines Prosatextes (Sachliteratur oder Belletristik) und unter Hörspiel akustisch-szenische, polyphone Umsetzungen, sprich dramatische Inszenierungen von Geschichten unterschiedlichster Art, verstanden werden.¹ Allerdings stehen bereits am Beginn der Entwicklung der modernen Tontechnik mündliche Aufzeichnungen lyrischer Texte – Harun Maye datiert

1 Vgl. Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioli-teralen Schreibens*, [Einleitung der Herausgeberinnen], München 2014, S. 7-12, hier: S. 10. In der Einleitung von Binczek und Epping-Jäger wird ein umfassender Überblick über die bisherige Hörbuchforschung gegeben. Vgl. auch Häusermann, Jürg: „Das Medium Hörbuch“, in: Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra (Hg.), *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 9-57, hier: S. 11ff. Häusermann verweist darüber hinaus auf Grenzfälle, die z.B. einen hohen musikalischen Anteil haben und verwendet somit einen weiten Textbegriff, der auch Musik und Geräusche einschließt.

die erste phonographische Gedichtaufnahme auf 1895² –, denen vornehmlich im Zusammenhang mit avantgardistischen Strömungen, allen voran dem Expressionismus und dem Dadaismus, unzählige folgten. Demgemäß wird an dieser Stelle für eine weite Definition des Hörbuchbegriffes plädiert, durch welche die Bezeichnung als *umbrella term* für unterschiedliche Typen von Hörbüchern gelten kann, die beispielsweise durch Genrezuweisungen abgegrenzt werden können.³ Hörbuchtypen wären dann u.a. Hörromane, Hörspiele, die als dramatische Inszenierungen bezeichnet werden können, und Hörlyrik bzw. -gedichte. Diese Unterteilung ist des Weiteren sinnvoll, da sich die Produktion und mediale Vermarktung sowie die Rezeption bei den verschiedenen Gattungen zum Teil stark unterscheiden, wie im Folgenden am Beispiel von zeitgenössischer Hörlyrik dargelegt wird.⁴

1 PRÄSENTATIONSFORMEN VON HÖRLYRIK ZWISCHEN MONO- UND MULTIMODALITÄT

Die Möglichkeit der technischen Aufzeichnung und Reproduzierbarkeit der Stimme wurde gerade von Dichter/inne/n mit großer Begeisterung aufgenommen. Auch wenn die germanistische Lyriktheorie zuweilen einen gegenläufigen Anschein

2 Vgl. Maye, Harun: „Literatur aus der Sprechmaschine. Zur Mediengeschichte der Dichterlesung von Klopstock bis Rilke“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens*, München 2014, S. 13-29, hier: S. 20.

3 Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 13.

4 Die Konzentration auf das zeitgenössische literarische Feld erfolgt nicht ohne Grund: Die bestehende Forschung zur Hörlyrik behandelt vornehmlich Dichter von Celan bis Jandl. Auch besteht eine jüngst publizierte Dissertation zu Vertonungen von Goethes Gedichten, wohingegen die gegenwärtige Szene kaum berücksichtigt wird (siehe etwa Ammon, Frieder von: *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten. Habil.*, unpubliziertes Typoskript, München 2013 und Holzmüller, Anne: *Lyrik als Klangkunst. Klanggestalten in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf. Diss.*, Freiburg 2015). Die Kritik, dass „die Lyrik, die Wolfgang Iser vor 40 Jahren noch ganz selbstverständlich als ‚Paradigma der Moderne‘ kürte, [...] von den derzeit kurrenten Fachdiskussionen weitgehend vernachlässigt oder nur am Rande berücksichtigt [wird]“ (Röhnert, Jahn/Urbich, Jan/Kita-Huber, Jadwiga/Zarychta, Pawel (Hg.), *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschsprachigen und polnischen Lyrik seit 1945*, Heidelberg 2008, S. 9-14, hier: S. 10), lässt sich daher insbesondere auf die Erforschung auditiver Rezeption zeitgenössischer Poesie beziehen.

erwecken mag, kann Lyrik historisch betrachtet als überwiegend mündlich-performative Gattung bezeichnet werden. Manfred Schneider verweist darauf, dass die mündliche neben der schriftlichen Lyriktradition, welche in der Konkreten Poesie der 1960er- und 1970er-Jahre gipfelte, nie abbrach. Vielmehr ist eine durchgängige Entwicklung der ursprünglich mündlichen Lyriktradition, die über lyrische Formen des Mittelalters bis hin zur Dada-Bewegung und zur Lautpoesie der Gegenwart führt, auszumachen.⁵

Die Anthologie *Lyrikstimmen*⁶ des Hörverlages verdeutlicht auf eindrückliche Weise die Vielfalt und -zahl der Hörgedichte, die in den letzten 100 Jahren von Dichter/inne/n selbst eingesprochen wurden. Zu ihnen zählen Stefan Zweig, Ernst Toller, Gottfried Benn, Rose Ausländer, Ingeborg Bachmann, Durs Grünbein und Jan Wagner, um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Überwiegend positiv fallen auch die Kritiken aus: „Gedichte sind eben für Ohren gemacht: Wer dem ganzen Jahrhundert deutscher Dichterstimmen zuhört, kann die Poesie erst wirklich als Echoraum des Lebens vernehmen“,⁷ schreibt beispielsweise Ulrike Draesner, selbst Lyrikerin. Kritisiert wird hingegen, dass Lyrikerinnen ein deutlich geringerer Platz eingeräumt wurde, ebenso wie Schweizer Dichter/inne/n und mehrsprachigen Poet/inn/en. So bemängelt etwa Daniela Seel in ihrer Rezension der Anthologie, dass unter anderen Herta Müller, Ilma Rakusa, Ulrike Draesner, Kurt Aebli, Raphael Urweider und Yoko Tawada fehlen, obgleich von ihnen Hörgedichte existieren.⁸

Die deutschsprachige Hörlyrik-Landschaft ist demnach weitaus mannigfaltiger und umfanglicher als es eine Höranthologie mit einer Spielzeit von 638 Minuten angemessen wiedergeben könnte, was bereits Gert Reifart im Vorwort des Sammelbandes *Das Innerste von außen. Zur deutschsprachigen Lyrik des 21. Jahrhunderts* diagnostiziert hatte:

5 Vgl. Schneider, Manfred: „Lyrik im Zeitalter des digitalen Ohrschnullers“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens*, München 2014, S. 77-94, hier: S. 77ff.

6 Siehe Collorio, Christiane/Hamm, Peter/Hartung, Harald/Krüger, Michael (Hg.), *Lyrikstimmen. Die Bibliothek der Poeten: 122 Autorinnen und Autoren, 420 Gedichte, 100 Jahre Lyrik im Originalton, Audio-CD*, 2009.

7 Draesner, Ulrike: *Lautreisen in die Deutlichkeit*, 27.11.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/hoerbuch-lyrikstimmen-die-bibliothek-der-poeten-lautreisen-in-die-deutlichkeit-1879381.html> vom 22.02.2016.

8 Vgl. Seel, Daniela: *100 Jahre Poesie*, 11.12.2009, URL http://www.deutschlandfunk.de/100-jahre-poesie.700.de.html?dram:article_id=84351 vom 22.02.2016.

Eine Tendenz zum Rekurs auf die orale Tradition von Dichtung, auf das gesprochene und hörbare dichterische Wort, findet ihren Ausdruck im neuen Jahrtausend in zahlreichen Lyrikbänden mit CD-Beigabe: [...] Diese Entwicklung, sicherlich von der Popularität der slampoetischen Hör-, Sprech- und Performance-Lyrik beeinflusst, leistet einen wichtigen Beitrag zur Verjüngung der Gattung und erweitert das Publikum von Lyrik. Darüber hinaus zeigt sich die Popularität und Relevanz dieser Gattung auch durch ihre wachsende Präsenz im Internet [...].⁹

Bezeichnenderweise findet sich auch in diesem Sammelband kein Aufsatz, in dem Hörlyrik auf CD oder im Internet als Forschungsgegenstand besprochen wird. Der vorliegende Beitrag dient daher einer ersten Bestandsaufnahme, mit der verschiedene Aspekte der gegenwärtigen Hörlyrik-Landschaft im deutschsprachigen Raum beleuchtet werden, wie die involvierten Präsenzmedien, die damit einhergehenden visuellen und auditiven Modalitäten sowie Fragen der Rezeptionsweisen und der Öffentlichkeitswirkung.

Die Publikationsarten von Hörgedichten der Gegenwart unterscheiden sich auf verschiedene Weise von jenen der narrativen Hörbücher, so werden sie teilweise über andere Kanäle und in anderen Medienkombinationen distribuiert. Während es laut Jürg Häusermann im Zeitalter der Medienkonvergenz kaum isolierte Hörtexte gibt, sondern diese zumeist mit visuellen Botschaften kombiniert werden,¹⁰ dient nach wie vor das Radio als Plattform für Lyriker/innen und ihre Gedichte. Einerseits werden zuweilen Lyrikfestivals veranstaltet, wie der Lyriksommer im Deutschlandradio, in dem über einen Zeitraum von einem Monat Tonaufnahmen von Gedichten, Live-Lesungen und Interviews mit Dichter/inne/n ausgestrahlt wurden.¹¹ Andererseits werden gelegentlich einzelne, im Programm verstreute Hörgedichte gesendet – dies meist zu einem bestimmten Anlass. Beispielsweise wurden in ei-

9 Reifarth, Gert: „Wege in die Poesie: Das Innerste von außen. Ein Vorwort“, in: Ders. (Hg.), *Das Innerste von außen. Zur deutschsprachigen Lyrik des 21. Jahrhunderts*, Würzburg 2007, S. 9-21, hier: S. 17.

10 Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 17 und S. 24. Der Autor betont den Unterschied von Rundfunkkommunikation und Hörbuchkommunikation und begründet dies mit der Erscheinungsweise des Hörbuchs, das wie das Buch im weitesten Sinne in ein Verlagsprogramm eingebunden ist. Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass auch narrative Hörbücher im Radio ausgestrahlt werden. Diese bestehen in der Regel allerdings bereits als publizierte Hörbuch-CDs mit den üblichen Paratexten (wie dem Booklet) bzw. werden anschließend als solche veröffentlicht.

11 Siehe das Programm des Lyriksommers im Deutschlandradio, 01.07.-31.07.2014, http://www.deutschlandradiokultur.de/schwerpunkt-lyriksommer-im-deutschlandradiokultur.1895.de.html?dram:article_id=290192 vom 22.02.2016.

nem Interview mit Björn Kuhligk und Jan Wagner vom 11. März 2009 anlässlich der Publikation *Lyrik von Jetzt zwei. 50 Dichterstimmen* im Hessischen Rundfunk Tonaufnahmen von Gedichten zwischengeschaltet.¹²

Im Radio ausgestrahlt bestehen die Hörgedichte ohne visuelle Botschaften wie dem Schrifttext, sie werden daher ausschließlich auditiv und somit monomodal rezipiert. Bei vorheriger Kenntnis des Programmes besteht zwar auch die Möglichkeit, sich den Schrifttext in Buchform oder im Internet zu beschaffen und mitzulesen, sofern dieser bereits publiziert wurde. Allerdings wird Hörlyrik im Radio auf diese Weise vermutlich weniger rezipiert, da nach der eigenständigen Organisation von Programm und Schrifttext mit diesen in der Hand konzentriert auf den Gedichteinsatz gewartet werden müsste. Bei Hörgedichten im Radio handelt es sich daher um eine monomodale Präsentationsform, ebenso wie bei der Anthologie *Lyrikstimmen* des Hörverlages. Diese enthält zwar visuelle Komponenten wie Cover und Booklet, jedoch nicht die schriftlichen Gedichtversionen. Darin ähnelt sie freilich den Präsentationsformen von narrativen Hörbüchern, allerdings bestehen in der selbständigen Hörlyrikpublikation ebenso wie in auditiven Lyrikfestivals keine Einzeltexte von einem/einer Autor/in. Die Einbettung der Hörgedichte zwischen weiteren Hörgedichten anderer Lyriker/innen sowie weiteren Programminhalten beziehungsweise deren mediale Rahmung haben Einfluss auf die spezifische Ästhetik von Hörlyrik, die sich somit von anderen Hörbuchtypen unterscheidet.

Eine weitere, seit einigen Jahren vermehrt aufkommende Präsentationsform von Hörgedichten ist deren Bereitstellung im Internet, beispielsweise auf den Lyrikplattformen lyrikline.org, lyrikwelt.de oder literaturcafe.de. Auf diesen werden die Gedichte meistens sowohl als Hörgedichte als auch in ihrer schriftlichen Version präsentiert. Häufig sind auf den clusterartig angeordneten Seiten zudem Paratexte in Form von bibliographischen Angaben zu den Autor/inn/en und Fotos sowie Links zu weiteren Gedichten etc. hinzugefügt. Bei lyrikline.org bestehen beispielsweise eigene Profile von Lyriker/inne/n mit den genannten Informationen und ausgewählten Gedichten. Das erhöhte Aufkommen solcher Plattformen und die Anzahl an Lyriker/inne/n, die ihre Gedichte einsprechen und dort veröffentli-

12 Die Sendung kann unter folgendem Link nachträglich angehört werden: Interview mit Björn Kuhligk und Jan Wagner im Hessischen Rundfunk, 11.03.2009, http://lernarchiv.bildung.hessen.de/anbieter/hr/hr2009/kklm09/edu_1239951373.html/details/ vom 22.02.2016. Die eingespielten Hörgedichte entstammen allerdings nicht der Publikation von Kuhligk und Wagner, denn anders als in *Lyrikstimmen* sind die „50 Stimmen“ im Titel von *Lyrik von Jetzt zwei* rein metaphorisch zu verstehen. Hier handelt es sich um eine ausschließlich schriftbasierte Lyrikanthologie. Siehe Kuhligk, Björn/Wagner, Jan (Hg.), *Lyrik von jetzt zwei. 50 Stimmen*, Berlin 2008.

chen, kann als Indiz für einen wachsenden Markt gewertet werden. Darüber hinaus sind einige Gedichte bei youtube.com zu finden, hier als Videos, die den schriftlichen Gedichttext sowie die Audiospur beinhalten.¹³ Die auditive Rezeption von Hörgedichten im Internet erfolgt also größtenteils simultan mit dem Lesen der schriftlichen Version des jeweiligen Gedichtes sowie z.T. auch mit dem Ansehen von Videos. Folglich handelt es sich bei Hörlyrik im Internet, aufgrund der Kombination der Rezeptionsmodi Hören, Lesen und Sehen und der damit einhergehenden Sinnkonstitution, um multimodale Präsentationsformen und Rezeptionsweisen.

Die gängigste Publikationsart von Hörlyrik ist jedoch die CD-Beigabe zur Buchpublikation; die Hörgedichte sind hier also ein Zusatz zu einem Lyrikband von einzelnen Poet/inn/en. In diesem Fall ist auf den CDs zumeist nur eine Auswahl der im Buch abgedruckten Gedichte enthalten, was wohl mit dem Speicherplatz der elektronischen Medien sowie der aufwändigeren Produktion der Tonaufnahmen zusammenhängt. Beispiele hierfür sind Publikationen von Albert Ostermaier, dessen teilweise selbst, teilweise von Berufssprechern eingesprochenen Hörgedichte grundsätzlich mit Beats unterlegt sind,¹⁴ und von Nora Gomringer,¹⁵ die aufgrund ihrer Stimm- und Gesangsausbildung eine große Stimmvariation in ihren ‚Sprechtexten‘ an den Tag legt.¹⁶ Diese Publikationsweise unterscheidet die Gedichtbände mit CD-Beilage auch insofern vom Hörbuch im Sinne von eingelesenen Romanen und Hörspielen, die in der Regel als eigenständige Audio-CDs in Hörverlagen veröffentlicht werden, als sie in den Verlagen der jeweiligen Lyriker/inne/n publiziert werden und zuvor in Kooperation mit Hörverlagen oder Rundfunkanstalten produziert wurden. Ebenso wie bei narrativen Hörbüchern und

13 Oft handelt es sich hierbei allerdings um Laienproduktionen, in welchen die Gedichte mit Sonnenuntergängen, Herbstlandschaften, Rosen o.ä. bebildert werden, die nicht autorisiert sind. In meiner Untersuchung werden sie daher nicht näher berücksichtigt, sondern lediglich der Vollständigkeit wegen als weiteres Phänomen akustisch aufgezeichneter Lyrik benannt.

14 Siehe beispielsweise Ostermaier, Albert: *Autokino. Gedichte*, Frankfurt am Main 2001. Da Ostermaiers Hörgedichte aus stimmlicher Verlautbarung und Sounds bestehen, weisen sie eine definitorische Nähe zu musikalischen Formen wie dem HipHop bzw. Sprechgesang auf. Allerdings gehört der Dichter der Lyrikszene an; seine Hörgedichte sind im Verlagswesen zusammen mit den schriftlichen Texten publiziert und auch stilistisch bestehen einige Unterschiede zwischen Hörlyrik sowie Rap im Allgemeinen. Ich schließe mich hier daher Jürg Häusermanns Vorschlag an, jede Audioproduktion, die nicht dem Musiksektor angehört, Hörbuch und diesem Falle Hörlyrik zu nennen. Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 13 und S. 18.

15 Siehe beispielsweise Gomringer, Nora: *Monster Poems*, Dresden/Leipzig 2013.

16 Vgl. auch den Beitrag von Claudia Benthien in diesem Band.

szenischen Hörspielen kann hierbei nicht mehr von einzelnen Autor/inn/en die Rede sein, insbesondere wenn die Gedichte mit Musik von Komponist/inn/en unterlegt sind.¹⁷

Darüber hinaus ist in der *Poetry-Slam-Fibel* eine recht neue Präsentationsform von Hörgedichten umgesetzt – es handelt sich hier um eine Buchpublikation, in der Links integriert sind, mit denen über einen PC oder ein Smartphone direkt auf die auditive beziehungsweise audiovisuelle Version der im Buch schriftlich abgedruckten Gedichte (und anderen Textformen des Poetry Slams) zugegriffen werden kann.¹⁸ In der Rezeption wird hier demnach mit alten und neuen Medien zugleich hantiert, was deren spezifische Materialität evident werden lässt und wiederum die ästhetische Erfahrung maßgeblich beeinflusst.

2 AUTORITÄT UND AUTHENTIZITÄT. REZEPTIONSWEISEN DER MEDIATISIERTEN STIMME IN DER HÖRLYRIK

Sieht man einmal von Hörlyrik im Radio ab, scheinen Hörgedichte in ihren Präsentationsformen weiterhin eng mit ihren schriftlichen Versionen verbunden zu sein und werden daher überwiegend multimodal rezipiert. Entgegen den Hörbuchtypen, die in Hörverlagen ohne den schriftlichen Text publiziert werden, sind solche eigenständigen lyrischen CDs eher selten, wie die oben vorgestellte Hörlyrikanthologie *Lyrikstimmen* oder die Ausgaben *Paul Celan: Zweistimmig* und das *Rilke-Projekt*.¹⁹ In diesen Fällen wurden die schriftlichen Versionen der Gedichte allerdings zuvor publiziert, wie dies bei den meisten narrativen Hörbüchern auch der Fall ist. Die beiden Publikationen *Paul Celan: Zweistimmig* und das *Rilke-Projekt* stellen aber noch in weiterer Hinsicht eine Besonderheit dar: Die Hörgedichte sind nicht nur mit Musik unterlegt, sie wurden zudem nicht von den Autoren selbst, sondern von Schauspieler/inne/n eingesprochen.

Die Frage „Wer spricht?“ – in der germanistischen Lyrikforschung vor allem in Hinblick auf die inhaltlichen Sprecherpositionen vielfach diskutiert²⁰ – ist bei der

17 Vgl. J. Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 16.

18 Siehe Böttcher, Bas/Hogekamp, Wolf (Hg.), *Die Poetry-Slam-Fibel*, Berlin 2014.

19 Siehe Becker, Ben/Feidman, Giora: *Paul Celan: Zweistimmig*, Audio-CD, Random House Audio 2013 und Fleer, Angelica/Schönherz, Richard: *Rilke Projekt I. Bis an alle Sterne*, Audio-CD, BMG Ariola Classics 2001.

20 Dieter Burdorf liefert einen umfassenden Überblick über die Forschung zum lyrischen Ich und Sprecherpositionen seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Siehe Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart 1997, S. 181-201.

komparatistischen Betrachtung von narrativen Hörbüchern und lyrischen Audioaufnahmen bezüglich der tatsächlichen Einsprecher/innen der Texte von Bedeutung: Bei einer Vielzahl von Hörromanen und insbesondere bei Hörspielen sind es nicht die Autor/inn/en selbst, sondern Berufssprecher/innen und Schauspieler/innen, die die Texte einsprechen. Im Falle von Hörgedichten hingegen sprechen die Lyriker/innen ihre Texte überwiegend selbst ein, mit Ausnahme der genannten Publikationen und einigen Laienproduktionen (Fans, die ihre Lieblingsgedichte aufnehmen und ins Internet stellen).

Für dieses Phänomen lassen sich durchaus verschiedene Gründe anführen: Bei den Lyriker/inne/n selbst besteht wohl eine große Lust, das im Schrifttext angelegte vokale Potential mündlich zu entfalten und die Möglichkeit der Aufzeichnung der eigenen Stimme zu nutzen. Gerade anhand von Lyrik lässt sich sehr gut festmachen, wie sich Formen der Mündlichkeit in Schrifttexte einschreiben. Zum einen kann dies durch historische Entwicklungen geschehen, was sich beispielsweise in bis heute erhaltenen rhetorischen Mitteln zeigt, die vor der Möglichkeit einer Aufzeichnung der Memorierung dienten (wie Verse und Reime), und zum anderen gezielt im Verfassen eines einzelnen Gedichtes angewendet werden. In letzterem Fall werden in den schriftlichen Gedichttext Anweisungen für die mündliche Umsetzung eingeschrieben, markiert durch eine bestimmte Interpunktion, durch Umgangssprache, Kapitalschrift u.v.m. Als Beispiel soll hier ein Auszug aus Thomas Kling's Gemäldegedicht *Bildprogramme* dienen, das von dem Dichter eingesprochen wurde und auf lyrikline.org angehört werden kann:²¹

gegenüber. eingelassene platt; pro-
 tzigste heraldik. weißestn marmors
 parade: di superfette SPRACH-
 INSTALLATION²²

21 Eine eingehende Besprechung des Verhältnisses von Hörgedicht und Schrifttext dieses Gedichtzyklus habe ich an anderer Stelle vorgenommen. Siehe Vorrath, Wiebke: „Zur Performativität von Hörlyrik am Beispiel des Gemäldegedichtes *Bildprogramme* (1993) von Thomas Kling“, in: Bers, Anna/Trilcke, Peer (Hg.), *Lyrik und Phänomene des Performativen. Zwei theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie*, Göttingen 2016 [Manuskript zum Druck eingereicht]. Der Versauszug an dieser Stelle dient lediglich der Veranschaulichung von Anweisungen zur Verlautbarung in schriftlichen Gedichten.

22 Kling, Thomas: „Bildprogramme“, 1993, <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/bildprogramme-105#.VsMyvIKE5gs> vom 22.02.2016.

Der Schrifttext ist in diesem Falle bereits beim Verfassen hinsichtlich der Verlautbarung konzipiert worden, was Ludwig Jäger als „audioliterales Schreiben“²³ bezeichnet, und dient der/dem Vortragenden als eine Art Partitur. Dadurch, dass das Gedicht allerdings zunächst schriftlich verfasst wurde, bestehen umgekehrt auch schriftsprachliche Muster in dessen späteren mündlichen Umsetzung. Ein derart komplexer, sprachkünstlerisch anspruchsvoller Text wie *Bildprogramme* ist in einer alltagssprachlichen mündlichen Äußerung wohl eher selten anzutreffen.

Ein Hauptgrund ist sicherlich aber auch verlagspolitischer Natur und bezieht sich auf die Rezipient/inn/enbedürfnisse (und deren Kaufkraft): Die Stimme von Autor/inn/en, die ihre Texte selbst sprechen, wird in der Regel in besonderem Maße als ‚authentisch‘ empfunden.²⁴ Dies hängt mit einer Denkrichtung zusammen, die bereits in Klopstocks Lese-Gesellschaft und programmatischen Schriften über die Deklamation von Dichtung propagiert wurde:²⁵ Demnach würde in der Lesung und durch die Stimme des Autors/der Autorin der eigentliche Sinn des Geschriebenen entfaltet, wodurch der Inhalt erst richtig verstanden und darüber hinaus empfunden werden könne. Allerdings könne die Deklamation und ihr sinnkonstituierender Effekt auch erlernt werden, solange der Text zuvor verstanden und analysiert worden sei.²⁶ Von der Aussage abgesehen, es gäbe nur *ein* richtiges, intendiertes Textverständnis, ist sicherlich richtig, dass durch die stimmliche Verlautbarung eine bestimmte Interpretationsweise vorgegeben wird. Die seit vielen

23 Vgl. Jäger, Ludwig: „Audioliteralität. Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Audioliterale Rezeptions- und Schreibformen*, München 2014, S. 231-253, hier: S. 235.

24 Gespräche, die ich im Rahmen meines Dissertationsprojektes *Hörlyrik der Gegenwart* mit Doktorand/inn/en und Student/inn/en der Germanistik führte, zeigten allerdings, dass Sprachaufzeichnungen von Dichter/inne/n im Hinblick auf Authentizität und Autorität teilweise unterschiedlich bewertet werden. Die Germanistikstudent/inn/en tätigten überwiegend Aussagen wie: „Endlich weiß ich, wie der Autor das gemeint hat!“ In der Regel wird nicht nur die mündliche Textdarbietung, sondern die multimodale Rezeption der Schrift- und der Audio-Version als verständnisreicher empfunden. Hingegen fragten Doktorand/inn/en ganz im Sinne von Roland Barthes: „Was maßt sich der Autor an, mir vorzugeben, wie ich den Text zu verstehen habe?“

25 Zur Beschreibung der von Klopstock veranstalteten Leseabenden sowie seiner Auffassung des Nutzens und der Gestaltung von Deklamation siehe H. Maye: *Literatur aus der Sprechmaschine*, S. 16-20. Der Autor bezieht sich hier u.a. auf einen Auszug des Vortrages von Klopstock anlässlich der Gründung seiner Lese-Gesellschaft. Vgl. Klopstock, Friedrich Gottlieb: „An Lavater, Hamburg, 1. Mai 1771“, in: Ders.: *Briefe 1767–1772*, hrsg. von Klaus Hurlbusch, Berlin/New York, NY 1989, S. 271-275.

26 Vgl. H. Maye: *Literatur aus der Sprechmaschine*. S. 16f.

Jahren in unterschiedlichsten Disziplinen florierende Stimmforschung hat mehrfach darauf verwiesen, dass etwa Klangfarbe, Tempi, Lautstärke etc. die Aisthesis (gemeint sind die Wirkungsweisen auf beziehungsweise die Wahrnehmung durch die Rezipient/inn/en) eines Textes verändern und durch die gezielte Inszenierung der Stimme die Interpretation gelenkt wird.²⁷ Spricht der/die Autor/in den eigenen Text selbst ein, tritt er/sie als Autorität auf und gibt als Interpret/in des Gedichtes eine Verstehensrichtung vor. Allerdings wird eine Interpretation immer dann problematisch, wenn Autorität durch Authentizität und Ursprünglichkeit begründet oder damit gleichgesetzt wird.

Im auditiven Raum wird aus phonozentristischer Perspektive häufig auch mit der Begründung, die Stimme erzeuge nicht nur den Eindruck von Unmittelbarkeit des Sinns, sondern auch ein Gefühl der interpersonellen, körperlichen Kommunikation, Authentizität erwartet. Hingegen würde die Schrift diese Unmittelbarkeit der Mündlichkeit unterbrechen. So wird mündliche im Vergleich zur schriftlichen Kommunikation bisweilen als innerlicher empfunden.²⁸ Diese Vorstellung von der authentischen Stimme wird zumeist mit dem Wunsch nach einer Rückkehr zum „ursprünglichen Klangraum“ begründet. So konstatiert Helmut Lethen:

Dass die Verklärung der oralen Kultur ein Ereignis der Schriftkultur ist, das sich mit voraussagbarem Regellaß bei der Konkurrenz neuer Medien einstellt, ist freilich eine so pauschale wie inzwischen nicht originelle Einsicht. Der Überdruß an der Schriftkultur erzeugt das Phantom der Stimme als einziges medial nicht verschmutztes Medium.²⁹

Zu dem Wunsch der Reoralisierung der Gesellschaft als Reaktion auf die Vormachtstellung der Schriftkommunikation kommt allerdings die Möglichkeit der auditiven Speicherung hinzu, durch welche die Stimme aus ihrem körpergebunde-

27 Siehe beispielsweise Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006. Zum Fetischcharakter der Autorenlesung siehe zudem Bung, Stephanie: „Lu par l’auteur“. Das Hörbuch *Claire dans la forêt* von Marie Darrieussecq“, in: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe Andrea (Hg.), *Observatoire de l’extrême contemporain. Studien zur französischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2009, S. 35-51.

28 Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 18; N. Binczek/C. Epping-Jäger: *Das Hörbuch*, S. 9f.; H. Maye: *Literatur aus der Sprechmaschine*, S. 15.

29 Lethen, Helmut: „Authentizität und Autorität. Schmitts Phonomanie“, in: Fohrmann, Jürgen/Kasten, Ingrid/Neuland, Eva (Hg.), *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien: Vorträge des Bonner Germanistentages 1997, Bielefeld 1999*, S. 743-759, hier: S. 748.

nen Kontext gelöst und ihre Aisthesis im Vergleich zu einer Live-Situation verändert wird. Dennoch scheint die mediatisierte Stimme die Aura des Authentischen nicht einzubüßen, selbst wenn die mündliche Äußerung zeiträumlich von deren Vernehmung getrennt ist, auf bestimmte Weise inszeniert wurde und höchstwahrscheinlich technischer Manipulation unterlag.³⁰ Laut Harun Maye besteht diese Aura darüber hinaus erst, seitdem Töne gespeichert und mithin die Stimmen der Schriftsteller/innen die Rezipienten sogar zu Hause erreichen können.³¹

Die Fragen nach der Autorität und Authentizität im Zusammenhang mit den Sprecher/inne/n scheinen sich demnach im Falle von Hörlyrik und im Unterschied zu narrativen Hörtexten in besonderem Maße aufzudrängen. Die Diskussion um die Gefahren und Nutzen von mündlicher und schriftlicher Rede ist so alt wie die Schrift selbst und kann keinen Aufschluss über die unterschiedliche Sprechersituation von narrativen und lyrischen Tonaufnahmen sowie deren Wirkung auf Rezipient/inn/en geben. Allerdings kommen solche Debatten um Sprecherrollen und Autorschaft bei narrativen Hörbüchern weit weniger als bei Hörgedichten auf. Hier stellt sich die Frage, ob dies eventuell an einer unterschiedlichen Bewertung der Gattungen Lyrik und Epik liegen könnte. Die kurze Reflexion der Gattungsdiskussion im Vorwort des einleitend angeführten Sammelbandes *Authentizität und Polyphonie* deutet an, warum die Sprechersituationen von Hörlyrik und narrativen Hörbüchern so verschieden beurteilt und umgesetzt werden:

Im Widerspruch zur avancierten Theoriegenese und Methodenverfeinerung, wie sie gegenwärtig gepflegt wird, herrscht in unserem Fach noch immer eine merkwürdige Verlegenheit und Naivität, wenn die Lyrik als Genre einmal genauer bestimmt werden soll. Gewöhnlich wird in einem solchen Falle die historisch auf Platon und Hegel zurückgehende Annahme unhinterfragt reproduziert, dass es sich bei Lyrik um eine Form ‚authentischen‘ Sprechens handle, wohingegen dem Roman – und hier beruft man sich gern auf Bachtin als *den* Theoretiker literarischer Polyphonie – konsensuell ‚Vielstimmigkeit‘ attestiert wird. Eine derart versimpelte Polarität von lyrischem als dem ‚authentischen‘ und prosaischem als dem ‚polyphonen‘ Sprechen erscheint uns fragwürdig [...].³²

30 Zu den Veränderungen, die Stimmen durch deren Mediatisierung erfahren, siehe Kolesch, Doris: „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, in: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Bonn 2004, S. 19-39 und Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld 2012.

31 Vgl. H. Maye: *Literatur aus der Sprechmaschine*, S. 22.

32 J. Röhnert/J. Urbich/J. Kita-Huber/P. Zarychta: *Authentizität und Polyphonie*, S. 10.

Dieses ‚authentische‘ Sprechen, das in Gedichten erwartet wird, hängt wohl noch immer mit einem Verständnis von Lyrik als subjektivste Gattung zusammen, in der das Innerste einer Sprechinstanz zum Ausdruck kommt, während in narrativen Texten Intertextualität erwartet wird und eventuell auch mehrere Figuren zu Wort kommen. Nicht selten wird in der Lyrikforschung sowie der Lyrikszene selbst Gedichten nach wie vor ein hohes Maß an Subjektivität und damit zusammenhängend Authentizität zugeschrieben. Der bereits zitierte, von Gert Reifarth herausgegebene Sammelband trägt beispielsweise den bezeichnenden Titel *Von Innen nach außen* und auf dem Klappentext der Anthologie *Jahrbuch der Lyrik 2015* ist zu lesen: „Offensichtlich ist: Die Sicht auf Geschichte und Gesellschaft ist nur mit subjektivem Blick glaubwürdig zu artikulieren; es sind meist die kleinen, persönlichen Szenen und Bilder, die auf das große Ganze dahinter verweisen.“³³ Im Folgenden möchte ich in gebotener Kürze darlegen, warum diese Haltung gerade der zeitgenössischen (Hör-)Lyrik nur schwerlich gerecht werden kann. Zu diesem Zweck werde ich einige Tendenzen skizzieren, die natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können, aber einen großen Raum in der Gegenwartslirik einnehmen.

Bei der Lektüre oder dem Anhören zeitgenössischer Dichtung wird gegenüber der dargestellten Authentizitätsfrage und den Diagnosen der Forschung eine Diskrepanz deutlich: Hauptmerkmale einer Vielzahl der Gedichte sind Vielstimmigkeit im metaphorischen Sinne von intertextuellen Sprachcollagen, „die, noch verstärkt in den temporalen Beschleunigungs- und räumlichen Verdichtungsprozessen seit der Moderne, aus vielen Sprachen gleichzeitig schöpfen und sich aus Phänomenen wie Mehrsprachigkeit und Polyglossie heraus geradezu konstituieren [...]“.³⁴ Im Zuge des vermehrten Aufkommens von Vielstimmigkeit und komplexen Kommunikationsstrukturen in Gedichten wird dabei immer häufiger auf die Verwendung eines lyrischen Ichs verzichtet. Ein Hauptmerkmal der Gattung bleibt hingegen die Verknappung und Konzentration. Im postmodernen Sinne trifft des Weiteren oft umgangssprachliche auf künstlerisch anspruchsvolle Rede; einer Vielzahl der zeitgenössischen Gedichte ist ferner ein dekonstruktivistischer Umgang mit Themen wie Politik, Krisen, Alltäglichkeit, Großstadt und Natur eigen. Inwiefern das gerade im Expressionismus gewichtige Lyrikthema Großstadt und die romantische Naturlyrik postmodern aufgearbeitet werden, müsste in Einzelanalysen untersucht werden. Häufig werden die komplexen Themen mit sehr wenigen Worten und zugleich in sprachkünstlerisch anspruchsvoller Manier ge-

33 Siehe Buchwald, Christoph/Gomringer, Nora (Hg.), *Jahrbuch der Lyrik 2015*, München 2015.

34 J. Röhnert/J. Urbich/J. Kita-Huber/P. Zarychta: *Authentizität und Polyphonie*, S. 11.

sellschaftskritisch beleuchtet.³⁵ So beschreibt beispielsweise Christoph Buchwald im Nachwort des aktuellen *Jahrbuch der Lyrik* Gedichte als Zeugnisse, aus denen ablesbar wird, welche Fragen welche Generationen beschäftigt haben und beschäftigen.³⁶

Die komplexen Inhalte und Formen vieler zeitgenössischer Gedichte erfordern gerade in ihrer auditiven Ausführung ein sehr konzentriertes Zuhören beziehungsweise die multimodale Rezeption zusammen mit dem Schrifttext. Die von Jürg Häusermann benannte besondere Form der Nutzung von Hörbüchern als Begleit- oder Nebenbei-Medium, wie sie auch bei der Musik-Rezeption üblich ist, erscheint für Hörlyrik daher weniger geeignet.³⁷ Auch bei einer monomodalen Rezeption würden die Wirkung und das Verständnis der Gedichte bei Paralleltätigkeiten größtenteils nicht aufgenommen werden können.³⁸ Eine Stärke von Hörlyrik liegt vielleicht gerade in der Faszination des Zusammenspiels und der Wechselwirkung der mündlichen Verlautbarung mit den zugrunde liegenden Schrifttexten.³⁹

35 Vgl. Braun, Michael: „Die vernetzte Zunge des Propheten. Eine kleine Strömungslehre zur Lyrik des 21. Jahrhunderts“, in: Text + Kritik: Junge Lyrik, 171 (2006), S. 37-51, hier: S. 44f.; Draesner, Ulrike: „Gespräch und Zuneigung“, in: Text + Kritik: Junge Lyrik, 171 (2006), S. 68-79, hier: 69f. und Wagner, Jan: „Vom Pudding. Formen junger Lyrik“, in: Text + Kritik: Junge Lyrik, 171 (2006), S. 52-67, hier: S. 56.

36 Vgl. Ch. Buchwald/N. Gomringer: *Jahrbuch der Lyrik* 2015, S. 199f.

37 Dass Hörbücher überwiegend als Begleiter genutzt würden, deren Rezeption also anderen Tätigkeiten (wie dem Erledigen des Haushaltes) untergeordnet sei, wird an anderer Stelle als wesentliches Kriterium der Hörbuch-Definition als „ideologische wie idealtypische Modellierung[en], [...] [der] unzählige empirische Befunde widersprechen“ (N. Binczek/C. Epping-Jäger: *Das Hörbuch*, S. 8) zurückgewiesen. Für einige belletristische Hörbücher und deren Nutzer/innen ist diese Rezeptionsform jedoch wesentlich häufiger anzutreffen als bei Hörgedichten.

38 Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 21f.

39 Dies steht entgegen der negativen Bewertung durch Manfred Schneider, in lyrischen Sprechweisen dominiere ein komischer, kabarettistischer Duktus und darüber hinaus bestünde eine thematische und stilistische Begrenztheit (vgl. M. Schneider: *Lyrik im Zeitalter des digitalen Ohrschnullers*, S. 79). Diese Auffassung liegt wohl darin begründet, dass er u.a. das *Rilke-Projekt*, welches er nicht zu Unrecht als „kitschige Kuschelklassik“ (ebd.: S. 93) bezeichnet, bespricht. Seinem abschließenden Urteil, „[...] man kann sagen, dass durch Hören und Sehen das Audiobook am Untergang der modernen Poesie und am Aufstieg der archaischen Formen lyrischen Gesangs beteiligt ist. Oder, dass es sich verdient gemacht hat“ (ebd.: S. 94), möchte ich daher widersprechen. Während er in Formen wie dem Poetry Slam das Potential sieht, die Lyrik wieder zu beleben und vor dem Untergang zu bewahren, verhält es sich doch so, dass gerade im Poetry Slam

Zusammenfassend kann jedenfalls festgehalten werden, dass wir es einerseits mit Vielstimmigkeit, Perspektivierungen, nicht eindeutigen oder verschiedenen Sprecherpositionen und gesellschaftlich relevanten Themen zu tun haben. Hingegen besteht auf Rezipient/inn/en Seite ein großes Bedürfnis nach Authentizität, die den Lyriker/inne/n und ihren Hörgedichten häufig auch zugeschrieben wird. Gerade das spannungsvolle Verhältnis von Vielstimmigkeit und Autorenstimme könnte möglicherweise zu einem Erfolg von Hörlyrik beitragen.⁴⁰ An dieser Stelle gilt es abschließend allerdings zu erwähnen, dass die Hörlyrikszene mehr noch als die Lyrikszene ein Spartendasein fristet, denn wie auch die Quellen dieses Beitrages verdeutlichen: Lyriker/inne/n, Rezensent/inn/en, Herausgeber/inne/n und Rezipient/inn/en sind in dieser Szene oftmals alles in einem. Zwischen ihnen besteht eine dichte Vernetzung, v.a. im Internet, beispielsweise auf den Websites *der-goldene-fisch.de*, *neuedichte.de* oder *the-real-world.de/fd13*,⁴¹ die ein breiteres Publikum bisher jedoch nicht erreicht. Die geringe wissenschaftliche und öffentliche Resonanz (um im akustischen Vokabular zu bleiben) steht konträr zu dem hohen Aufkommen von Hörlyrik in all ihren Präsentationsformen. Die Hörgedichte erscheinen in den Präsenzmedien Buch mit CD-Beilage, Radio und Internet, wobei gerade die multimodale Rezeptionsmöglichkeit überwiegend positiv aufgenommen wird. Zudem besteht eine Themenvielfalt mit gesellschaftsrelevanten und v.a. -kritischen Ausrichtungen sowie eine Formenvielfalt und virtuose Umgangsweise mit Sprache, die in den mündlichen Verlautbarungen entfaltet werden. Die Sprechweisen der Dichter/innen und der Einsatz von musikalischen Klängen oder Soundtechniken sind ebenso divergent. Diese Begebenheiten scheinen allerdings noch wenig bekannt zu sein, doch vielleicht kann der vorliegende Beitrag dabei ein wenig Abhilfe leisten.

im deutschsprachigen Raum immer weniger lyrische Texte bestehen, sondern vornehmlich narrative Beiträge mit hohem humoristischem Gehalt von der Jury gekürt werden. Gegenwärtige Hörlyrik umfasst hingegen ein thematisch ebenso breites und sprachkünstlerisch anspruchsvolles Spektrum, wie die schriftlichen Lyrikpublikationen.

40 Vgl. Ch. Buchwald/N. Gomringer: *Jahrbuch der Lyrik 2015*, S. 199.

41 Vgl. Wagner 2006: S. 66f.

Über die Grenze akustischer Mimesis

Nora Gomringers Auschwitz-Gedicht
als audio-poetische Provokation

CLAUDIA BENTHIEN

Der Gattung Lyrik eignet eine besondere Nähe zur Performance und zum mündlichen Vortrag, unter anderem aufgrund ihrer Kürze und Memorierbarkeit, die durch Reim, Rhythmus und klangliche Kohärenz erzeugt wird. Mündlich vorgetragene und somit ein originäres Hörereignis evozierende Lyrik findet sich in der deutschsprachigen Kultur- und Medienlandschaft gegenwärtig in unterschiedlichen Formaten: Zum einen als live vor Publikum gelesene oder rezitierte Dichtung, zum anderen als Video-Aufzeichnung derartiger Lesungen und Poetry Slams, die dann auf Internetplattformen bereitgestellt werden, und schließlich als eigens für die akustische Rezeption hergestellte Audio-Aufnahme.¹ Solche ‚Audio-Poesie‘ wird traditionell für das Radio und seit einiger Zeit auch für das Internet produziert, neuerdings vermehrt jedoch als CDs, die dann Gedichtbänden beigelegt werden. Audio-Aufnahmen von Lyrik werden in den meisten Fällen multimodal präsentiert; die betreffenden Gedichte sind dann sowohl als Schrifttexte als auch in stimmlicher Realisation verfügbar und die rezipierende Person kann selbst entscheiden, ob sie zeitgleich den Gedichttext liest und hört oder sich nur auf einen dieser Kanäle konzentriert. Im Unterschied zur Erzählliteratur liegt Audio-Poesie

1 Vgl. Benthien, Claudia: „Performed Poetry“. Situationale Rahmungen und mediale ‚Über-Setzungen‘ zeitgenössischer Lyrik“, in: Wirth, Uwe (Hg.), Rahmenbrüche – Rahmenwechsel, Berlin 2013, S. 287-309; Benthien, Claudia/Prange, Catrin: „Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam“, in: Wirth, Uwe/Binczek, Natalie (Hg.), Handbuch Literatur & Akustik, Berlin/München/Boston 2017, im Druck.

nur selten als monomodales ‚Hörbuch‘ im Handel vor,² das ja aufgrund seiner Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit, aber auch seiner Bequemlichkeit, durchaus als Alternative zum Buchmedium propagiert wird.³ Auf CD gespeicherte Audio-Tracks von Gedichttexten werden vielmehr zumeist den weiterhin dominierenden traditionellen Buchpublikationen beigefügt. Aus diesem Grund wird die Möglichkeit der Speicherung und Digitalisierung von Audio-Daten auf CD, wie auch auf entsprechenden Lyrik-Seiten im Internet (zum Beispiel www.lyrikline.org), als eine Form der Remediatisierung angeboten, die sich als ‚Verbesserung‘⁴ gegenüber dem klassischen Buchmedium versteht, ohne jedoch den Anspruch zu haben, dieses abzulösen.

Eine zweite Besonderheit von zeitgenössischer ‚Hörlyrik‘⁵ ist es, dass diese meistens von dem Dichter oder der Dichterin selbst gesprochen oder vorgetragen wird, also nicht von professionellen Sprechern und Sprecherinnen. Dies hat zwei Konsequenzen: Erstens, dass man unter den Audio-Aufnahmen vermehrt aktuelle und zeitgenössische Dichtungen findet, weil nur hier die Autoren und Autorinnen diese selbst einsprechen können,⁶ und zweitens, dass durch die Doppelrolle von Autorsubjekt und Sprecher/in eine spezifische Konstellation vorherrscht, die in der Hörliteratur anderer Gattungen deutlich weniger dominant ist. Der Performance eigener Texte durch den Dichter oder die Dichterin wird traditionell eine besondere ‚Authentizität‘ zugeschrieben, die mit dem ‚Ursprungsmythos der Sprache

2 Eine der seltenen Ausnahmen dazu wäre zum Beispiel Grünbein, Durs: *Das Ohr in der Uhr. Gedichte aus 13 Jahren. Gelesen vom Autor*, München 2001. Es handelt sich um eine CD, die keine Begleitung zu einem Buch ist, sondern Gedichte des Autors, die allerdings sämtlich bereits zuvor publiziert wurden, ausschließlich als Audio-Poesie präsentiert.

3 Vgl. Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia: „Einleitung“, in: Dies./Dies. (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 7-12, hier: S. 9; Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: *Das Hörbuch: Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 28f.

4 Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA/London 1999, S. 46. Es handelt sich beim „improvement“ um die zweite Stufe von insgesamt vier Varianten des Verhältnisses von traditionellem Medium und digitalisierter Remediatisierung.

5 Vorrath, Wiebke: „Zur Performativität von Hörlyrik am Beispiel des Gemäldegedichtes *Bildprogramme* (1993) von Thomas Kling“, in: Bers, Anna/Trilcke, Peer (Hg.), *Lyrik und Phänomene des Performativen. Zwei theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie*, Göttingen 2016, im Druck.

6 Eine signifikante Ausnahme bildet das sogenannte *Rilke-Projekt*, zu dem bislang vier CDs vorliegen, auf denen Rilke-Gedichte von prominenten Schauspieler/innen und Sänger/innen gesprochen und mit Musik unterlegt werden.

als O-Ton“ und „authentische[r] Verlebendigung“⁴⁷ zusammenhängt. Wenn Sprecher/in des Textes und Autor/in desselben in eins fallen, ist es sinnvoll, diese Doppelrolle auch begrifflich zu kennzeichnen; Julia Novak hat hierfür in einer englischsprachigen Publikation den Begriff „poet-performer“⁴⁸ vorgeschlagen, der auch hier Verwendung finden soll.

Wie auch die zum Teil aufwändig produzierten Radio-Hörspiele einerseits und die als Hörbücher eingelesenen und dann als CDs distribuierten Prosatexte andererseits – als den beiden gängigsten Genres auditiver Literatur, die beide auf einer „radiophon[en]“ Situation⁴⁹ beruhen – ist Hörlyrik für eine auditive Rezeption konzipiert. Sie weist jedoch gegenüber diesen akustischen Formaten auch einige Besonderheiten auf: So werden zum Beispiel lyrikspezifische Parameter wie Verse, Strophen und Interpunktion in körperlich-stimmliche Performanz übersetzt und – zumindest zum Teil – mit stimmlichen Mitteln hörbar gemacht. Auch die gesprochene Sprache weist daher jene für Lyrik spezifische Literarizität auf, zum Teil erhöht sie diese sogar, zum Beispiel durch ostentatives Hervorheben von klanglichen Korrespondenzen oder durch Erzeugung von Ambiguitäten durch kurze Zäsuren und Ähnliches. Weil es in diesem Band einen systematischen Beitrag zu medialen und multimodalen Aspekten von Audio-Poesie gibt,¹⁰ widmet sich der vorliegende Aufsatz demgegenüber einer konkreten Werkanalyse, und zwar einem Audio-Gedicht von Nora Gomringer. Dabei handelt es sich auch hier um eine „Gedicht-Sprechung“¹¹ durch die Autorin selbst.

Gomringer, die Tochter eines der Begründer der Konkreten Poesie, Eugen Gomringer, situiert sich selbst in der ‚Spoken Word‘-Szene. Sie hat eine Reihe von Lyrikbänden sowie eine Essay-Sammlung veröffentlicht, mehrheitlich bei Voland & Quist. Dies ist ein kleiner Verlag, der sich auf junge, zeitgenössische Literatur spezialisiert hat. Den Büchern liegt oft eine CD oder DVD mit Lesungen oder

7 Bickenbach, Matthias: „Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation“, in: Maye, Harun/Reiber, Cornelius/Wegmann, Nikolaus (Hg.), *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, Konstanz 2007, S. 191-216, hier: S. 193.

8 Novak, Julia: *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam/New York, NY 2011, S. 62.

9 Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld 2012, S. 12.

10 Vgl. Vorrath, Wiebke: „Das Gedicht im Hörbuch. Präsentationsformen und Rezeptionsweisen zeitgenössischer Hörlyrik“.

11 Ammon, Frieder von: *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Unpublizierte Habilitationsschrift, München 2013, S. 71.

anderen Audio- oder Videoaufnahmen der Autor/innen bei; Lesebühnenliteratur und Spoken-Word-Lyrik ist einer der beiden Schwerpunkte von Voland & Quist. Gomringer tritt nicht nur als Performerin ihrer eigenen Texte, sondern auch als Rezitatorin von Texten anderer Dichter und Dichterinnen auf, des Weiteren bietet sie konzertante Programme an, etwa mit dem Wortart-Ensemble (erhältlich ebenfalls auf CD sowie in verschiedenen Online-Formaten), und ist damit überaus erfolgreich.¹² Für die Dichterin ist das Sprechen grundlegend für das Verständnis: „Der Text erschließt sich durch das, was man mit ihm macht: Man soll ihn sprechen [...]“.¹³ Schriftlich fixierter Gedichttext und vokaler ‚Audiotext‘¹⁴ stehen bei ihr in einem engen Wechselverhältnis. Ludwig Jäger schlägt vor, die „Beziehung des ‚akustischen Texts‘ zu dem ‚literarischen Text‘“ (womit der gedruckte Schrifttext gemeint ist) „nicht nur als Modalitätswechsel von visuell-skripturalen zu auditiv-vokalen Zeichen/Texten zu interpretieren, sondern als eine transkriptive Beziehung, in der [...] beide medialen Elemente im Zuge ihrer ‚Interaktion‘ erst hervorgebracht werden“.¹⁵ Auf produktionsästhetischer Seite führt Jäger hierfür den Begriff des „audioliteralen Schreibens“¹⁶ ein, der mitberücksichtigt, ob ein Text bereits mit Blick auf die auditive Realisation verfasst wird: „*Audioliteral* sollen allgemein solche Hervorbringungen von sprachlichem Sinn genannt werden, in denen skripturale und vokal-auditive Anteile der Kommunikation in verschiedenen Hinsichten miteinander verwoben oder aufeinander bezogen sind, derart dass sich der Sinnkonstitutionsprozess als das genuine Ergebnis der intermedialen Bewegungen verstehen lässt.“¹⁷ Dieser Ansatz soll hier exemplarisch nachvollzogen werden, indem beide Modalitäten verschränkt und verglichen werden.

12 Gomringer erhielt u.a. den Jacob-Grimm-Preis Deutsche Sprache (2011), den Joachim-Ringelnitz-Preis (2012), den Ingeborg-Bachmann-Preis (2015) und hatte bereits mehrere Poetikdozenturen inne.

13 Wimmer, Kathrin: „Gefährlich und gefährdet: Das Wort. Nora-Eugenie Gomringer im Gespräch mit Kathrin Wimmer über Heimat, Erinnerung und das Liebesverhältnis zur Sprache“, in: Bartl, Andrea (Hg.), *Transitträume*, Augsburg 2009, S. 407-425, hier: S. 415.

14 Bernstein, Charles: „Introduction“, in: Ders. (Hg.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, NY 1998, S. 3-26, hier: S. 12f.; vgl. auch J. Novak: *Live Poetry*, S. 75-144.

15 Jäger, Ludwig: „Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 231-253, hier: S. 231f.

16 Ebd., S. 235.

17 Ebd., S. 245.

Hört man die von Gomringer gesprochenen Gedichte auf den CDs nacheinander an, wird schnell ein eigener Stil erkennbar. Die Dichterin, die eine professionelle Stimm- und Gesangsausbildung genossen hat, spricht ihre Texte sehr expressiv und mit einer klangvollen und stark modulierenden Stimme. Sie arbeitet mit Tempo- und Lautstärkewechseln sowie unterschiedlichen Dynamiken und Stimmlagen. In manchen Gedichten mimt sie auch verschiedene Sprecherrollen, so dass der Audiotext polyphon, intern dialogisiert, wird. Ein wesentliches Merkmal von Gomringers Performance ist die situativ-affektive Einfühlung in das Gesagte, wodurch die Worte großenteils nicht bloß gesprochen bzw. gelesen wirken, sondern, ähnlich wie bei einer Schauspielerin, verkörpert und angeeignet. Ein wichtiger Gegenstand ihrer poetischen Texte ist eine Selbstreferenz auf das Medium Lyrik sowie auf andere Schrift- und Speichermedien. Diese Medienreflexion und das Mitthematisieren des Kommunikationsaktes gehören zu den Leitthemen von Gomringers bisherigen poetischen Werken.

GOMRINGERS SPRECHTEXTE ZU NATIONALSOZIALISMUS UND HOLOCAUST

Das hier im Zentrum stehende Audio-Gedicht trägt den Titel „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“ (in zwei Zeilen) und entstammt Gomringers Gedichtband „Sag doch mal was zur Nacht“, einer Anthologie von lyrischen „Sprechtexten“¹⁸, die die Autorin mit begleitender Audio-CD 2006 veröffentlicht hat. Es ist Teil einer Gedichttrilogie, die sich mit dem Themenkomplex Nationalsozialismus und Holocaust befasst. Die Trilogie stellt sich als eine Trias von Rollengedichten dar, weil unterschiedliche Perspektiven eingenommen werden: diejenige von Opfern und Mitläufer/innen bzw. Zuschauenden, nicht aber von expliziten Täter/innen. „Und es war ein Tag“ ist das einzige der drei Gedichte, das der Publikation auch als Audiotext beigelegt wurde. Die Trilogie ist auch in einer zweiten Anthologie Gomringers zu finden – versehen mit dem performativitätstheoretisch aufschlussreichen Titel „Mein Gedicht fragt nicht lange“ – in der sie 2011 ihre fünf bis dato publizierten, zum Teil vergriffenen Gedichtbände in einer umfassenden Sammelveröffentlichung in chronologischer Reihung vorgelegt hat. Dieser, auf der Ebene des gedruckten Textes deutlich extensiveren Buchpublikation ist auf CD wiederum nur eine Auswahl jener Gedichte beigelegt, die bereits für die Gedichtbände eingesprochen wurde. „Und es war ein Tag“ gehört auch hier als einziger Text der besagten Trilogie zu diesen Audiotexten. Konzipiert wurde die Shoah- und NS-

18 Diese Bezeichnung findet sich im Ankündigungstext auf dem Rückcover des Bandes und wird von Gomringer als Genre-Bezeichnung gewählt.

Trilogie nach Aussage der Künstlerin als Auftragsarbeit des Schulbuch-Verlags Cornelsen für Schüler und Schülerinnen in der 10. Klasse.¹⁹ Dies ist den Gedichtbänden selbst jedoch nicht zu entnehmen, insofern die drei Texte weder grafisch noch durch eine Zwischenüberschrift oder einen Kommentar als zusammengehörig gekennzeichnet werden, sondern zwischen anderen Gedichten stehen, die durchaus ein erwachsenes Publikum adressieren und gänzlich andere Sujets – zum Beispiel Liebe, Familie, Reisen, literarische Prätexte, Reflexionen über Sprache – aufweisen.

In „Monolog“ richtet sich ein sprechendes Ich an ein Du, dem es erklärt, welche materiellen Vorkehrungen es für dessen anscheinend unsichere Zukunft getroffen hat. Es sind ausnahmslos Dinge, die das Überleben auf der Flucht oder in einem Lager sichern sollen: eingenähte Edelsteine, um Brot kaufen zu können, in der Kleidung versteckte Identitätsdokumente, in diese eingesticktes Geld etc. Der Sprachgestus, mit dem dies erklärt wird, deutet darauf hin, dass eine erwachsende Person zu einem Kind spricht, dem auch eingetrichtert wird, all dies „aber psssst“²⁰ geheim zu halten. Durch die Betitelung des Sprechtextes mit einer Dramenkonvention wird die Stummheit des oder der Adressierten hervorgehoben. Das monologisierende Ich konkretisiert die intendierte historische Situation einerseits, wenn es etwa betont, dass es auch „den Stern [...] von der Jacke abgetrennt [habe]“, weil es so „besser“ sei; an anderen Stellen bleiben Sprech- und Rezeptionssituation hingegen vage. So ist zum Beispiel der zehnte Vers – „Ich habe die Kinder alle verschickt, jetzt gibt es keine mehr“ – durchaus rätselhaft und der abschließende dreizehnte Vers wiederholt das „Ich habe Diamanten in deinen Rocksäum genäht...“ des ersten, wodurch eine zirkuläre Struktur entsteht. „Monolog“ wird sowohl in der Erstpublikation „Sag doch mal was zur Nacht“ als auch in der Sammelpublikation „Mein Gedicht fragt nicht lange“ zwischen zwei Sprechtexten zu gänzlich anderer Thematik platziert (davor ein poetologischer Text über das Dichten, danach ein Text über ‚die Stadt‘), was die Decodierung der Shoah-Thematik nicht eben erleichtert.

Der Sprechtext „Wir hätten nicht mitgemacht“ wird in beiden Buchpublikationen nach dem hier im Zentrum stehenden und nachfolgend ausführlich analysierten Gedicht „Und es war ein Tag“ platziert. Er ist in der ersten Person Plural verfasst und konstruiert so ein ‚lyrisches Wir‘. Hier steht das Konstrukt eines Konjunktivs im Zentrum – eine Spekulation darüber, wie ‚wir‘ uns verhalten hätten angesichts von Diktatur, Gewalt und Ausgrenzung im ‚Dritten Reich‘. Bei den Sprechern handelt es sich scheinbar um ein Männerkollektiv von passiv Zuse-

19 Persönliches Gespräch mit der Autorin am 18.2.2015 im Literaturhaus Hamburg.

20 Gomringer, Nora: „Monolog“, in: Dies.: Sag doch mal was zur Nacht, Dresden 2006, S. 31.

henden, sich den Nazigräueln nicht entgegenstellenden Mitläufern, die ihre eigene Haut retten wollten und retrospektiv behaupten, „[b]ei dieser Sache hätten wir nicht mitgemacht“ – wobei sowohl das ‚Wir‘ als auch der eigentliche Gegenstand des Gedichts („diese Sache“) zu Beginn ein Höchstmaß an Vagheit aufbieten, was als sprachliche Verdrängungsstrategie erkennbar ist. Eingangs wird die Passivität als Verhaltensform beschworen, mit zunehmender Deutlichkeit auf den Nationalsozialismus verweisend: „Wir hätten uns enthalten“, „Wir hätten nicht braun getragen und die Haare gescheitelt“ oder „Wir hätten nicht Sieg gerufen und Heil gewünscht“.²¹ Es klingt zunächst wie Äußerungen von Nachgeborenen, die selber keine Schuld trifft. Die zweite Strophe jedoch beginnt mit dem Appell „Doch halt“: Die Sprecher reflektieren nun darüber, faktisch eine Art Doppelleben geführt zu haben, indem sie nachts dekadent und frei waren – „Swing tanzen und Boogie Woogie“, „Frauen über die Schultern werfen“ – tagsüber jedoch Gefolgschaft suggerierten, mithin doch selbst beteiligt waren. Die dritte Strophe wiederholt den ersten Vers „Bei dieser Sache hätten wir nicht mitgemacht“, jetzt jedoch mit Zusatz, „Bis wir sahen, dass der Pfarrer und der Lehrer auch irgendwie mitmachten [...]“.²² Der Konjunktiv wird mithin als eine die Tatsachen und historische Chronologie verhüllende Redeform entlarvt. Sodann ändert sich die Sprechinstanz, denn vierte und fünfte Strophe werden von einem Ich artikuliert: „Ich hätte keinem die Zahnbürste in die Hand gesteckt | und hätt gesagt | Schrubb die verdammte Wiener S-Bahn | Hätt nicht gesagt, nur einen Koffer, und die Sachen | kriegen sie wieder nach der Desinfektion | Hätt nie schneller, schneller zu den lahmen Alten und | nicht du links, deine Schwester rechts gesagt [...]“.²³ Unvermittelt wandelt sich die zunächst so vage „Sache“ in konkrete schuldhaft Taten und Handlungen, wie sie an den europäischen Juden und Jüdinnen verübt wurden. Speziell die letzten hier zitierten Verse lassen keinen Zweifel daran, dass der Ort des Geschehens ein NS-Konzentrationslager ist und das sprechende Ich nur zu gut weiß, was dort vorgefallen ist – vielleicht, weil es selbst vor Ort war. Die letzte Strophe führt das ‚Nicht‘ des vermeintlichen Nichtmitmachens und Nichtdabeigewesenseins *ad absurdum*, weil durch verwirrende Mehrfachnegationen verunklart wird, was das sprechende Ich getan und unterlassen hat.

Gomringer stellt in diesem Text unübersehbar dar, wie rhetorische Strategien des Sich-Herausredens und Ableugnens funktionieren und wie sich diese phrasenhafte Rede zugleich selbst entlarvt. Hier – wie auch in „Monolog“ – wird auf eindrück-

21 Gomringer, Nora: „Wir hätten nicht mitgemacht“, in: Dies.: Sag doch mal was zur Nacht, Dresden 2006, S. 75.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 76.

liche Weise eine ‚konzeptionelle Mündlichkeit‘²⁴ erzeugt, die bereits die medial schriftliche Form des gedruckten Textes dominiert. In dieser Hinsicht eignen sich beide Texte ebenfalls sehr gut als Sprechtexte und wurden von Gomringer auch verschiedentlich in Lesungen präsentiert.²⁵

DIE SPRACHLICH-PERFORMATIVE ANEIGNUNG DER OPFERPERSPEKTIVE

Der gedruckt sowie als Audiotext in den Buchpublikationen Gomringers vorliegende dritte Teil der Trilogie „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“ ist explizit aus der Opferperspektive formuliert. Es ist ein betont schlichter, zwar in Versen gesetzter, stilistisch aber eher narrativer Text, der auf Parataxe und Wiederholungsstrukturen aufbaut. Er ist im Präteritum geschrieben und in betont monotoner Art und Weise wird über etwas Vergangenes berichtet (,es war...‘). Dies aber bedeutet mit Blick auf das Thema, dass die Sprechinstanz, wie man mit Schreck erst ganz am Ende des Textes realisiert, ein Auschwitz-Überlebender oder eine -Überlebende sein muss. Für die mündliche Performance des Textes heißt dies, dass die Poet-Performerin Nora Gomringer sich die Rolle einer Überlebenden mimetisch aneignet. Dieser gewagte Versuch ist – selbst unter Berücksichtigung der didaktischen Intention – durchaus grenzwertig, ja problematisch, nicht zuletzt, weil der Sprechtext unkommentiert in Gomringers Lyrik-Anthologien zwischen anderen Gedichten auftaucht sowie eingedenk der Tatsache, dass die Autorin Enkelin eines SS-Offiziers ist, wie sie öffentlich thematisiert hat.²⁶ Dass das über-

24 Vgl. Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf: „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“, in: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15-43, hier: S. 23.

25 Vgl. SWR2 Literatur: „Boombastic Lyrikwunderland. Bas Böttcher, Nora Gomringer und Dalibor Markovic auf Tournee“ von Schnerring, Almut/Verlan, Sascha, 9.12.2014, siehe <http://mp3-download.swr.de/swr2/literatur/download/2014/12/753717.12844s.mp3> vom 23.6.2015. In dieser einstündigen Radiosendung spricht Nora Gomringer alle drei Gedichte der Trilogie und kommentiert sie kurz. „Und es war ein Tag“ wird hier durchaus ein wenig anders ausgesprochen – mit etwas anderen Betonungen und Akzenten, sowie einer leicht schnelleren Rhythmik – als in der dieser Analyse zugrundeliegenden Audio-Datei auf den CDs ihrer Bücher von 2006 und 2011.

26 „Der Holocaust sei ein Lebensthema ihrer Mutter gewesen. Über sie und die Familiengeschichte habe sie sich Auschwitz genähert. Gomringer: ‚Mein Großvater war SS-Offizier.‘ Er habe nichts erzählt. ‚Da war langes Schweigen, Wegschieben.‘ Sie denke jeden Tag ihres Lebens daran, wie es wäre, deportiert zu werden. Das Thema dürfe nicht

aus Heikle des Unterfangens, die Opferperspektive einer jüdischen Deportierten einzunehmen, die öffentliche Wahrnehmung dieses Sprechtextes prägt, zeigen emotionsgeladene Debatten im Internet im Anschluss an die Verleihung des Ringelnetz-Preises 2012 an Nora Gomringer in Cuxhaven, bei der sie unter anderem „Und es war ein Tag“ vorgetragen hat.²⁷

Die kompositorische Anordnung von „Und es war ein Tag“ innerhalb der Bände und auf den Begleit-CDs ist wie folgt: In Gomringers Buchpublikation „Sag doch mal was zur Nacht“ wird dieser Text nach dem titelgebenden Gedicht abgedruckt, welches die ‚poetische Sprache‘ und ihre Schönheitsfixierung auf ironische Weise und höchst selbstreferentiell traktiert; im Anschluss folgt „Wir hätten nicht mitgemacht“, der dritte Teil der Trilogie. In der Sammel-Buchpublikation „Mein Gedicht fragt nicht lange“ findet sich davor ein stark verfremdeter Text zum Thema „Mit dem Freund den Brief eines anderen Verehrers verreißen“ (Titel), im Anschluss ebenfalls „Wir hätten nicht mitgemacht“. Auf den Audio-CDs werden neue Konstellationen erzeugt: So findet sich in der Erstveröffentlichung davor der Track „Leids getan“, in dem es auf mehrdeutige Art und Weise und mittels intertextueller Verweise um individuelles Liebesleid und Gewalt geht, und danach hört man Gomringers „New York Tar“, einen ebenfalls sehr sinnlich-konkreten Text über den Terroranschlag vom 9. September 2001. In der Sammelveröffentlichung wiederum hört man davor Gomringers bekannten, spielerisch-poetologischen Text „Ursprungsalphabet“ und im Anschluss an das Shoah-Gedicht posaut die Poet-Performerin, durchaus verstörend, die Überschrift „Family Thing“ heraus und deklamiert dann einen sehr lauten und lockeren englischsprachigen Text über die Erziehungsmaßnahmen der Eltern des sprechenden Ichs. Anhand dieser Darstellung wird ersichtlich, dass die Einbindung und Kontextualisierung des Auschwitz-Poems jeweils eine durchaus andere ist und dass auch dem Audiotext keineswegs eine Sonderrolle zukommt. Er wird als eine abgeschlossene und für sich stehende Text-Performance neben vielen anderen präsentiert.

In ihrem Auschwitz-Gedicht versucht Gomringer, das Leid und die fundamentale Orientierungslosigkeit der in einen Viehwaggon eingepferchten Deportierten nachzubilden.²⁸ Sie setzt dazu zunächst jene Mittel ein, die schon im gedruckten

als rein historisch abgetan werden. Mit ihrer Sprachkunst wolle sie dazu beitragen. ‚Ich arbeite mit Effekt, um einen Affekt auszulösen.‘“ (o.N: „Ehrung für Nora Gomringer. Bamberger Dichterin erhält den diesjährigen Ringelnetz-Preis“, in: Süddeutsche Zeitung vom 18.4.2012)

27 Vgl. <http://lyrikzeitung.com/2012/04/18/65-gomringer-gewinnt/> vom 19.6.2015.

28 Es sei darauf hingewiesen, dass diese Audio-Datei nicht nur auf CD, sondern auch im Internet verfügbar ist; vgl. http://www.vorleser.net/gomringer_und_es_war_ein_tag/hoerbuch.html vom 19.6.2015.

Gedichttext angelegt sind: Der balladenähnliche Text wird stark rhythmisierend mit hoher Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke gesprochen, zuweilen gar skandiert. Dadurch wird eine kreisend-dynamische ‚Bewegung‘ erzeugt, die an die Monotonie eines schweren, über die Gleise rollenden Zuges erinnert. Gomringer teilt den Text in kurze Sinnabschnitte aus zwei bis vier Versen mit jeweils sehr ähnlicher stimmlicher Gestaltung und ausgeprägter Artikulationspräzision ein. Insofern Rhythmus und Melodie des Sprechens wiederkehren, kann ähnlich der Musik von einer Art Motiv gesprochen werden.²⁹ Diese Gleichförmigkeit findet sich auf allen Parametern des Sprechausdrucks.³⁰ Bei einer genaueren Betrachtung der stimmlich-artikulatorischen Gestaltung wird deutlich, dass Gomringer insbesondere einige Substantive – die durch die Textpräsentation ostentiert werden – mimetisch-abbildhaft stimmlich gestaltet, so ist z.B. die Erwähnung der ‚Enge‘ in dem Viehwaggon auch durch eine faukale Enge ihrer Stimmführung gekennzeichnet oder bei den Worten ‚Flüstern‘ und ‚Raunen‘ weist ihre Stimme besonders viel Geräuschhaftigkeit durch Hauch auf. Es handelt sich demnach insgesamt um eine Form der stimmlichen Illustration, die die Textinhalte verstärkt und vergegenwärtigt.

Indem jeder der gesprochenen 47 Verse – bis auf einen einzigen, auf den gleich noch einzugehen ist – mit der alttestamentlich anmutenden Formel ‚Und es war...‘ beginnt (‚Und die Erde war wüst und leer; und es war finster auf der Tiefe‘ heißt es beispielsweise zu Beginn von Genesis 1³¹), wird eine Simultanität der Wahrnehmungen und Eindrücke erzeugt. Der Bibel-Bezug gibt dem Gedicht den Status einer umgekehrten Kosmogonie bzw. Genealogie, weil hier Untergang und Tod anstelle von Schöpfung und Geburt beschrieben werden. Dies wird auch deswegen nahegelegt, weil der Text bereits mit der Konjunktion ‚und‘ beginnt, mithin weder einen inhaltlichen noch einen grammatischen Anfang aufweist, dafür aber (anti-)teleologisch auf ein Ziel hinsteuert. Mittels des biblischen Sprachduktus und der von Gomringer angewandten Reihentechnik werden zumeist zwei verschiedene Sachverhalte durch die Konjunktion ‚und‘ in einem Vers verknüpft – zum Bei-

29 Für Hilfe und Anregungen bei der sprechwissenschaftlichen Analyse des Audiotextes bedanke ich mich bei Kati Hannken-Illjes.

30 Vgl. Bose, Ines: ‚Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache‘, in: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.), *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin u.a. 2010, S. 29-68.

31 Laut Gomringer selbst (Gespräch am 18.2.15 im Literaturhaus Hamburg) bezieht sich die Formel des ‚Und es war...‘ auch auf Gen 4,17ff. – jene Passage, in der Kains Nachkommen benannt und mithin performativ ‚erzeugt‘ werden: ‚Und Kain erkannte seine Frau; die ward schwanger und gebar Henoch. Und er baute eine Stadt, die nannte er nach seines Sohnes Namen Henoch‘, usw.

spiel „Und es waren Hunde und es war Wimmern“ oder „Und es war Hitze und es war zu eng“³² –, so dass insgesamt annähernd 100 Sachverhalte parataktisch aneinander gereiht werden, wobei jeweils das erste Substantiv zweisilbig ist und besonders betont wird und das Versende in ein Ritardando ausläuft, was den Eindruck einer endlosen Aufzählung verstärkt.

Es ist, als erfolgten alle diese Wahrnehmungen und Eindrücke fast gleichzeitig, in einer unerträglichen Synchronizität, was durch die skizzierte Art der Gedicht-Sprechung noch verstärkt wird und für die Hörer und Hörerinnen wohl die Suggestion des Mitfahrens im Deportationszug erzeugen soll. Ein wesentliches Merkmal schon des Schrifttextes ist, dass dieser mit Ausnahme zweier versimmanter Kommas und eines Doppelpunkts keinerlei Satzzeichen aufweist, was auf syntaktischer Ebene ebenfalls Simultanität evoziert. Ein weiteres Stilmittel ist die dreimalige Wiederholung des Halbverses „und es war ein Ruck“ an verschiedenen Stellen des Gedichts, der die eingeschränkte Körperwahrnehmung und unwillkürliche Bewegung in dem Viehwaggon beschreibt. Schließlich ist auf die zweimalige Viererfolge des Halbverses „und es waren Stunden“ hinzuweisen, die – von der Lyrikerin besonders monoton und zäsurlos gesprochen – die entsetzlich lange Zeit des Eingesperrtseins und der schrecklichen Ungewissheit abbilden soll.

Die letzten Verse des Gedichts lauten: „Und es war ein Ruck | Und es war wahr | Und es war ein seltsamer Name.“³³ Sodann spricht Gomringer das in der letzten Zeile stehende Wort „Au-schw-itz“ artifizuell in drei Silben zerteilt – so wird es auch im gedruckten Text gestaltet (in der Veröffentlichung von 2011 wird es überdies als einziger Vers rechtsbündig gesetzt) –, in einem Gestus, als würde sie soeben das Schild eines ihr unbekanntem Ortsnamens in einem fremden Bahnhof durch den Spalt in der Waggonwand zu entziffern suchen. Es ist dieser Moment, der die größte Provokation und Anmaßung darstellt, denn die Sprecherin eignet sich hier durch den Akt der Verbalisierung den Blick eines oder einer im Konzentrationslager ankommenden (jüdischen) Deportierten an.

Die Aneignung der Opferperspektive erfolgt dezidiert durch das mimetisch-einfühlsame Sprechen des Gedichts, insbesondere in den letzten vier Versen. Bei der stillen Lektüre bleibt demgegenüber eine stärkere Distanz bestehen, was nicht zuletzt daran liegt, dass der Text auf jegliche identifikatorische Personalpronomina (,wir‘ oder ,ich‘) verzichtet. Dazu an dieser Stelle ein kleiner Theorieexkurs zum Textsubjekt in der Lyrik: Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich zum Teil von der Kategorie des ‚lyrischen Ich‘ abgewandt, da dieses zu stark mit einer bestimmten Form von Lyrik – der empfindsamen Subjektivität – verbunden ist, mit-

32 Gomringer, Nora: „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“, in: Dies.: Sag doch mal was zur Nacht, Dresden 2006, S. 74.

33 Ebd.

hin also terminologisch in der deutschsprachigen Dichtung nur etwa für die Phase zwischen Klopstock und Storm einsetzbar ist.³⁴ Oskar Walzel hat bereits 1926 von der „Entichung der Lyrik“ gesprochen, und zwar immer dann, wenn das Ich stark zurückgenommen ist oder gar nicht in Erscheinung tritt und die Vorstellung von Lyrik als „subjektive Dichtung“ ins Wanken gerät.³⁵ Neuere Ansätze konzipieren die Instanz des lyrischen Ich als eine „Leerdeixis“³⁶, das heißt als eine textuelle Leerstelle, die erst in der Rezeption zu füllen ist. Im vorliegenden Sprechtext von Nora Gomringer taucht weder ein Ich noch ein anderes Personalpronomen als grammatisch definite textimmanente Artikulationsinstanz auf. An einer einzigen Stelle wird über ein ‚sie‘ berichtet: „Denn sie waren wie Rinder“,³⁷ heißt es dort; dieser mehrdeutige Vers – wird damit inkludierend auch die nicht greifbare Sprechinstanz mitgemeint oder sind es nur die anderen Deportierten? – fällt strukturell heraus, gibt aber auch keine Auskunft über das Textsubjekt. Der Text operiert vielmehr mit einer bewusst neutral bleibenden, tendenziell als Kollektiv zu verstehenden ‚Reflektorfigur‘, wie sie ähnlich in der Erzählliteratur zu finden ist.³⁸

Die im Schrifttext angelegte Reflektorfigur beschreibt äußere Wahrnehmungen, Eindrücke, Entitäten, bietet jedoch keinen Einblick in eine Gefühls- oder Gedankenwelt. Ebendiese Transformation von einer eher neutralen Reflektorfigur zu einer beteiligten – schauenden, hörenden, riechenden – Subjektivität vollzieht Gomringer sukzessive im Sprechen ihres eigenen Textes. Es mag konzeptuell eine kollektive Subjektivität sein, die sie zu verkörpern sucht, kein Individuum – wie dies vom Text durch Wendungen wie „Und es war eine Scham“ oder „[...] und es war eine Hoffnung“³⁹ suggeriert wird. Gleichwohl werden die geschilderten Wahrnehmungen und Gedanken in der performativen Aneignung durch die eigene Stimme unweigerlich subjektiviert und quasi-personalisiert: So artikuliert die Sprecherin

34 Vgl. zu diesen Datierungen Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart/Weimar 1997², S. 188.

35 Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926, S. 264.

36 Spinner, Kaspar H.: Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt a.M. 1975, S. 17f.

37 N. Gomringer: „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“, S. 73.

38 ‚Reflektorfigur‘ ist ein Begriff, den Franz Stanzel im Anschluss an den Romancier Henry James für die personale Erzählsituation entwickelt. Es handelt sich dabei um eine ‚Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewusstsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt. Damit wird diese Romanfigur zur *persona*, zur Rollenmaske, die der Leser anlegt. [...] Es ist vor allem die Illusion der Unmittelbarkeit, mit welcher das dargestellte Geschehen zur Vorstellung des Lesers wird [...]‘ (Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans, Göttingen 1964, S. 17)

39 N. Gomringer: „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“, S. 73 und S. 74.

die verzweifelte Hoffnung der Deportierten, „Und es war sicher nicht wahr“⁴⁰ mit einem leichten, ungläubigen Lachen, wodurch sie sich als (vermeintlich) in dieser Situation befindliche zu erkennen gibt. Aber erst indem das Wort „Au-schw-itz“ von Gomringer in einem entziffernden Lektüremodus gesprochen wird, wandelt sich das im Text so dominante epische Präteritum momenthaft zum aktiven Präsens (als der vorherrschenden Tempusform von Lyrik⁴¹): Die nicht namenlos bleibende Sprecherin behauptet ‚jetzt‘ ‚dort‘ anzukommen – und mit dieser performativen Setzung einer Ankunft am ikonischen Ort des Grauens, durch den „der Holocaust schnell zur gestischen Formel“⁴² wird, endet Gomringers Audiotext.

Theodor Adornos vieldiskutiertes Diktum „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“⁴³ hat der Gattung Lyrik in der Nachkriegszeit ein nachhaltiges Verdikt auferlegt, das die Dichter und Dichterinnen zu einer konkreten Haltung zwang.⁴⁴ Dazu bemerkt die Shoah-Überlebende Ruth Klüger: „Verse, die den Holocaust behandeln, sind mehr als andere Gedichte dazu angetan, den Lesern Fragen zu stellen nach der historischen, biografischen und moralischen Provenienz des Dargebotenen, Fragen wie ‚Wer ist dieser Autor, mit welcher Autorität maßt er sich an, sich zu diesem Thema zu äußern?‘“⁴⁵ Gleichwohl haben sich viele, ob als Überlebende, als Täter/innen sowie als deren Nachkommen oder auch als nicht direkt Betroffene, mit der Holocaust-Thematik im Medium der Poesie

40 Ebd., S. 74.

41 Vgl. Schlaffer, Heinz: „Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 27 (1995), S. 38-57, hier: S. 39; „Das Präteritum signalisiert, daß der dargestellte Gegenstand abwesend ist, während das Präsens, zumal in der Verbindung mit Apostrophe und Deixis, seine Anwesenheit suggeriert. Anwesend in der Lyrik ist allerdings nicht die ‚besprochene Welt‘, sondern nur der Akt des Besprechens selbst.“ (Ebd., S. 55)

42 Korte, Hermann: „Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit“. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945“, in: *Text und Kritik* 144 (1999), S. 25-47, hier: S. 40.

43 Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“*, Frankfurt a.M. 1977, S. 11-30, hier: S. 30.

44 Vgl. Kiedaisch, Petra (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Stuttgart 2006.

45 Klüger, Ruth: „Lyrik und der Holocaust am Beispiel von drei Gedichten“, in: Tabah, Mireille (Hg.), *Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard*, Tübingen 2009, S. 171-178, hier: S. 171.

befasst.⁴⁶ Es liegen auch beeindruckende Gedicht-Sprechungen speziell zu dieser Thematik vor – zum Beispiel Paul Celans Lesung der „Todesfuge“⁴⁷ (1947) oder Sylvia Plaths Lesung von „Lady Lazarus“⁴⁸ oder „Daddy“⁴⁹ (beides verfasst 1963). Vermutlich ist Gomringer Celans Audiotext bekannt, da sie dessen Verfahren der Dynamisierung der Sinneseindrücke und Geschehnisse durch Akzeleration, Musikalisierung und Motivbildung in ihrer Gedichtssprechung aufnimmt. Was Gomeringers Audiotext von den genannten Gedichten unterscheidet, ist die ostentative, durch eine Reflektorfigur vermittelte Wahrnehmungsperspektive einer (Pseudo-) Augenzeugin. In der theoretischen Diskussion um Zeugenschaft der Shoah wurde die Herausgehobenheit dieser Kategorie betont und ihr Sonderstatus verdeutlicht, den Celans viel zitierte poetische Wendung „Niemand | zeugt für den | Zeugen“⁵⁰ *in nuce* erfasst: „Es geht [...] nicht darum, sich mit den Opfern zu identifizieren, denn im Versuch der Identifikation wird unweigerlich der brutale Anschlag auf die Identität der Opfer, welche die traumatische Erfahrung kennzeichnet, zugunsten der psychologischen Befriedigung der Zuhörer durch die Projektion des Selbst auf andere übergegangen oder verkannt.“⁵¹ Ebendies erfolgt zwangsläufig, wenn eine Sprecherin die genannte Perspektive, den Blick aus dem Viehwagen des Deportationszuges nach Auschwitz, einnimmt und sich in diese Rolle versetzt.

In der radiophonen Situation erfolgt die Verkörperung des Gesagten auf besonders konzentrierte und intensive Weise, wie dieses Beispiel verdeutlicht. Um es noch einmal zuzuspitzen: Erst durch die mimetische Aneignung durch die Dichterin im Akt der vokalen Artikulation wird „Und es war ein Tag“ im Wortsinn zur ‚Erlebnislyrik‘. Mit diesem Genre im engen Sinn teilt Gomeringers Audiotext weder die sprachliche Form noch den Inhalt, gleichwohl aber den grundlegenden Perzeptionsmodus des sprechenden Subjekts. Zwar weist der Gedichtstext, wie dargelegt, gar kein ‚lyrisches Ich‘ und auch keine andere grammatisch festgelegte Sprechinstanz auf, durch das Sprechen des Textes von einer einzelnen Person (und

46 Einen dementsprechenden Überblick über die deutschsprachige Lyrik von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart gibt Korte 1999.

47 Vgl. <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/todesfuge-66#.VYaEfGOx2Ms> vom 21.6.2015.

48 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=LkK2fwZfVjA> vom 21.6.2015.

49 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=LRSuheGikBY> vom 21.6.2015.

50 Celan, Paul: „Aschenglorie“, in: Wiedemann, Barbara (Hg.), *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe* in einem Band, Frankfurt a.M. 2003, S. 198. Es handelt sich bei den zitierten Worten genauer gesagt um die abschließende Strophe des Gedichtes, die nur aus diesen fünf Worten besteht.

51 Baer, Ulrich: „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt a.M. 2000, S. 7-31, hier: S. 19.

nicht etwa in chorischer Form, wie es der Text eigentlich nahelegt) wird jedoch ein ‚Ich‘ konstituiert. Heinz Schlaffer hat argumentiert, dass es diese „Aneignung von Gedichten“ sei, die das konkrete „Ich im Gedicht“ erst erzeuge, egal ob es dieses als grammatische Form im Text selbst bereits gibt oder nicht: Es sei der „Akt des Sprechens“, welcher dieses definiert – „ich‘ ist, wer spricht“.⁵² Wenn die menschliche Stimme als „atmosphärische Präsenz von etwas oder jemandem“ bezeichnet werden kann, als „eine der Dimensionen, in denen etwas oder jemand aus sich heraustritt und die Atmosphäre in der Umgebung wesentlich emotional tönt“,⁵³ so ist dies hier fraglos der Fall. Es sei hier auf Manuela Gerlof verwiesen, die eine Dissertation zum Holocaust im Hörspiel verfasst hat. Auch sie bemerkt, dass die Stimme dort wesentlich dazu diene, das Gesagte zu authentifizieren, „indem sie es an eine konkrete, identifizierbare Person zurückbindet“; Gerlof spricht vom „besondere[n] Authentifizierungspotential der menschlichen Stimme“, was ihres Erachtens besonders für die „entkörperlichte[...] Stimme aus dem technischen Medium“ (gemeint ist hier das Hörspiel) gilt.⁵⁴

Der auditiv-vokalen Verbalisierung eignet mithin eine besonders intensive Form der Vergegenwärtigung und das Akustische kann als ein Gedächtnismedium eingesetzt werden, das einer fortwährenden Aktualisierung im Rezeptionsprozess bedarf. Die menschliche Stimme weist „in allem Sinn unaufgehoben eine durch ihre Sinnlichkeit mitbehauptete Hiesigkeit und Jetzigkeit“⁵⁵ auf. Merkmale einer individuellen Stimme wie ihre emotive und atmosphärische Gestaltungskraft gehen auch in der technischen Aufzeichnung nicht verloren. Sie werden zwar ent-situert und dekontextualisiert, zugleich aber auch exponiert. Technisch realisierte Stimmen können daher als „körperliche Spuren“ bezeichnet werden, als „Hinterlassenschaften, die zugleich auf eine Präsenz *und* eine Absenz des performativen Prozesses der stimmlichen Artikulation verweisen“.⁵⁶ Gomringers Audiotext „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“ wurde für den vorliegenden Argumentationszusammenhang ausgewählt, um an diesem provokanten Beispiel die Wirkmacht wie auch die Problematik der vokal-auditiven Aneignung und Performanz

52 H. Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten, S. 38f.

53 Böhme, Gernot: „Die Stimme im leiblichen Raum“, in: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hg.), Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven, Bielefeld 2008, S. 23-32, hier: S. 30.

54 Gerlof, Manuela: Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR (1945-1989), Berlin/New York, NY 2010, S. 65.

55 Lehmann, Hans-Thies: „Prädramatische und postdramatische Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, in: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.), Kunst-Stimmen, Berlin 2004, S. 40-67, hier: S. 62.

56 V. Pinto: Stimmen auf der Spur, S. 11.

zu skizzieren, die für das Hörbuch und andere auditive Speicherformate der Gegenwart kennzeichnend sind.⁵⁷

Und es war ein Tag

Und der Tag neigte sich

Und es war Stehen und es war Warten
Und es war eine Masse und es sah aus, wie ein Meer
Und es waren Männer und es waren Frauen
Und es waren Kinder und es roch nach Leder
Und es waren Koffer und es war Dampfen
Und es waren Münder und es war das Wort
Und es war Stumpfes und es war Taubes
Und es waren Große und es waren Mäntel
Und es waren Hunde und es war Wimmern
Und es war Weinen und es war ein Zug
Und es waren Waggons und es war eine Rampe
Und es war Eile und es hieß: Hinein
Und es war Drängen und es war wieder Eile
Und es war Härte und es war der Ton
Und es waren Hände und es waren Blicke
Und es waren Minuten und es war Enge
Und es war kein Raum
Und es war bald Nacht und es war ein Scherz
Denn sie waren wie Rinder
Und es war ein Riegel und es war ein Ruck

57 Die Verfasserin dankt Doerte Bischoff, Catrin Prange, Anja Tippner und Wiebke Vorath für Kritik und Kommentare zu diesem Text und Judith Niehaus für das gründliche Korrekturlesen. Ferner dankt sie dem Verlag Voland & Quist für die freundliche Genehmigung des Abdrucks von „Und es war ein Tag“, das hier nach der in Fußnote 32 genannten Ausgabe wiedergegeben wird.

Und es war Fahren und es war keine Luft
Und es war Nacht und es war Zeit
Und es war zu lang
Und es war Flüstern und es war Raunen
Und es war Mutmaßen und es waren Fragen

Und es war Hitze und es war zu eng
Und es war wieder Weinen und es war ein Eimer
Und es waren vier Ecken und es war ein Geruch
Und es war eine Scham
Und es waren Stunden und es waren Stunden
Und es waren Stunden und es waren Stunden
Und es war Durst und es war Wirre
Und es war Sinken und es war Lehnen
Und es war ein müdes Gebet
Und es war trübes Wasser aus der Kelle
Und es war ein Ruck

Und es war ein Lauschen und es war eine Hoffnung
Und es war eine Sprache und es war ein Land
Und es waren Stunden und es waren Stunden
Und es waren Stunden und es waren Stunden
Und es waren Ahnungen und es waren Gerüchte
Und es war ein Feuer, das lief
Und es waren Fetzen und es waren Worte
Und es war sicher nicht wahr

Und es war ein Ruck
Und es war wahr
Und es war ein seltsamer Name
Au-schw-itz

Stimme und Erinnerung

Je me souviens von Georges Perec als Hörbuch

STEPHANIE BUNG

Der französische Schriftsteller und Filmemacher Georges Perec hat in seinem kurzen Leben ein umfangreiches, vielseitiges und mitunter etwas skurriles *Œuvre* geschaffen. Er verfasste Romane, die sich in verschiedene Richtungen lesen lassen oder ganz ohne den Buchstaben E auskommen, begeisterte sich für das japanische Spiel Go, schrieb Theaterstücke, Drehbücher sowie Hörspiele, letztere insbesondere für den Saarländischen Rundfunk, und war eines der prominentesten Mitglieder der Gruppe Oulipo (*Ouvroir de la littérature potentielle*), die 1960 als eine Art literarisches Versuchslabor gegründet worden war. Vor allem aber begriff er das Schreiben als Möglichkeit, eine Spur zu legen, sich zu erinnern:

Écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.¹

Als Perec 1982 mit nur 46 Jahren an Lungenkrebs stirbt, hinterlässt er neben Romanen, Dramen und Gedichten auch viele Texte, die sich jeglicher Gattungszuschreibung entziehen. Darunter eines seiner wohl berühmtesten Bücher, eine Auf-

1 Perec, Georges: *Espèces d'espaces*, Paris 1974, hier: S. 123. („Schreiben: sehr gewissenhaft versuchen, etwas zurück zu behalten, etwas überleben zu lassen: einige exakte Bruchstücke der sich aushöhlenden Leere zu entreißen, irgendwo eine Furche, eine Spur, eine Prägung oder einige Zeichen zu hinterlassen.“ Diese wie alle folgenden Übersetzungen aus dem Französischen stammen von mir.)

zählung von schlaglichtartigen Erinnerungen mit dem Titel *Je me souviens*.² Im Jahre 1988, sechs Jahre nach Perecs Tod, inszeniert der Schauspieler Sami Frey diesen Text für das Theaterfestival in Avignon. Das Bühnenergebnis, während dessen Sami Frey, unermüdlich in die Pedalen eines Fahrrads tretend, diese Liste von Gedächtnisminiaturen körperlich geradezu ‚arbeitet‘, ist zugleich eine Hommage an den früh verstorbenen Autor. Nach Avignon wird Freys Inszenierung auf verschiedenen Pariser Bühnen gezeigt, für das Fernsehen aufgezeichnet und kurz darauf in Form einer CD als Hörbuch vermarktet.³ Der Tonträger, auf dem die zunehmend atemlose Stimme eines sich mit seinem Fahrrad nicht von der Stelle bewegendenden Sami Freys ebenso festgehalten ist wie die dabei von ihm rezitierte Erinnerungsliste von Georges Perec, steht also am Ende einer Kette ineinandergreifender Artefakte, die unter dem Titel *Je me souviens* publiziert wurden. Im Folgenden sollen die einzelnen Glieder dieser Kette zunächst kurz vorgestellt werden, so dass im Anschluss daran die in erster Linie über das Ohr wahrnehmbaren Formen dieser Gedächtnisfragmente betrachtet werden können. Dabei stehen die in diesem Band interessierenden Fragen sowohl nach der künstlerischen Eigenständigkeit als auch nach einer möglichen Binnendifferenzierung des Hörbuchs im Vordergrund.⁴ Womit haben wir es jeweils zu tun und was geschieht mit unserer Wahrnehmung der Erinnerungen von Georges Perec, wenn wir uns mit ihnen in schriftlicher, audiovisueller und/oder rein auditiver Form beschäftigen? Und wie lässt sich die auditive Form, die als Tonspur einer aufgezeichneten Theateraufführung überliefert ist, von derjenigen unterscheiden, die vom Autor selbst eingelesen wurde? Während die ersten beiden Kapitel der Entstehung des Hörbuchs sowie seiner Abgrenzung gegenüber den anderen Erscheinungsformen des Textes

2 Perec, Georges: *Je me souviens*, Paris 1978. Das Buch wurde 2013 von der Librairie Arthème Fayard neu aufgelegt. Diese Ausgabe liegt den im Folgenden zitierten Passagen zu Grunde.

3 Frey, Sami/Perec, Georges: *Je me souviens*, hrsg. von Antoinette Fouque, Paris 1991.

4 Seit Armin Frank 1963 das Hörbuch – im Sinne der klassischen Lesung – mit der Begründung aus der Hörspielforschung ausgeschlossen hat, ihr künstlerischer Wert liege ausschließlich im Original (vgl. Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform*, durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten, Heidelberg 1963, hier: S. 22), steht sowohl die Frage nach der Eigenständigkeit des Hörbuchs als auch diejenige nach einer – auch jenseits der Theorie – exakten Unterscheidbarkeit von Hörspiel und Hörbuch im Raum. Aus heuristischen Gründen wird im Folgenden von einem relativ weit gefassten Hörbuchbegriff ausgegangen, der akustische literarische Texte umfasst, die in edierter Form vorliegen und so der Öffentlichkeit prinzipiell und nicht nur punktuell – wie eine Radio- sendung – zugänglich gemacht wurden.

gewidmet sind, wird es in einem dritten und letzten Kapitel um die Frage gehen, wie sich verschiedene Spielarten des Hörbuchs differenziert beschreiben lassen.

1 JE ME SOUVIENS, DAS BUCH (1978)

Das Buch umfasst insgesamt 480 Miniaturen, die alle mit dem Syntagma ‚Je me souviens‘ beginnen und meistens nicht mehr als einen Satz umfassen. Die Miniaturen sind nummeriert, was den Eindruck einer Liste noch verstärkt, der in der anaphorischen Gliederung des Textes bereits angelegt ist. Dem immer wieder neu ansetzenden Erinnern wird dadurch der Charakter von Aphorismen verliehen; zugleich verweist der Gleichklang zu Beginn der einzelnen Texte jedoch auch auf einen Willen zur Form, wie man ihn eher in der Lyrik, beispielsweise in Prosagedichten, erwarten würde. Nicht zuletzt erinnert der selbst auferlegte Zwang, die Erinnerung scheinbar in Fragmente zu zerlegen, nur um diese dann nach bestimmten Regeln wieder zusammensetzen, an die Verfahren, die Perec in der Gruppe *Oulipo* praktizierte.⁵ Im Vergleich mit dem Vorhaben, einen Roman ohne den Buchstaben E zu verfassen,⁶ handelt es sich hier jedoch um eine sanfte Spielart jener *contrainte*, von deren stimulierenden Kraft Perec überzeugt war.⁷ Die Reihung in *Je me souviens* rhythmisiert die Erinnerung, reguliert ihr Fließen, ohne sie dabei in eine bestimmte Richtung abdrängen zu wollen. Vielmehr gewinnt man nach und nach den Eindruck, als sei diese Form im Grunde aus dem pulsierenden Prozess des Erinnerns selbst hervorgegangen.

Aber um welche Erinnerungen handelt es sich nun eigentlich genau? Welche Momente der Vergangenheit werden aufgerufen und welchen Zeitraum umfasst der Text insgesamt? Perec entführt seine Leserschaft zunächst in das Paris der 1950er-Jahre.

1. Je me souviens que Reda Caire est passé en attraction au cinéma de la porte de Saint-Cloud.
2. Je me souviens que mon oncle avait une 11 CV immatriculée 7070 RL2.
3. Je me souviens du cinéma *Les Agriculteurs*, et des fauteuils club du *Caméra*, et des sièges à deux places du *Panthéon*.
4. Je me souviens de Lester Young au *Club Saint-Germain*; il portait un complet de soie bleu avec une doublure de soie rouge.

5 Vgl. <http://oulipo.net/fr/oulipiens/gp> am 15.5.2016.

6 Es handelt sich um den lipogrammatichen Roman *La Disparition* aus dem Jahre 1969.

7 Zur Bedeutung der *contrainte* vgl. Montfrans, Manet van: Georges Perec. *La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta 1999, besonders S. 133.

5. Je me souviens de Ronconi, de Brambilla et de Jésus Moujica; et de Zaaf, l'éternel ‚lanterne rouge‘.
6. Je me souviens qu'Art Tatum appela un morceau *Sweet Lorraine* parce qu'il avait été en Lorraine pendant la guerre de 14–18.⁸

Es handelt sich um die Bilder und Klänge der französischen Nachkriegsgesellschaft, in der man sich für Kino (z.B. *Les Agriculteurs*, *Caméra*, *Panthéon*), Jazz (z.B. Lester Young, Art Tatum) und Sport (z.B. die Radrennfahrer Aldo Ronconi, Pierre Brambilla, Jésus Moujica und Abdel-Kader Zaaf) interessiert, um eine ‚schöne neue Welt‘, in der man von neuen Markenprodukten, Werbeslogans und Schlagermelodien (z.B. von Reda Caire) umgeben ist. *Je me souviens* setzt mithin genau jene Mythen des Alltags in Szene, die in den 1950er-Jahren bereits von Roland Barthes zum Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung erklärt wurden.⁹ Allerdings handelt es sich eben gerade nicht um eine wissenschaftliche Befassung mit diesen Gegenständen, sondern um die Kontaktaufnahme mit einer Vergangenheit, die verspielt und abgründig zugleich ist. Dabei ist jedoch weder das Verspielte noch das Abgründige auf den ersten Blick leicht zu identifizieren, und Perecs subtiler Humor kennzeichnet sowohl die eine als auch die andere Seite der Medaille. Die Erinnerung an die Autobusfahrten, als die Fahrzeuge noch Plattformen statt Türen hatten und während derer man zu einem exakt kalkulierten Zeitpunkt auf eine Klingel drücken musste, um den richtigen Absprung nicht zu verpassen, lässt sich sicherlich eher dem verspielten Register zuordnen:

51. Je me souviens des autobus à plate-forme: quand on voulait descendre au prochain arrêt, il fallait appuyer sur une sonnette, mais ni trop près de l'arrêt précédent, ni trop près de l'arrêt en question.¹⁰

8 G. Perec: *Je me souviens*, S. 11f. („1. Ich erinnere mich, dass Reda Caire im Kino an der *porte de Saint-Cloud* eine Attraktion war. // 2. Ich erinnere mich, dass mein Onkel einen 11 CV mit dem Nummernschild 7070 RL2 hatte. // 3. Ich erinnere mich an das Kino *Les Agriculteurs*, und an die Klubsessel im *Caméra*, und an die Sitze für zwei im *Panthéon*. // 4. Ich erinnere mich an Lester Young im *Club Saint-Germain*; et hatte einen Anzug aus blauer Seide mit einem Innenfutter aus roter Seide an. // 5. Ich erinnere mich an Ronconi, an Brambilla und an Jésus Moujica; und an Zaaf, die ewige ‚rote Lanterne‘. // 6. Ich erinnere mich, dass Art Tatum ein Stück *Sweet Lorraine* nannte, weil er während des Ersten Weltkrieges in Lothringen gewesen war.“)

9 Vgl. Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957.

10 G. Perec: *Je me souviens*, S. 23. („Ich erinnere mich an die Autobusse mit Plattform: Wenn man an der nächsten Haltestelle aussteigen wollte, musste man auf eine Klingel

Ebenso die Erinnerung an den quälenden Englischunterricht, der von jenem Tag an etwas erträglicher wurde, an dem der Schüler als einziger mit dem englischen Wort für ‚Getöpfertes‘ etwas anzufangen wusste.

67. Je me souviens que je devins, sinon bon, du moins un peu moins nul en anglais, à partir du jour où je fus seul de la classe à comprendre que *earthenware* voulait dire ‚poterie‘.¹¹

Viele Fragmente werden auch erst durch die Erinnerung an einen bestimmten Klang lebendig, eines Slogans aus der Werbung beispielsweise, der nur bei denjenigen Lesern einen vergnüglichen Wiedererkennungseffekt auslöst, die ihn sozusagen noch ‚im Ohr‘ haben.¹²

Ist es also schon nicht immer leicht, die verspielte Seite des Textes nachzuvollziehen, so ist seine Abgründigkeit noch schwerer zu fassen. Auch sie verbirgt sich hinter einem harmlos lächelnden Tonfall des Autors, etwa wenn er sich an Halstücher erinnert, die aus den Seidenstoffen von Fallschirmen gefertigt wurden, also aus eben jenem Material, das noch kurz zuvor im Krieg eingesetzt worden war und über Leben und Tod entscheiden konnte.¹³ Die Abgründigkeit des Textes wird jedoch vor allem dann greifbar, wenn man sich die Frage nach jenen Erinnerungen stellt, die in der umfänglichen Liste nicht auftauchen. Denn obwohl einzelne Gedächtnisfragmente aus der Zeit vor Kriegsende stammen, mithin also in die Kindheit des Autors zurückreichen, lassen sich keine Erinnerungen an seine Eltern finden. Das wäre für sich genommen vielleicht nicht weiter bemerkenswert, hätte Perec 1975 nicht einen autobiographischen Text unter dem Titel *Wou le souvenir d'enfance* veröffentlicht, in dem er genau diesen Punkt seines Erinnerungsvermögens aufgreift.¹⁴ Mit Bezug auf seine Eltern schreibt er hier:

drücken, aber weder zu nahe am vorherigen Ausstieg noch zu nahe an der fraglichen Haltestelle.“)

- 11 Ebd., S. 27. („Ich erinnere mich, dass ich, wengleich nicht richtig gut, so doch weniger miserabel in Englisch wurde an dem Tag, an dem ich als einziger meiner Klasse begriffen hatte, dass *earthenware* ‚Getöpfertes‘ bedeuten sollte.“)
- 12 Dies gilt sicherlich für die Erinnerung mit der Nummer 63: „Je me souviens de ‚Dop Dop Dop, adoptez le shampoing Dop.‘ (Ebd., S. 26; „Ich erinnere mich an Dop Dop Dop, nehmen Sie das Shampoo Dop.“)
- 13 „33. Je me souviens des foulards en soie de parachute.“ (Ebd., S. 19; „Ich erinnere mich an Halstücher aus Fallschirmseide.“)
- 14 Genau genommen lassen sich auch in *Je me souviens* Erinnerungen an die Eltern bzw. an die erste Zeit ohne sie finden, sie sind nur nicht als solche ausgewiesen. Um sie zu identifizieren, bedarf es der Folie von *Wou le souvenir d'enfance*: Hier werden Szenen

J'écris: j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.¹⁵

Der Vater, Icek Judko Perec, geboren im polnischen Lubartow, erlag 1940 seinen Kriegsverletzungen, nachdem er sich freiwillig für die französische Armee gemeldet hatte. Seine Mutter, Cyrla Perec, geboren in Warschau, ermordet in Auschwitz, musste nur zwei Jahre später den sechsjährigen Georges in der Obhut naher Verwandter zurücklassen. *W ou le souvenir d'enfance* umkreist die Leere, die durch das Verschwinden von Vater und Mutter entstanden ist sowie die Ursachen für dieses Verschwinden. Die Erinnerung ist lückenhaft, der autobiographische Text ist seinerseits von Leerstellen durchzogen, das Wesentliche bleibt ausgespart. Die zitierte Passage benennt dieses zweifache Nichts, die doppelte Abwesenheit der Eltern: Sieht man genau hin, so fällt auf, dass der Spur, die durch die Schrift erzeugt wird, eine andere Spur vorausgeht, jene nämlich, durch die der eigene Körper, aus der Nähe zu den anderen Körpern sowohl hervorgehend als auch heraustretend, gezeichnet ist. Die Schrift ist also die Spur einer Spur und damit der immer wieder von Neuem ansetzende Versuch, das Abwesende präsent zu halten. In einem Interview stellt Perec einen Zusammenhang zwischen diesem ersten Versuch einer Autobiographie, *W ou le souvenir d'enfance*, und *Je me souviens* her:

Ce sont des chemins qui ne sont pas tout à fait parallèles, mais qui se rejoignent quelque part et qui partent d'un même besoin de faire le tour de quelque chose pour le situer. Ce n'est pas donné immédiatement. Ce n'est surtout pas l'événement tragique annoncé par les violons! Ça doit rester tout le temps enfoui!¹⁶

aus der frühen Kindheit Percs beschrieben, die mit der Erinnerung an Mutter und Vater oder mit deren Abwesenheit verbunden sind. In *Je me souviens* stellen die Erinnerungen mit den Nummern 33, 64, 69, 81, 421 und 452 elliptische Formen dieser Szenen oder Verweise auf sie dar.

- 15 Perec, Georges: *W ou le souvenir d'enfance*, Paris 1975, hier: S. 63f. („Ich schreibe: Ich schreibe, weil wir zusammen gelebt haben, weil ich einer unter ihnen war, Schatten inmitten ihrer Schatten, Körper neben ihrem Körper; ich schreibe, weil sie in mir ihre unauslöschliche Prägung hinterlassen haben und weil die Schrift deren Spur ist: die Schrift tötet die Erinnerung an sie; die Schrift ist die Erinnerung an ihren Tod und die Behauptung meines Lebens.“)
- 16 Perec, Georges: „Le travail de la mémoire“, in: Bertelli, Dominique/Ribièrre, Mireille (Hg.), *Georges Perec en dialogue avec l'époque et autres entretiens* (1965-1981), Paris

Aus seiner Abneigung gegenüber einer pathetischen oder melodramatischen Aufzeichnung dieser nicht ganz parallelen Wege bzw. Texte macht der Autor keinen Hehl. Vielmehr scheinen sie sich gerade in dieser Abneigung zu überschneiden. Gemeinsam ist ihnen außerdem das Wissen um die Körperlichkeit, die mit dem Erinnern einhergeht, sowie um die Schwierigkeit, dieses Wissen in einem kontinuierlichen, die Erinnerung an die Oberfläche tragenden Schreibfluss zu aktualisieren. Auch wenn es der autobiographisch gefärbten Stimme in *Je me souviens* gemessen an *Wou le souvenir d'enfance* wesentlich leichter zu fallen scheint, sich zu erinnern – ausgelöst von Gegenständen, die meistens erst nach der Katastrophe ins Leben des jungen Perce getreten sind –, ändert das nichts an der potentiell abgründigen Körperlichkeit dieses Vorgangs. So gibt der Autor in dem bereits erwähnten Interview zu Protokoll: „Quand j'écris: ‚Je me souviens que ma première bicyclette avait des pneus pleins‘, ce n'est pas innocent! J'en ai encore la sensation physique et pourtant, apparemment, c'est neutre.“¹⁷

2 JE ME SOUVIENS, VOM THEATERSTÜCK (1988) ZUM HÖRBUCH (1990)

Als der Schauspieler und Regisseur Sami Frey *Je me souviens* 1988 für das Theaterfestival in Avignon auf die Bühne bringt,¹⁸ knüpft er zunächst an diese Leichtigkeit an. Er intoniert fröhlich den Werbeslogan „Dop Dop Dop, adoptez le sham-

2011, S. 96-104, hier: S. 98. („Das sind Wege, die nicht ganz und gar parallel verlaufen, sondern sich irgendwo treffen und die in demselben Bedürfnis ihren Ausgang nehmen, etwas zu umkreisen um es zu situieren. Das ist nicht unmittelbar gegeben. Vor allem ist es nicht das von Violinen angekündigte tragische Ereignis! Es muss die ganze Zeit verborgen bleiben.“)

- 17 Ebd. („Wenn ich schreibe: ‚Ich erinnere mich, dass mein erstes Fahrrad aufgepumpte Reifen hatte‘, dann ist das nicht unschuldig! Ich habe davon immer noch das körperliche Empfinden und doch ist es scheinbar neutral.“)
- 18 Vgl. <http://www.festival-avignon.com/en/all-events-1988> am 15.5.2016. Der Beitrag von Sami Frey war in diesem Jahr nicht die einzige Hommage an Georges Perce im Rahmen des Festivals: Michaël Lonsdale inszenierte *La vie, mode d'emploi* (vgl. ebd.), jenen Roman also, der 1978 gleichzeitig mit *Je me souviens* erschienen und außerdem mit dem Prix Médicis ausgezeichnet worden war.

poing Dop¹⁹ ebenso wie die erste Zeile des Schlagers „Toi ma p'tit' folie“²⁰ von Jean Bretonnière. Die Szene ist in blaues Licht getaucht und wird von leiser Musik begleitet. Das Bühnenbild besteht aus Stoffen, die in verschiedenen Höhen so aufgehängt wurden, dass sie sowohl im Sinne einer hügeligen Landschaft als auch abstrakt gelesen werden können. Zwischen diesen wogenden Stoffbahnen befindet sich ein Fahrrad, dessen Pedalen sich treten lassen, ohne dass es sich von der Stelle bewegt. Auf diesem Gefährt sitzt Sami Frey und rezitiert Perecs Erinnerungen, während er unterschiedliche Geschwindigkeiten simuliert und imaginäre Steigungen bewältigt. Eine skurrile Erscheinung, möchte man meinen, doch das Fahrrad im Mittelpunkt dieser Inszenierung ist in mehrfacher Hinsicht mit Bedacht gewählt. So ist es zunächst ein emblematisches Objekt für das Gesamtwerk eines Autors, der seine Aufmerksamkeit immer wieder den Objekten schenkte, angefangen bei seinem ersten, mit dem *prix Renaudot* ausgezeichneten Roman *Les Choses* (1965) über den Kurzroman *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* (1966) bis hin zu verschiedenen Passagen²¹ in *Je me souviens*. Doch das Fahrrad auf der Bühne hat nicht nur emblematischen oder gar illustrativen Charakter. Es dient auch keineswegs dazu, die fehlende Handlung zu kompensieren, auch wenn der Anblick eines mal angestrengt in die Pedalen tretenden, mal verträumt vor sich hin radelnden Mannes sicherlich auch einen gewissen Unterhaltungswert hat. Mit einem feinen Gespür für Perecs unterschwellige Komik löst Frey auch immer mal wieder Gelächter im Publikum aus, doch gibt es für den Einsatz des Fahrrads auf der Bühne noch einen weiteren bzw. einen ganz anderen Grund: Er zwingt den Schauspieler zu einer körperlichen Anstrengung, die über das Rezitieren hinausgeht. Auf diese Weise wird das dargestellte Erinnern zu einer im wahrsten Sinne des Wortes ‚atemberaubenden‘ Angelegenheit, die dem Publikum weniger über den Text als über das Zusammenspiel von körperlicher Aktivität und Ansteckung vermittelt wird.

Das zunehmend atemlose Rezitieren von *Je me souviens* lässt sich jedoch auch ausschließlich über das Ohr wahrnehmen. Dies mag für die Verlegerin Antoinette Fouque eine Rolle gespielt haben, als sie sich entschied, Sami Freys Inszenierung in ihre Reihe *bibliothèque des voix* aufzunehmen und 1991 als Hörbuch zu veröffentlichen. Wenngleich der Produktion des Hörbuchs die Aufnahmen für das Fernsehen aus dem Jahr zuvor zu Grunde gelegen haben dürften, so bleibt das audiovisuelle Material doch erst einmal in den Archiven des INA (*institut national de*

19 Vgl. Fußnote 12.

20 „71. Je me souviens de Jean Bretonnière quand il chantait *Toi ma p'tit' folie*.“ (G. Perec: *Je me souviens*, S. 28; „Ich erinnere mich an Jean Bretonnière wenn er *Toi ma p'tit' folie* sang.“)

21 Man erinnere sich an die Radrennfahrer der Erinnerung Nummer 5 oder an die aufgepumpten Reifen des ersten eigenen Fahrrads (Erinnerung Nummer 133).

l'audiovisuel) zurück,²² während das Tonmaterial direkt für den Verkauf aufbereitet und auf diese Weise verfügbar gehalten wird. Dies wäre in Frankreich zu diesem Zeitpunkt allerdings undenkbar gewesen ohne das Engagement eines bestimmten Verlages, der *éditions des femmes*, die von Antoinette Fouque 1973 im Zuge der Frauenbewegung gegründet worden waren. Fouque übernimmt mit ihrem Verlagsprogramm in mehrfacher Hinsicht eine Vorreiterrolle,²³ wobei hier nur auf die Bedeutung ihrer Reihe *bibliothèque des voix* näher eingegangen werden kann. Mit dieser ‚Bibliothek der Stimmen‘ gründet Fouque im Jahre 1980 nämlich den ersten und lange Zeit auch einzigen Hörbuchverlag Frankreichs.²⁴ Als Grund für diese Initiative gibt sie selbst zunächst die Schwierigkeiten an, die ihre eigene, aus Algerien immigrierte Mutter beim Lesen von Büchern hatte.²⁵ Zu dem Wunsch, die Literatur insbesondere auch sozial benachteiligten Frauen zugänglich zu machen, gesellt sich jedoch auch die Vorstellung von jener ursprünglichen ‚Stimme des Textes‘, die zwar nicht mit der Autorstimme identisch sei, wohl aber das eigentliche Wesen der Literatur ausmache:

Une voix, c'est l'Orient du texte, son commencement. La lecture doit libérer, faire entendre la voix du texte – qui n'est pas la voix d'auteur –, qui est sa voix matri-

22 Erst seit Februar 2016 ist unter dem Titel *Je me souviens de Georges Perec, mis en scène et interprété par Sami Frey* eine DVD käuflich zu erwerben (vgl. www.institut-national-audiovisuel.fr/presse/pdf/1182.pdf am 15.5.2016), die auf der Grundlage der Fernsehaufzeichnungen aus dem Jahre 1990 produziert wurde.

23 So vor allem natürlich auch im Hinblick auf das feministische Engagement der Verlegerin.

24 Erst zehn Jahre nach Antoinette Fouques *bibliothèque des voix* gründen Patrick Frémeaux und Claude Colombini den zweiten und bislang größten französischen Hörbuchverlag Frémeaux & Associés (vgl. [www://fremeaux.com](http://www.fremeaux.com) am 15.5.2016). Die Verleger haben sich zum Ziel gesetzt, das akustische Gedächtnis Frankreichs, sein sogenanntes *patrimoine sonore*, lebendig zu erhalten, und sie arbeiten zu diesem Zweck eng mit dem INA zusammen, einer der größten Bild- und Tonträgerarchive Europas, in dem 1,77 Mio Stunden analog gespeicherten Hörmaterials aufbewahrt werden (vgl. Hoog, Emmanuel: „Tout garder? Les dilemmes de la mémoire à l'âge médiatique“, in: Frémeaux & Associés (Hg.), *Mémoire mauve sur le patrimoine sonore*, abrufbar unter http://www.fremeaux.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1100&Itemid=169 am 15.5.2016). Zur Entwicklung des französischen Hörbuchmarktes vgl. Bung, Stephanie: „Penser la voix“. Das Hörbuch in Frankreich“, in: *lendemains* 34, 134/135 (2009), S. 268-285; im pdf-Format abrufbar unter <http://periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/view/81/65> vom 15.5.2016.

25 Vgl. <http://www.desfemmes.fr/historique/> am 15.5.2016.

cielle, qui est dans lui comme dans les contes le génie est dans le flacon. Voix-génie, génitale, génitrice du texte.²⁶

Hier klingt deutlich jener bereits von Jacques Derrida diagnostizierte Mythos an, der die Stimme als das Ursprüngliche, Authentische gegenüber der Schrift hervorhebt.²⁷ Doch schmälert dieser ideologische Grundstein, auf dem die *bibliothèque des voix* von Antoinette Fouque ruht, nicht ihr Verdienst, französische Hörbücher für ein größeres Publikum in einer Zeit produziert zu haben, in der Verlagshäuser wie Gallimard noch nicht im Traum daran dachten, die von ihnen publizierten Bücher einlesen zu lassen.²⁸ Trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer für sich genommen durchaus fragwürdigen Überzeugung von der Ursprünglichkeit der Stimme hat die 2012 verstorbene Verlegerin eine gute Auswahl dessen getroffen, was sie in ihrer Reihe zu Gehör bringt. Im Jahre 1991 wäre Sami Freys stimmliche Interpretation von *Je me souviens* sonst vermutlich in jenem Archiv des INA verschwunden, in dem bis heute ein unglaublicher Reichtum an Hörspielen, Radiofeatures, Interviews und O-Tönen darauf wartet, entweder entsorgt oder ediert zu werden.²⁹

Man muss kein Anhänger der These sein, eine Stimme würde die ursprüngliche Bedeutung eines literarischen Textes hervorbringen, um das semantische Potential zu schätzen, das Freys Inszenierung von *Je me souviens* aktiviert. Der menschliche Atem, mit dem der Schauspieler diese Erinnerungen moduliert und der über das Hörbuch sehr konzentriert wahrgenommen werden kann, verweist auf die Körperlichkeit des Erinnerns, wie sie von Perec insbesondere in *W ou le souvenir d'enfance* beschrieben wird. Neben die intertextuellen Bezüge, die sich bei der *Lektüre* der Werke ergeben, tritt so ein weiterer, transmedialer Bezug, der maßgeblich zur Sinngebung beiträgt, und dies noch bevor man sich wieder auf die inhaltliche Ebene von *Je me souviens* begibt. So lässt sich der stockende, stoßweise Atem, mit dem die Erinnerung an einen Film aus den 1950er-Jahren vorgetragen wird, dessen Titel *Papa, Maman, la Bonne et Moi* lautet, sicherlich auch biographisch

26 Ebd. („Eine Stimme, das ist der Orient des Textes, sein Anfang. Die Lektüre muss die Stimme des Textes – die nicht mit der Stimme des Autors gleichzusetzen ist – freisetzen, sie zu Gehör bringen. Die Stimme des Textes ist seine Matrix, sie ist in ihm wie, in den Märchen, der Geist in der Flasche. Geniale, genitale, den Text generierende Stimme.“)

27 Zu Derridas Phonozentrismusdiagnose vgl. Krämer, Sybille: „Die ‚Rehabilitierung‘ der Stimme. Über die Oralität hinaus“, in: Dies./Kolesch, Doris (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006, S. 269-295, hier: S. 270.

28 Die Hörbuchreihe ‚écoutez lire‘ des Verlages Gallimard wird beispielsweise erst 2004 gegründet (vgl. <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Ecoutez-lire> vom 15.5.2016).

29 Vgl. E. Hoog: *Tout garder?*

interpretieren.³⁰ Das Gedenken an Vater und Mutter, ausgelöst durch die Erinnerung an einen seinerzeit beliebten Kinostreifen, ruft eine körperliche Reaktion hervor, so könnte man annehmen, die hier durch die Atemlosigkeit zum Ausdruck gebracht werden soll. Doch bedarf es dieser punktuellen Ausdeutung des Stimmlichen nicht einmal, um durch den akustischen Raum, den das Atmen in diesem Hörbuch hervorbringt, Anteil zu nehmen an jener extremen Fragilität menschlicher Nähe, an die uns Perec in so verschiedenen Texten wie *W ou le souvenir d'enfance* und *Je me souviens* erinnert. Sami Frey wiederum erinnert uns mit seinem deutlich hörbaren Atmen daran, dass die Stimme an einen menschlichen Körper gebunden ist, und zwar auch dann, wenn die technische Reproduzierbarkeit der Stimme die Existenz des Körpers überdauert.

So lautet zumindest eine ‚Lesart‘ dieses Hörbuchs, die wiederum auf einer bestimmten Interpretation des ihm vorausgehenden Textes beruht. Sami Freys Interpretation von *Je me souviens* lässt sicherlich noch andere Deutungen zu, ebenso wie der Text selbst, der in der jüngsten Vergangenheit mehrfach zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzungen wurde.³¹ Das Entscheidende ist jedoch, dass es sich hier um eine Interpretation des *Hörbuchs* handelt, d.h. um ein Verständnis des Textes, das auf der Grundlage seiner *akustischen* Verfasstheit gewonnen wurde, die sich von derjenigen seiner Darbietung auf der Bühne maßgeblich unterscheidet. Die Verengung von der audiovisuellen auf die rein auditive Wahrnehmung, so

30 Vgl. G. Perec: *Je me souviens*, S. 30: „82. *Je me souviens de Papa, Maman, la Bonne et Moi.*“ Man denke an das Fehlen jeglicher Erinnerungen an die Eltern in *Je me souviens*, die das autobiographische Werk *W ou le souvenir d'enfance* thematisiert.

31 Dies ist kein Zufall. Der Autor selbst, der sich seinerseits von den autobiographischen Fragmenten Joe Brainards inspirieren ließ, die unter dem Titel *I remember* erstmals 1970 erschienen, hat die stimulierende Wirkung, die von seinem Text ausgeht, bereits einkalkuliert. So sind die letzten Seiten des Buches ausdrücklich der Fortsetzung der bereits vorhandenen Liste vorbehalten und das Buch endet mit der Aufforderung, die eigenen Erinnerungen festzuhalten. Dieser Aufforderung kommen Leserinnen und Leser bis heute nach. Auf desordre.net publiziert beispielsweise der Internetkünstler Philippe De Jonkheere seine persönliche Weiterschritt der Liste unter dem Titel *Je me souviens de Je me souviens* (vgl. http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/je_me_souviens.html am 15.5.2016). Den Erinnerungen an ihre Kindheit im Libanon, den ihre Familie während des Bürgerkrieges verlassen musste, gibt Zeina Abourached die Gestalt eines Comic-Bandes, den sie 2008 unter dem Titel *Je me souviens. Beyrouth* in den *éditions Cambourakis* veröffentlicht. Und das bislang jüngste Werk mit dem Titel *Je me souviens de l'imperméable rouge que je portais l'été de mes vingt ans*, in dem einzelne Kleidungsstücke zum Auslöser der Erinnerungen der Schriftstellerin und Psychoanalytikerin Lydia Flem werden, erschien im Jahre 2016 in den *éditions du Seuil*.

ließe sich nämlich argumentieren, kommt einer *contrainte* im Sinne Perecs gleich, durch die das kreative Potential des Menschen stimuliert wird. Die Hörenden werden nicht nur zum aktiven Mitvollzug, sondern auch zur Vervollständigung des Kunstwerks aufgefordert, etwa wenn sie sich gezwungen sehen, ein permanentes Surren im Hintergrund des akustischen Raumes einzuordnen. Auch ohne das Wissen darum, dass es sich um einen Fahrraddynamo handelt, lässt sich nach und nach ein Zusammenhang mit dem Akt des Erinnerns herstellen. Die variable Lautstärke dieses (an die Geschwindigkeit des Fahrens gekoppelten) Geräuschs geht offenkundig einher mit der zu- und abnehmenden Atemlosigkeit des Sprechens, das es ebenso rhythmisiert wie die Anaphorik des Textes oder die diskrete musikalische Untermalung der Rezitation. Das Zusammenspiel dieser Details schafft einen einzigartigen akustischen Raum, in dem sich auch eine ganz spezifische, an das Medium gebundene Aktualisierung des Textes entfalten kann.

Ist es also die Beschaffenheit dieses Raumes, die darüber Auskunft zu geben vermag, ob wir ein Hörbuch intuitiv als eigenständiges Kunstwerk wahrnehmen? Und was heißt das im Umkehrschluss für Formen des Hörbuchs, in denen der akustische Raum – zumal im Vergleich mit der hier vorgestellten Interpretation von Sami Frey – weit weniger in die Tiefe geht? Letzteres könnte beispielsweise bei einer sogenannten ‚klassischen Lesung‘ der Fall sein, und ohne behaupten zu wollen, eine letztgültige Antwort auf die soeben aufgeworfenen Fragen geben zu können, soll nun ein Vergleich zwischen dem Hörbuch von Sami Frey und einer weiteren akustischen Darbietung von *Je me souviens* diese Überlegungen abrunden.

3 JE ME SOUVIENS ALS AUTORENLESUNG

Die Autorenlesung kann ihre Leserinnen und Leser auf besondere Art und Weise gefangen nehmen. Das Wissen darum, dass es die Stimme des Autors ist, die einen Text vorträgt, verleiht diesem Text unwillkürlich eine Bedeutung,³² die natürlich nicht gleichzusetzen ist mit letztgültiger Sinngebung, denn auch der Vortrag des Autors vermittelt ja nur eine Lesart von vielen. Doch das Interesse an derjenigen Person, die einen bestimmten Text verfasst hat, ist nicht von der Hand zu weisen, und die Stimme ist mit das Interessanteste, da Persönlichste, was wir von einem anderen Menschen wahrnehmen können. Vergleichbar den Autographensammlungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart vermittelt sie dem Publikum einen

32 Vgl. hierzu auch die Beiträge von Claudia Benthien und Wiebke Vorrath in diesem Band.

Eindruck von Nähe zum Künstler.³³ Diese Nähe wird allerdings häufig dadurch konterkariert, dass viele Autoren oder Autorinnen eine gewisse Scheu davor zu haben scheinen, dem aus ihrer Feder Stammenden eine Stimme zu geben. Viele versuchen gar nicht erst, ihre eigenen Texte zu ‚verkörpern‘ und scheinen ihr Werk als das wahrzunehmen, was es grundsätzlich natürlich auch ist, nämlich Schrift, die es in erster Linie zu *lesen* gilt. Aber was ist eine ‚lesende‘ Stimme? Worin unterscheidet sie sich von der Stimme, die einen Text ‚verkörpert‘?

Je me souviens von Georges Perec liefert ein gutes Beispiel für eine lesende Autorstimme.³⁴ Der Charme dieser Aufnahme, die in Auszügen im Netz zugänglich gemacht wurde,³⁵ liegt eindeutig in der Stimme selbst, in ihrem weichen und zugleich ein klein wenig rauhen Klang, weniger in der Art und Weise, in der Perec seine Erinnerungen vorträgt. Er spricht schnell, fast ohne zu modulieren. Die Satzmelodie der einzelnen Fragmente wiederholt sich und deren Ende wird mit einem deutlichen Absinken der Tonlage markiert, fast so als handele es sich tatsächlich um Punkte auf einer Liste, die es abzuhaken gilt. Aber diese Form der Verstimmlichung dient keinem mimetischen Zweck, zumindest hat man nicht den Eindruck, als wolle Perec seinem Text über den Wortlaut hinaus Bedeutung verleihen. Er spricht weder geschäftig, noch verträumt, noch aufgereggt, und seine Performanz ist in jeder Hinsicht das genaue Gegenteil der atemlosen Inszenierung eines Sami Frey. Perec liest seinen Text vor, nicht mehr und nicht weniger, oder wenigstens ist das die Wirkung, die durch diese Darbietung seiner Erinnerungen erzeugt wird. Aber liegt es wirklich in erster Linie an der Art des Vortrags, dass man sofort bereit ist, dieses Tondokument als ‚klassische Lesung‘ zu identifizieren?

Der Vergleich mit Sami Freys Stimme legt noch eine andere Erklärung nahe. Während das Hörbuch aus dem Jahre 1991 das Atmen des Schauspielers regelrecht ‚in Szene setzt‘, ist der Atem des Autors während der klassischen Lesung so gut wie unhörbar. Das liegt natürlich nicht an Perec selbst, sondern ist eine Entscheidung, die der Aufnahme und ihrer technischen Aufbereitung, der *mise en espace*

33 Das im Zeitalter des Humanismus entstandene *album amicorum* oder Stammbuch, in dem reisende Studenten ihnen gewidmete Kurztexte von der Hand der von ihnen verehrten Gelehrten sammelten (vgl. Schnabel, Werner Wilhelm: Das Stammbuch. Kons titution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2003), lässt sich vor diesem Hintergrund durchaus mit der für unsere Gegenwart symptomatischen Jagd nach Autogrammen vergleichen.

34 Vgl. die insgesamt vier CDs umfassende phonographische Anthologie von Dimanche, André/INA (Hg.), Dialogue avec Bernard Noël, Poésie ininterrompue, Je me souviens (extraits), l'Écriture des rêves, Tentative de description de choses vues au carrefour Ma-billon le 19 mai 1978, Paris 1997.

35 Zu hören unter <https://www.youtube.com/watch?v=TNhN77tyep8> am 15.5.2016.

sonore, zu Grunde liegt. Der akustische Raum, der dadurch entsteht, ist im Gegensatz zu demjenigen der Frey-Inszenierung sehr flach, als solle den Hörerinnen und Hörern eigentlich überhaupt keine räumliche Vorstellung vermittelt werden. In diesem eindrücklichen Beispiel einer klassischen Lesung steht eindeutig das Wort im Mittelpunkt, ausgesprochen von seinem ‚Schöpfer‘; mehr bedarf es allem Anschein nach nicht, um eine Autorenlesung attraktiv zu gestalten.

Der Entscheidung für eine Minimalisierung des akustischen Raumes kann also ein starker Werk- und Autorbegriff zu Grunde liegen.³⁶ Dies gilt auch für Frankreich, wo das sogenannte *patrimoine sonore*, das akustische kulturelle Vermächtnis, und dessen Pflege zwar erst vergleichsweise spät zu einer flächendeckenden Vermarktung von Hörbüchern,³⁷ dafür aber schon sehr früh zu der systematischen Aufnahme von Autorenstimmen für das Radio geführt hat.³⁸ Ironischerweise verdanken wir diesem starken Werk- und Autorbegriff hier auch Aufnahmen von Lesungen jener Autorinnen und Autoren, die wie Nathalie Sarraute oder Georges Perec gerade gegen diese Vorstellungen von Autorschaft und Werkgenese angeschrieben haben.³⁹ Ihre Texte werden so, das suggerieren auch ihre großformatigen Portraits auf den CD-Hüllen,⁴⁰ nun doch wieder zu in sich geschlossenen ‚Wort-Kunst-Werken‘, deren akustischen Zweitverwertung nur durch die Stimme des Autors oder der Autorin Gewicht verliehen wird.

Dieses ‚Gewicht der Stimme‘ lässt sich jedoch nicht auf den Waren-Charakter des Hörbuchs reduzieren. Schließlich gibt die Stimme dem Text eine neue Verkörperungsform, deren Wert weder im ‚Original‘ noch in der naiven Vorstellung liegt,

36 Vgl. hierzu auch die Beiträge von Jürg Häusermann und Romana Weiershausen in diesem Band.

37 In der Tat entwickeln sich die Hörbuchmärkte in Deutschland und Frankreich mit sehr unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Zu Beginn des Millenniums, als sich in Frankreich auch die großen Verlage allmählich für Hörbücher zu interessieren beginnen, kann man in Deutschland bereits zweistellige Wachstumsraten auf diesem Gebiet vermelden.

38 Vgl. Bung, Stephanie: „Lu par l’auteur“. Das Hörbuch ‚Claire dans la forêt‘ von Marie Darrieussecq“, in: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe, Andrea (Hg.), *Observatoire de l’extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2009, S. 35-51, hier: S. 48.

39 Ähnlich wie Oulipo sucht auch die Schule der sogenannten *nouveaux romanciers*, der Sarraute angehört, nach Wegen, die letztlich der Genie-Ästhetik des 19. Jahrhunderts geschuldete Vorstellung von dem in sich geschlossenen, organisch gewachsenen Kunstwerk aufzubrechen.

40 Im Falle von Nathalie Sarraute handelt es sich ebenfalls um ein in den *éditions des femmes* publiziertes Hörbuch (Sarraute, Nathalie/Renaud, Madeleine: *Tropismes. L’Usage de la parole*, hrsg. von Antoinette Fouque, Paris 1981).

sich der letztgültigen Interpretation eines genialen Autors oder einer genialen Autorin zu versichern. Vielmehr verleiht die stimmliche Materialität dem Text ein ästhetisches Potential,⁴¹ das bereits Tilla Schnickmann als einen „Sinnlichkeitsgewinn“ beschrieben hat,⁴² wobei sich dieser Gewinn nicht unbedingt in der Aktivierung zusätzlicher Sinne erschöpft. Zumindest im Falle der Autorenlesung von *Je me souviens* ließe sich der sinnliche Eindruck auch in den Prozess der Sinngebung einbinden. Die lesende Stimme des Autors scheint die eigenen Erinnerungen auf Distanz zu halten, und dies möglicherweise nicht ohne Grund: Denn wenn die Schrift in Perecs Augen die Spur einer Spur ist,⁴³ nämlich die durch den Schreibprozess vollzogene, durchaus räumlich zu denkende Verlängerung des Körpergedächtnisses, dann ließe sich die auf den Tonträger gebannte Stimme ihrerseits als eine Verlängerung dieses Prozesses verstehen; eine Verlängerung, die zugleich eine *Entfernung* von der somatischen Erinnerung bedeutet. Es liegt also überhaupt nicht im Interesse des Autors, diesen vom Körperlichen wegführenden Prozess (scheinbar) dadurch umzukehren, dass er die Fragmente wiederum stimmlich verkörpert. Zudem könnte jeder Versuch einer künstlich erzeugten Körperlichkeit eine pathetische oder melodramatische Wirkung erzielen, die man sich bei einem Autor, von dem bekannt ist, dass ihm die Violinen, die ein tragisches Ereignis ankündigen, zuwider sind,⁴⁴ nicht so recht vorstellen kann. Allerdings gibt es auch andere Wege, im Zusammenhang mit Perecs Erinnerungen Pathos oder Melodramatik zu vermeiden, wie Sami Frey gezeigt hat. Und obwohl die Autorenlesung kaum weiter von Freys Inszenierung entfernt sein könnte, ihre Eigenständigkeit also deutlich hervortritt, zeigt die Gegenüberstellung beider Hörbücher doch auch, dass ihre Interpretationen weder beliebig noch unabhängig von der jeweiligen akustischen Verfasstheit des Textes sind.

So kann abschließend an diesem Beispiel das Folgende festgehalten werden: Der hörbar gemachte Text *Je me souviens*, ob er nun von Sami Frey inszeniert oder von Georges Perec gelesen wurde, ist eine klassische Zweitverwertung des 1978 veröffentlichten Buches. Damit ist jedoch noch nichts über seine künstlerische Eigenständigkeit gesagt. In beiden Fällen wird ein akustischer Raum geschaffen, in

41 In der theaterwissenschaftlichen und stimmtheoretischen Forschung wird die Materialität der Stimme seit längerem stark diskutiert. Siehe hierzu Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012, insbesondere S. 36-62.

42 Schnickmann, Tilla: „Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Interpretation*. Wiesbaden 2007, S. 21-53.

43 Vgl. Fußnote 15.

44 Vgl. Fußnote 16.

dem sich das Sinnpotential des Textes auf eine je spezifische Art und Weise entfalten kann. Dieser Prozess der Sinngebung ist sicher nicht völlig losgelöst von der Interpretation dessen zu betrachten, was man als das ‚Werk‘ oder gar als das ‚Gesamtwerk‘ der Autors Perec verstehen will. Doch gilt dieser Einwand auch für jene intertextuellen und intermedialen Fort- und Umschreibungen, deren Eigenständigkeit man dennoch nicht bezweifeln würde: Sowohl die *graphic novel* von Zeina Abourached (*Je me souviens. Beyrouth*) als auch die interaktive *website* von Philippe De Jonckheere (*Je me souviens de Je me souviens*) als auch die Erinnerungen von Lydia Flem (*Je me souviens de l'imperméable rouge que je portais l'été de mes vingt ans*) sollen, wie die Titel der Werke indizieren, auf der Folie des gleichnamigen Textes von Georges Perec gelesen werden.⁴⁵ Weit davon entfernt, ihre künstlerische Eigenständigkeit einzuschränken, rückt diese Appellstruktur der Texte ihren literarischen Status sogar noch in den Vordergrund. Sie werden als Teil eines medialen Wandels begriffen, durch den ein einmaliges Sinngefüge auch noch mehr als dreißig Jahre nach dem Tod des Autors immer wieder von neuem in die literarische Öffentlichkeit eingespeist und dadurch aktualisiert wird. Warum also sollte man diese Qualität ausgerechnet dem Hörbuch absprechen, indem man insbesondere den semantischen Mehrwert dieses medialen Wandels gering schätzt? Die Gegenüberstellung der akustischen Inszenierung und der klassischen Lesung von *Je me souviens* hat vielmehr gezeigt, dass sich das Sinnpotential eines Hörbuchs im Verhältnis zu dem ihm zu Grunde liegenden Buch nicht grundsätzlich verringert hat. Was die beiden Formen des Hörbuchs *Je me souviens* jedoch deutlich voneinander unterscheidet, ist der akustische Raum, den sie erzeugen. Dieser Raum kann maßgeblich zur Binnendifferenzierung von Hörbüchern beitragen. Zumal in Fällen, in denen nur eine einzige Stimme aufgezeichnet wird, ist die Art und Weise, in der mit der Atmung des Sprechenden umgegangen wird, durchaus signifikativ. Denn das hörbare Atmen verweist auf einen lebendigen Körper, dessen räumliche Wahrnehmung durch das Ohr nicht weniger plastisch ist wie die mit allen Sinnen wahrgenommene Theaterinszenierung. Das Beispiel *Je me souviens* von Georges Perec, interpretiert von Sami Frey, ist hierfür nur ein besonders eindrückliches Beispiel.

45 Vgl. Fußnote 31.

Hörbücher erfahren

Literatur lieber hören?

Zum Einfluss des Hörens auf die Rezeptionsmotivation bei literarischen Texten im Deutschunterricht

KATI HANNKEN-ILLJES / BARBARA SCHLÜCKER / NICOLE DEHÉ

1 EINLEITUNG

Die vorliegende Studie untersucht, ob die Präsentation eines literarischen Textes als Hörbuch gegenüber der zu lesenden Textfassung die Motivation steigert, über den vorliegenden Auszug hinaus weiterzulesen/zu hören. Im Folgenden werden wir, nach einer kurzen Begriffsbestimmung, den Forschungsstand zum Hörbuch darstellen und dabei unser Hauptaugenmerk auf Arbeiten zur Rezeption von Hörbüchern legen. Daran anschließend stellen wir erste Ergebnisse einer Studie vor, die wir mit Schüler_innen im Deutschunterricht durchgeführt haben. Wir haben Schüler_innen der achten Klasse einen sprachlich schwierigen Text¹ und einen sprachlich weniger schwierigen Text² hören respektive lesen lassen. Im Anschluss beantworteten sie einen Fragebogen, der ihre Rezeptionsmotivation sowie ihr lokales und globales Textverständnis abfragte. Für diesen Aufsatz konzentrieren wir uns auf die Ergebnisse zur Motivation. Die Studie zeigt, dass das Hören eines literarischen Textes die Bereitschaft erhöht, den Text weiter zu rezipieren und die zuhörenden Schüler_innen häufiger als die lesenden Schüler_innen wissen wollten, wie die Geschichte weiter geht.

1 Kleist, Heinrich von: „Das Erdbeben in Chili (1807)“, Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8002, Stuttgart 2002.

2 Keller, Gottfried: „Kleider machen Leute (1874)“, Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7470, Stuttgart 2012.

1.1 Zum Begriff des Hörbuchs

Was als Hörbuch verstanden wird, ist in der Literatur uneinheitlich. Dabei wird insbesondere diskutiert, ob das Hörspiel eine Unterform des Hörbuchs ist, wie Rühr argumentiert³ oder ob Hörspiel und Hörbuch zwei grundsätzlich zu unterscheidende Formen sind. Wir folgen einer eher engen Begriffsbestimmung, wie sie auch von Häusermann⁴ und Travkina⁵ vorgenommen wird, wenn wir Hörbücher durch die Praxis des Vorlesens und die literarische Vorlage geprägt sehen und damit insbesondere Hörspiele ausnehmen. Zudem konzentrieren wir uns auf den „Hör-Text“⁶, wenn wir über Hörbücher sprechen und nehmen nicht das Medium insgesamt, also „das ganze *dispositive* Ensemble *Hörbuch*“⁷ in den Blick. Leitend für uns ist Schmehl⁸ Definition, die sie in Anlehnung an Breulmann⁹ entwickelt hat. Danach ist das Hörbuch „ein auf einem Tonträger gespeicherter, von Sprechern oder Autoren für Rezipienten vorgelesener, sprechkünstlerisch gestalteter literarischer Text, der zwar auf einer Buchvorlage basiert, aber sich vor allem durch die Sprecherleistung zu einem eigenständigen Kunstwerk entwickelt“.¹⁰ Schließt die Formulierung „literarischer Text“ lyrische Texte durchaus ein, so sind diese durch die Praxis des „Vorlesens“ eher ausgeschlossen. Dies ist sinnvoll, da lyrische Texte im Gegensatz zu Prosa durchaus für die Aufführung gedacht sind, ja eine Reihe von Phänomenen wie beispielsweise Rhythmisierung erst in der sprecherisch-stimmlichen Realisierung erlebbar wird. Damit stellen sich die Fragen

3 Rühr, Sandra: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte. Medienspezifik. Rezeption, Göttingen 2008, S. 20.

4 Häusermann, Jürg: „Das Hörbuch zwischen öffentlicher Lesung und privater Rezeption“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung, Wiesbaden 2007, S. 55.

5 Travkina, Elena: Sprechwissenschaftliche Untersuchung zur Wirkung vorgelesener Prosa, Frankfurt a.M. 2010, S. 45f.

6 Vgl. Hachenberg, Katja: „Hörbuch“. Überlegungen zu Ästhetik und Medialität akustischer Bücher“, in: Der Deutschunterricht 54/4 (2004), S. 35.

7 Jäger, Ludwig: „Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens, München 2014, S. 231-253, S. 234.

8 Schmehl, Christina: Beurteilung der Sprecherleistung im Hörbuch. MA-Arbeit, Universität Marburg 2015.

9 Breulmann, Julia: Sprecherziehung und Hörbuchsprechen. Zur Beurteilung sprecherischer Leistungen bei der Hörbuchproduktion. DGSS-Abschlussarbeit, Universität Münster 2011.

10 C. Schmehl: Beurteilung der Sprecherleistung im Hörbuch, S. 5.

nach dem Spannungsverhältnis von sprecherischer Interpretation und dem breiten Interpretationsraum des geschriebenen Textes hier nicht wie für die Prosa.

Auch wenn das Hörbuch als neue Form der Literaturvermittlung und der Literaturrezeption behandelt wird, so ist es doch zugleich eine sehr alte Form in neuem medialen Gewand. Dies gilt insbesondere dann, wenn man das Vorlesen als den für das Hörbuch konstitutiven Gestus annimmt. Häufig wird das Hörbuch in eine Reihe mit älteren mündlichen Formen der Tradierung von Erzählungen gestellt. So zeichnet beispielsweise Zymner¹¹ einen Bogen, der sich über „antike Rhapsoden, fahrende Sänger des Mittelalters, Vorleser in der Frühen Neuzeit“ bis hin zu modernen Autorenlesungen erstreckt. Damit wird das Hörbuch zu einer Vermittlungsform, die alten Formen neuen (medialen) Raum gibt. Ähnlich argumentiert Ueding¹², dass das Hörbuch alte Formen der mündlichen Weitergabe wieder aufleben lässt. Hier findet sich fast ein emphatischer Mündlichkeitsbegriff, der dem mündlich Vorgetragenen eine Lebendigkeit zuschreibt, die die Schriftlichkeit nicht bietet.¹³ Allerdings richtet sich das Hörbuch nicht wie eine Lesung an ein konkretes Publikum; meistens sind Hörbücher geradezu situationslos. Dieser Aspekt ist vor allem für den Vergleich des Vorlesens durch eine anwesende Person und dem Hörbuch wichtig.

Die Bindung des Hörbuchs an traditionelle Formen der mündlichen Weitergabe von Erzählungen thematisiert auch Janz-Peschke¹⁴, wenn sie die Sprechfassungen von Hörbüchern in Bezug auf die konzeptionelle Mündlichkeit und Schriftlichkeit diskutiert. Sie postuliert, dass konzeptionell mündliche Texte sich besser für Hörfassungen eignen als konzeptionell schriftliche Texte. Für unsere Studie ist diese Annahme relevant, da konzeptionelle Schriftlichkeit eher mit sprachlicher Komplexität auf syntaktischer und lexikalischer Ebene einhergeht. Unsere Annahme ist dabei jedoch genau gegenläufig zu der Janz-Peschkes, nämlich, dass gerade komplexe Texte durch die auditive Rezeption leichter zu erfassen und zu verstehen sind, und ist damit im Einklang mit Jäger¹⁵, der feststellt: „Das Hörbuch ist insofern eine *Readressierung* – oder wie man auch sagen könnte – eine *Transkription* eines unzugänglich gewordenen *skripturalen* Sinnes für ein neues, nämlich

11 Zymner, Rüdiger: „Lesen hören. Das Hörbuch“, in: Ders. (Hg.), Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin, Berlin 1999, S. 210.

12 Ueding, Gert: „Rettung der Literatur durch lebendige Rede. Rhetorische Aspekte des Hörbuchs“, in: Der Deutschunterricht 54/4 (2004), S. 17-28.

13 Vgl. G. Ueding: Rettung der Literatur durch lebendige Rede, S. 21.

14 Janz-Peschke, Korinna: „Hörbuch und Mündlichkeit“, in: Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra (Hg.), Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen, Konstanz 2010, S. 233-347.

15 L. Jäger: Audioliteralität, S. 240.

auditives Publikum.“ Das Hören könnte also Texte, die sonst schwer zu erschließen bleiben, zugänglicher machen. Die in diesem Aufsatz vorgestellte Studie stützt diese Annahme.

1.2 Forschungsstand

Interessieren sich die Buch- und Medienwissenschaft in erster Linie für die Materialität des Hörbuchs und die damit verbundenen Praktiken, so wird in der Literaturwissenschaft unter anderem die Frage nach den Wirkungs- und Rezeptionsmöglichkeiten von gehörter Literatur gestellt, analog zur Überschrift von Schnickmanns¹⁶ Aufsatz „Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn“. Dabei steht unter anderem die Frage im Zentrum, was mit im Text angelegten Mehrdeutigkeiten, Vagheit und Leerstellen geschieht, wenn die Sprechfassung als Interpretation von Literatur verstanden wird. Die Vereindeutigung durch die Sprechfassung kann so einen Verlust an Interpretationsmöglichkeiten mit sich bringen. Diese Frage ist nicht trivial, handelt es sich doch bei Hörbüchern (das Sprechen von Lyrik ist hier bewusst ausgenommen) um „die mediale Aufführung eines Textes, der nicht zum Zweck der Aufführung geschrieben wurde“.¹⁷ In Bezug auf das Textverständnis könnte dies bedeuten, dass das Hören den Zugang erleichtert, weil es die Interpretation in eine bestimmte Richtung lenkt. Für die Motivation hingegen könnte aus genau demselben Grund angenommen werden, dass das Hören den Zugang erschwert.

Sprachwissenschaftlich ist das Hörbuch bisher kaum untersucht, obwohl sich dies insbesondere für die phonetische Forschung zur Intonation anbieten würde. So untersuchen beispielsweise Lang und Pheby¹⁸ Intonationsmuster auf Satz- und Textebene an Hand verschiedener Sprechfassungen der Kurzprosa *Auf der Galerie* von Franz Kafka. Hier sind Hörbücher aber weniger untersuchte Phänomene als gut verfügbare Datenlieferanten.

Als Disziplin, in der Mündlichkeit und Stimmlichkeit sowohl unter künstlerischen als auch unter linguistischen und phonetischen Aspekten untersucht werden, bieten sprechwissenschaftliche Arbeiten zum Hörbuch häufig eine Integration von

16 Schnickmann, Tilla: „Die Stimme im Hörbuch. Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: U. Rautenberg (Hg.), *Das Hörbuch*, S.21-23.

17 J. Häusermann: *Das Hörbuch zwischen öffentlicher Lesung und privater Rezeption*, S. 56.

18 Lang, Ewald/Pheby, Barbara: „Intonation und Interpretation von Satzverknüpfungen in literarischen Hörbuchttexten“, in: Breindl, Eva/Ferraresi, Gisella/Volodina, Anna (Hg.), *Satzverknüpfungen. Zur Interaktion von Form, Bedeutung und Diskursfunktion*, Berlin 2011, S. 297-326.

linguistischen und literaturwissenschaftlichen Perspektiven, oft mit einem Fokus auf der Rezeptionsforschung. Allerdings ist diese Form der Wirkungsforschung in der Regel eher auf Gefallen und Akzeptanz ausgerichtet und weniger auf die Motivation, sich weiter mit einem Text auseinanderzusetzen. So hat Anders¹⁹ eine Arbeit zur Bewertung verschiedener Formen der Melodisierung in Dichtungsinterpretationen vorgelegt, allerdings mit dem Schwerpunkt auf lyrischen Texten. Andere Studien fokussieren vor allem auf die Wirkung verschiedener Sprechfassungen. Travkina²⁰ vergleicht in ihrer Dissertation drei Fassungen von Siegfried Lenz' *Die Deutschstunde* in einer auditiven und akustischen Analyse und lässt diese dann von verschiedenen Hörergruppen auf die Akzeptanz und das Gefallen hin bewerten. Die Studie ergab, dass die Probanden die Versionen als am wenigsten wirkungsvoll empfanden, die eine geringe sprecherische Gestaltung aufwiesen.

Krause, Pitz & Hannken-Illjes²¹ erheben in einer kleinen Studie im Rahmen eines Masterseminars die Laienkriterien zur Beurteilung von Hörtexten. Am Beispiel von *Die Geschichte von Herrn Sommer* von Patrick Süskind, eingesprochen von vier verschiedenen Sprecher_innen (Schauspiel- und Sprechkunststudent_innen), untersuchen sie, welche Kriterien Laien an die Beurteilung eines Hörtextes herantragen. Hier sind vor allem zwei Ergebnisse interessant: die hohe Einigkeit unter den Proband_innen, wenn es darum geht, die sprecherisch „beste Stelle“ zu benennen (im Gegensatz zu großen Divergenzen, wenn es um die schlechteste, am wenigsten gelungene Stelle geht) und die hohe Neigung, auf die Person und Persönlichkeit der Sprecher_innen Rückschlüsse zu ziehen. Schmehl²² diskutiert in ihrer Arbeit verschiedene Bewertungskriterien und unternimmt eine qualitative Inhaltsanalyse der Bewertung von Hörbüchern durch die Juror_innen der hr2-Bestenliste. Ein Ergebnis ist, dass die Stimme kaum thematisiert wird, die Passung von Sprecher_in und Text hingegen sehr großen Raum einnimmt. Diese Studien konzentrieren sich also auf die Rezeption von Hörbüchern, in erster Linie allerdings auf die Bewertungskriterien, die von Laien und Experten angelegt werden, und weniger auf die Einstellung zum Text und zur Rezeptionsmotivation bei Hörer_innen. Aufgrund der hohen Relevanz der Bindung von Stimmeindruck und Rückschluss auf die Person der Sprecherin/ des Sprechers sollte diese Variable,

19 Anders, Yvonne: Merkmale der Melodisierung und des Sprechausdrucks ausgewählter Dichtungsinterpretationen im Urteil von Hörern, Frankfurt a.M. 2001.

20 E. Travkina: Sprechwissenschaftliche Untersuchung zur Wirkung vorgelesener Prosa.

21 Krause, Conny/Pitz, Mario/Hannken-Illjes, Kati: „Ein Hörbuch rezipieren. Wie Hörer/-innen über ‚Herrn Sommer‘ sprechen“, in: Teuchert, Brigitte (Hg.), Mündliche Kommunikation lehren und lernen. Facetten der Rhetorik in Schule und Beruf, Hohengehren 2015, S. 166-176.

22 C. Schmehl: Beurteilung der Sprecherleistung im Hörbuch.

so sie nicht Gegenstand der Untersuchung ist, konstant gehalten werden, was in unserer Studie berücksichtigt wurde (s. Abschnitt 2.1).

1.3 Die Rolle des Hörens, Lesens und Vorlesens in der Schule

Die Frage nach der Motivation, literarische Texte zu rezipieren, stellt sich für den Deutschunterricht in besonderer Form. So überrascht es nicht, dass auch in der Deutschdidaktik zum Hörbuch und seinen Einsatzmöglichkeiten im Unterricht geforscht wird. Mit der Frage nach dem ‚Mehrwert‘ des Hörens von Literatur im Unterricht wird in der Deutschdidaktik in erster Linie die Frage nach dem Einfluss des Vorlesens auf das Textverstehen und die Lesemotivation bearbeitet.

Die Forscher_innengruppe um Belgrad arbeitet seit 2000 zum Einfluss des Vorlesens durch die Lehrkraft auf das Leseverstehen und die Lesemotivation. Belgrad, Schünemann und Schupp²³ nennen u.a. folgende Gründe für das Forschungsinteresse: „Beim Vorlesen entfällt das eigene, mühsame Dekodieren des Textes. Durch die Entlastung des Dekodierens wird blockierte Verarbeitungskapazität frei für Verstehensleistungen.“²⁴ Als zweiter Aspekt wird genannt, dass das „Vorlesen trainiert und damit die Fähigkeit der Schüler erhöht wird, mentale Modelle zum Gehörten entwickeln zu können („Kopfkino“). Dieses ‚En-passant-Training‘ von Vorstellungsbildern erhöht zugleich die Möglichkeit des Verstehens von Texten – auch wenn sie nicht selbst gelesen werden“.²⁵ Gegenstand der Studie war das Vorlesen im Deutschunterricht in der 8. Klasse von Hauptschulen, gelesen wurde durch den Lehrer/die Lehrerin (also in leiblicher Ko-Präsenz). Ziel dieser Intervention ist „durch regelmäßiges Vorlesen der Lehrkraft im Unterricht das Verhalten der Schüler hinsichtlich einer erhöhten ‚Lesebereitschaft‘ zu verändern“.²⁶ Dass die Intervention erfolgreich war, zeigt sich im signifikanten Anstieg des Lesequotienten (ermittelt nach dem Salzburger Lesescreening)²⁷ bei der Vorlesegruppe im Gegensatz zur Kontrollgruppe.

Im Rahmen desselben Projekts stellt Schünemann²⁸ eine Befragung vor, die nach der Akzeptanz des Vorlesens bei den Lehrer_innen und Schüler_innen fragt.

23 Belgrad, Jürgen/Schünemann, Ralf/Schupp, Barbara: „Möglichkeiten zur basalen Leseförderung durch Vorlesen“, in: ALFA-Forum 76 (2011), S. 12-14.

24 Ebd., S. 12.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Vgl. Auer, Michaela: Salzburger Lese-Screening für die Klassenstufen 5-8, Bern 2011.

28 Schünemann, Ralf: „Vorlesen in der Hauptschule. Didaktisch-methodische Empfehlungen“, in: Bose, Ines/Baldur, Neuber (Hg.), Interpersonelle Kommunikation: Analyse und Optimierung, Frankfurt a.M. 2011, S. 175-181.

In beiden Gruppen äußern sich zwei Drittel positiv zum Vorlesen, ein Drittel negativ. Schüler_innen begründen das Gefallen u.a. damit, dass sie das Vorlesen nicht als Unterricht wahrnehmen.²⁹ Möglicherweise spielt hier die spezielle Beziehung im Vorlesen bei leiblicher Ko-Präsenz durch eine Bezugsperson eine besondere Rolle. Dies wäre im Kontrast zum Hören von Hörbüchern ein interessanter Aspekt.

Einen anderen Weg zur Förderung der Lesekompetenz beschreitet das Lüneburger Modell zur Leseförderung.³⁰ Auch hier steht das Vorlesen im Zentrum, allerdings über das Hören von Hörbüchern. Die Zielgruppe sind schwache Leser_innen in der Sekundarstufe 1, die über den Einsatz von Hörbüchern an das Lesen herangeführt werden sollen, allerdings über das Hören von Sachtexten. Hören und Lesen werden hier gekoppelt, so dass Schüler_innen während des Hörens den Text vorliegen haben und verfolgen können. Dieser erste Schritt des gemeinsamen Hörens und Lesens richtet sich vor allem auf die Lesemotivation,³¹ in einem zweiten Schritt trainieren die Schüler_innen dann weitere Lesestrategien, wie beispielsweise Lesen mit Stift. Zum Hörbuch als lesedidaktischem Instrument stellt Gailberger fest: „Diese noch recht unbekannte Form der Text-Leser-Begegnung kann, so die Hypothese, die Leseflüssigkeit und die Lesemotivation in einem ersten Schritt in kurzer Zeit auf ein stabiles Maß setzen.“³² Auch das Lüneburger Modell steigert die Lesekompetenz deutlich.

Auffällig ist, dass der Einsatz von Hörbüchern in der Schule dazu genutzt wird, die Motivation zur Auseinandersetzung mit dem (literarischen) Text zu fördern. Charakteristisch für die Ansätze ist zugleich aber, dass sie das Vorlesen und die Nutzung von Hörbüchern in niedrigeren Kompetenzbereichen (Hauptschule und schwache Leser_innen Sekundarstufe I) untersuchen. Allerdings findet sich auch schulpädagogische Literatur zum Hörbuch, die den Einsatz des Hörens von literarischen Texten im Unterricht im Rahmen der ästhetischen Erziehung thematisiert.³³ Dies ist eine Perspektive, die eher unserem Fokus entspricht.

Wermke benennt einen weiteren Aspekt in Bezug auf Rezeptionsgewohnheiten und Rezeptionskompetenz: das Rezipieren von literarischen Texten erfordere auch eine „Hördidaktik“, d.h. eine „differenzierte Wahrnehmung der akustischen

29 R. Schünemann: Vorlesen in der Hauptschule. Didaktisch-methodische Empfehlungen, S. 177.

30 Gailberger, Steffen: Systematische Leseförderung für schwach lesende Schüler, Weinheim/Basel 2013.

31 Vgl. ebd., S. 342.

32 Ebd., S. 30.

33 Siehe z.B.: Wermke, Jutta: „Das Hörbuch im Rahmen einer Hördidaktik“, in: Der Deutschunterricht 54/4 (2004), S. 50-61.

Umwelt und Fähigkeit zur Mitteilung von Höreindrücken“.³⁴ Dies würde bedeuten, dass in der Forschung auch mit in Betracht gezogen werden müsste, dass Schüler_innen eher im Verstehen geschriebener, nicht aber gesprochener Texte geschult werden. Damit stellt sich auch die Frage, ob zwischen Hören und Lesen als Rezeptionsformen von Literatur nicht grundsätzlich unterschieden werden muss. „Hören ist nicht – wie Hachenberg es formuliert – ein ‚Lesen mit den Ohren‘, ein ‚akustisches Lesen‘. Es ist überhaupt kein Lesen.“³⁵ Das Lesen, so Jäger³⁶ in Anlehnung an Weimar,³⁷ ist dadurch bestimmt, dass die Leserin zu sich selbst mit einer inneren Stimme spricht und dadurch das Lesen zu einem Schwellenzustand zwischen Anwesenheit und Abwesenheit eines Fremden wird. Dieses Oszillieren wird im Hören aufgelöst in eine klare Abkopplung des Fremden, das im Text spricht. Dies hat Auswirkungen auf den Verstehensprozess. „Das Dilemma des Lesens besteht also darin, dass es immer intendieren muss, den ‚fremden‘ Sinn so zu verstehen, wie er intendiert ist, dies zugleich aber in der Gewissheit tun muss, dass eine solche Verstehensadäquatheit unerreichbar ist.“³⁸ Im Gegensatz dazu bietet die Sprechfassung im Hörbuch ein eindeutiges Interpretationsangebot; die fremde Stimme ist vom Rezipienten klar abgegrenzt. Verengt also eine Hörfassung die Verstehensmöglichkeiten oder eröffnet sie neue und erleichtert damit den Zugang? Und steigert das Hören die Rezeptionsmotivation dahingehend, weiter zu hören zu wollen und/oder den Ausgang der Geschichte erfahren zu wollen? Die letzte Frage steht im Mittelpunkt der vorliegenden Studie.

Die Hypothese, die unserer Untersuchung zu Grunde liegt, ist, dass die Rezeption eines literarischen Textes als Hörbuch im Gegensatz zum Buch die Motivation in zweierlei Hinsicht steigert:

- a) Es wird die Motivation gesteigert, über den vorliegenden Auszug hinaus weiter zu hören bzw. zu lesen.
- b) Es wird das Interesse gesteigert, den Weitergang der Geschichte kennenzulernen.

34 Ebd.: S. 52.

35 L. Jäger: *Audioliteralität*, S. 241.

36 Ebd.: S. 242.

37 Weimar, Klaus: „Lesen: zu sich selbst sprechen in fremdem Namen“, in: Bosse, Heinrich/Renner, Ursula (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg 1999, 49-62.

38 Ebd.: S. 243.

2 STUDIE

Um die am Ende des letzten Abschnittes formulierten Hypothesen zu testen, wurde die im Folgenden dargestellte Studie durchgeführt. Dabei wurden insgesamt 159 Schülerinnen und Schülern Lese- bzw. Hörfassungen von zwei literarischen Texten vorgelegt, zu denen sie im Anschluss einen Fragebogen ausfüllten. Im vorliegenden Aufsatz konzentrieren wir uns auf die dort gestellten Fragen zur Rezeptionsmotivation.

2.1 Material und Fragebogen

Für die Studie haben wir zwei literarische Texte gewählt, die in mehreren Bundesländern zum Kanon des muttersprachlichen Deutschunterrichts an Gymnasien in der 8. Klasse zählen. Es handelt sich um die beiden Novellen *Das Erdbeben in Chili* von Heinrich von Kleist (1807) und *Kleider machen Leute* von Gottfried Keller (1874). Novellen sind als Textsorte für die Untersuchung gut geeignet, weil es sich dabei um kürzere Erzählungen handelt. Aufgrund der kürzeren Form kann davon ausgegangen werden, dass sich die Handlung schnell entwickelt, was wichtig ist, da in der Studie nur ein kleiner Textausschnitt untersucht werden kann.

Obwohl beide Novellen gleichermaßen in der 8. Klasse gelesen werden, gilt der Text von Kleist, der auch einige Jahrzehnte älter ist, im Vergleich zu dem von Keller als deutlich schwerer in seiner Verständlichkeit. Die Ursachen hierfür sind u.a. sprachlicher Natur, insbesondere sind die Komplexität der Syntax und Unterschiede in der Lexik zu nennen. Psycholinguistische Untersuchungen zur Verständlichkeit von Texten haben schon früh anhand von Texten unterschiedlicher Gattungen gezeigt, dass bestimmte syntaktisch und morphologisch komplexe Konstruktionen das Textverständnis erschweren.³⁹ Unter den syntaktischen Konstruktionen, die grundsätzlich die Verständlichkeit von Sätzen/Texten erschweren, finden sich beispielsweise multiple Negation, komplexe Satzgefüge (erhöhte Anzahl von Einbettungen), Nominalisierungen verbaler Ausdrücke sowie verkürzte Relativsätze und Passivkonstruktionen. Komplexe Satzgefüge finden sich

39 Siehe z.B.: Sherman, M.: „Adjectival negation and the comprehension of multiple negated sentences“, in: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 15 (1976), S. 143-157; Charrow, Robert P./Charrow, Veda R.: „Making legal language understandable: a psycholinguistic study of jury instruction“, in: *Columbia Law Review* 79/7 (1979), S. 1306-1374; Felker et al.: *Guidelines for Document Designers*, Washington 1981; Dietrich, Rainer/ Kühn, Katja: „Transparent oder verständlich oder wie was verstanden wird. Eine empirische Untersuchung zum Verstehen eines juristischen Textes“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 118 (2000), S.67-95.

insbesondere in Kleists Text; ein Beispiel dafür ist in (1) gegeben. Der Satz in (1) enthält 66 Wörter. Die Komplexität ergibt sich beispielsweise durch zwei Koordinationen (*und, weder ... noch*) und drei Relativsätze (angebunden mit *in welchem, welche* und *mit welcher*), wobei sich die ersten beiden Relativsätze jeweils nur auf ein Konjunkt einer Koordination beziehen.

(1) Komplexes Satzgefüge bei Kleist, *Das Erdbeben in Chili*⁴⁰:

Man sprach in der Stadt mit einer so großen Erbitterung von diesem Skandal, und die Zungen fielen so scharf über das ganze Kloster her, in welchem er sich zuge-
tragen hatte, daß weder die Fürbitte der Familie Asteron, noch auch der Wunsch
der Äbtissin selbst, welche das junge Mädchen wegen ihres sonst untadelhaften
Betragens liebgewonnen hatte, die Strenge, mit welcher das klösterliche Gesetz sie
bedrohte, mildern konnte.

Auch finden sich bei Kleist viele syntaktische Konstruktionen, die der Syntax des
Gegenwartsdeutschen nicht mehr entsprechen, was zusätzlich zum erschwerten
Textverstehen beitragen kann. Dies wird durch die Beispielliste in (2) verdeutlicht,
die u.a. den ungewöhnlichen Gebrauch von Präpositionen (*nach dem Kloster*;
(2)a), Infinitivanschlüsse ohne *um* (*sich zu halten*; (2)c) sowie flektierte Eigenna-
men (*Josephen, Josephens*; (2)d-e) enthält.

(2) Veraltete Syntax bei Kleist, *Das Erdbeben in Chili*⁴¹:

- a. die Besinnung kehrte ihr bald wieder, und sie wandte sich, um nach dem Kloster
zu eilen
- b. der Gerichtshof, in welchem ihr das Urteil gesprochen worden war
- c. raffte alle ihre Kräfte zusammen, sich zu halten
- d. erinnerte er sich plötzlich auch Josephens
- e. sprang voll Ahndung über die Gesteine herab, und rief: O Mutter Gottes, du
Heilige! Und erkannte Josephen

Auch ungewöhnliche anaphorische Bezüge tragen bei Kleist zur erschwerten Text-
verständlichkeit bei; s. das Beispiel in (3), in dem das Wort *hier* insgesamt neun
Mal vorkommt, jedoch jeweils auf einen anderen Ort referiert.

40 H. von Kleist: *Das Erdbeben in Chili*, S. 49-50.

41 Ebd.: verschiedene Textstellen.

(3) Anaphorische Bezüge bei Kleist, *Das Erdbeben in Chili*⁴²:

Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieten Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, hier war ein mutiger Retter bemüht, zu helfen; hier stand ein anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel.

Im Text von Keller sind solche syntaktisch komplexen Strukturen, wie in (1) bis (3) anhand von Kleists Werk illustriert, wesentlich seltener vertreten. Dass der Keller-Text sich durch weniger syntaktische Einbettungen und kürzere Sätze auszeichnet, zeigt sich auch in den folgenden Zahlen. Bei fast gleicher Wortzahl im verwendeten Textausschnitt (Kleist: 2.457, Keller: 2.439; s.u.) kommt der Kleist-Text mit deutlich weniger und dafür längeren Sätzen (Keller: 94 Sätze/34,5 Wörter pro Satz; Kleist: 71/48) und Abschnitten (Keller: 31, Kleist: 15) aus als der Keller-Text. Neben den syntaktischen Parametern spielt die Lexik eine Rolle für das Textverständnis. In beiden Texten finden sich viele Beispiele literarischer Sprache (s. (4) und (5)), insbesondere bei Kleist jedoch (heute nicht mehr gebräuchliche) Metaphern und Personifikationen, bei Keller auch Wortspiele (Alliteration, Diminutiv etc.).

(4) Beispiele literarischer Sprache aus Kleist, *Das Erdbeben in Chili*⁴³:

- a. die Zungen fielen so scharf über das ganze Kloster her
- b. Fittig der vermessensten Gedanken
- c. ein Haus [...] jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd
- d. Wesen, das über den Wolken waltet
- e. seine jammervolle Seele suchte
- f. der Strom der Flucht
- g. den Jammer von ihrer Brust entfernend

(5) Beispiele literarischer Sprache aus Keller, *Kleider machen Leute*⁴⁴:

- a. unfreundlichem Novembertage, wo das geringste Mittagsbrot heranwachsen sollte
- b. so erstarben ihm [...] die Worte im Munde

42 Ebd.: S.51.

43 H. von Kleist: *Das Erdbeben in Chili*, verschiedene Textstellen.

44 G. Keller: *Kleider machen Leute*, verschiedene Textstellen.

- c. wackere Wirt
- d. heiß [...] nach Nahrung geseht
- e. goldene Freiheit der Landstraße
- f. er betrat [...] den [...] Weg des Bösen

Auch finden sich in beiden Texten viele veraltete Wörter bzw. Phrasen sowie abweichende Schreibung, bei Kleist jedoch wiederum mehr als bei Keller, z.B. bei Kleist *als er eines Ringes an seiner Hand gewahrte; Ahndung; die Seinigen; Morgenbrot; Anerbieten; dessen Mutter dort [...] beschädigt liege; es ist nur auf wenige Augenblicke; Gejauchz; wollüstig; Dämpfe auskochen; hilflos; anloben; Hilfe; teuern; schmäbliche Art; Gestade; Fittig; Äbtissin; untadelhaft; Matrone; aus den Wochen erstehen; Novize; sich in einem zärtlichen Einverständnis befinden; eine geheime Bestellung* und bei Keller *Eulenspiegelei; Zeche; aufs Kerbholz gebracht; ließ er [...] anspannen; schalkhaft; Ahnherr; etw. jdm. aufrechnen; Zuckerbeck; ehrenfest; Waagwirt; das Anerbieten; von dannen; Habitus; Falliments; Radmantel; Mittagsbrot.*

Neben diesen Faktoren aus Syntax und Lexik erschweren auch inhaltliche und textstrukturelle Aspekte bei Kleist das Textverständnis im Vergleich zu dem Text von Keller. Beispielsweise unterscheiden sich die moralischen Werte, die bei Keller verhandelt werden, in geringerem Maße von den heute (in Westeuropa) herrschenden Werten als bei Kleist (s. z.B.: die angedrohten grausamen Todesstrafen für Kindsvater und -mutter wegen der vorehelichen Schwangerschaft). Auch die Chronologie der Ereignisse im fiktiven Geschehen erschwert das Textverständnis bei Kleist gegenüber Keller. Während das Geschehen in den untersuchten Textausschnitten bei Keller durchgängig chronologisch erzählt wird, werden die Leser_innen bei Kleist mit mehreren Rückblenden und zeitlichen sowie personenbezogenen Perspektivwechseln konfrontiert.

Für die vorliegende Studie wurden aufgrund ihrer Länge sowie im Dienste der Fragestellung der Studie nicht die vollständigen literarischen Texte verwendet, sondern nur jeweils die ersten knapp 2.500 Wörter (Keller: *Kleider machen Leute*: 2.439 Wörter / Gesamtlänge: 14.269 Wörter; Kleist *Das Erdbeben in Chili*: 2.457/5.396).⁴⁵ Dabei wurde darauf Rücksicht genommen, dass es sich beim Ende

45 Der untersuchte Auszug aus Kellers *Kleider machen Leute* endet mit dem Satz „Seine Eulenspiegelei aufs äußerste treibend, bestieg er auch den Wagen, ohne nach der Zeche für sich und die Pferde zu fragen, schwang die Peitsche und fuhr aus der Stadt, und alles ward so in der Ordnung befunden und dem guten Schneider aufs Kerbholz gebracht.“ (S. 12) Der Auszug aus Kleists *Das Erdbeben in Chili* endet mit dem Satz „Don Fernando war sehr dankbar für diese Güte, und fragte: ob sie sich nicht mit ihm zu jener Gesellschaft

des Textauszugs um einen zentralen Wendepunkt in der Geschichte handelt. Das offene Ende des unvollständigen Textauszugs erlaubt es uns, die Motivationsfrage zu untersuchen, d.h. den Teilnehmer_innen Fragen zu stellen, die auf das Interesse und die Motivation weiterzulesen zielen.

Für den Leseteil der Studie wurden die Textauszüge in ein Textverarbeitungsprogramm kopiert und auf weißem DIN A4 Papier ausgedruckt. Für den Hörteil der Studie wurden beide Textauszüge von einer ausgebildeten Schauspielerin und Sprecherin eingesprochen. Die in Abschnitt 1.2 erwähnte Sprechervariable bleibt somit konstant. Die Aufnahmen wurden, ohne Regie, in einer schalldichten Kabine im PhonLab am Fachbereich Sprachwissenschaft der Universität Konstanz durchgeführt. Die Sprecherin hat sich vor dem Aufnahmetermin intensiv auf das Einsprechen vorbereitet. Bei Versprechern während der Aufnahme hat sie den ganzen Satz neu eingesprochen; das fehlerhafte Material wurde nach Ende des Einsprechens aus der Sprachdatei gelöscht. Die Sprecherin hat die Textvorlagen weder gekürzt noch anderweitig verändert, hat sie allerdings stimmlich-sprecherrisch interpretiert. Trotz etwa gleicher Anzahl von Wörtern unterscheiden sich die Hörfassungen in ihrer Länge (Keller: 17:30 Minuten, Kleist: 18:47 Minuten), was durchaus auf die unterschiedliche Komplexität des Textes zurückzuführen ist. Beispielsweise kann Komplexität durch verringerte Sprechgeschwindigkeit oder Einfügen von Pausen aufgelöst werden.

Zusätzlich zu diesem Text- und Hörmaterial wurde für beide Texte jeweils ein Fragebogen erstellt, der für hörende und lesende Teilnehmer_innen gleichermaßen verwendet wurde und die in (6) genannten Bereiche umfasst.

(6) Fragebogen

- a. Informationen zur Versuchsperson (z.B. Alter, Geschlecht, Kenntnis des Textes)
- b. Abfrage der Motivation und der erlebten Schwierigkeit
- c. Fragen zum inhaltlichen Textverständnis (lokal und global)

Für die vorliegende Studie relevant ist der in (6)b genannte Bereich, der die Rezeptionsmotivation der Teilnehmer_innen, d.h. ihr Interesse am Weiterlesen/-hören

verfügen wollten, wo eben jetzt beim Feuer ein kleines Frühstück bereitet werde? Josephe antwortete, daß sie dies Anerbieten mit Vergnügen annehmen würde, und folgte ihm, da auch Jeronimo nichts einzuwenden hatte, zu seiner Familie, wo sie auf das innigste und zärtlichste von Don Fernandos beiden Schwägerinnen, die sie als sehr würdige junge Damen kannte, empfangen ward.“ (S. 56)

und am Weitergang der Geschichte, abfragt.⁴⁶ Die spezifischen Fragen, wie sie auf dem Fragebogen zu finden waren, sind in (7) aufgeführt. Die Antwortauswahlmöglichkeit beschränkte sich jeweils auf ja/nein, wobei auch ‚keine Angabe‘ bzw. leere Felder vorkamen.

(7) Abfrage zur Motivation

- a. Ich hätte gerne weiter gelesen/gehört.
- b. Ich wüsste gerne, wie die Geschichte weitergeht.

2.2 Teilnehmer_innen und Durchführung der Studie

Die Studie wurde in achten Klassen an drei Gymnasien in Mannheim, Marburg und Berlin im Rahmen des Deutschunterrichts durchgeführt.⁴⁷ Insgesamt nahmen 159 Schülerinnen und Schüler teil (Mannheim: 79, Marburg: 34, Berlin: 46; insgesamt 85 weiblich, 73 männlich, 1x keine Angabe zum Geschlecht). Schüler_innen der 8. Klasse wurden ausgewählt, weil sie einerseits bereits eine recht hohe Lesekompetenz besitzen, andererseits ihre Erfahrung mit abweichenden Satzkonstruktionen, insbesondere aus älteren Sprachstufen des Deutschen und mit älteren Wortschätzen, noch nicht stark ausgeprägt ist, genausowenig wie ihr historisches Bewusstsein bzw. das Wissen um historische Lebenskontexte. Alle diese Faktoren zusammen erschweren das Verständnis und die Interpretation älterer literarischer Texte oft erheblich.

An jedem Ort wurden die teilnehmenden Schüler_innen in vier Gruppen eingeteilt, die auf separate Räume verteilt wurden: (i) Gruppe Keller/lesen, d.h. eine Gruppe von Schüler_innen, die den Keller-Auszug gelesen hat; (ii) Keller/hören, d.h. eine Gruppe von Schüler_innen, der die Hörfassung des Keller-Auszugs präsentiert wurde; (iii) Kleist/lesen; (iv) Kleist/hören. Die Aufteilung der Schüler_innen auf die vier Gruppen war insgesamt wie folgt: (i) Gruppe Keller/lesen: 30;

46 Die Informationen zur erlebten Schwierigkeit konnten aufgrund einer hohen Nichtbeantwortungsquote, die aus einer uneindeutigen Formulierung auf dem Fragebogen resultierte, nicht ausgewertet werden.

47 Gymnasien schließt hier äquivalente Schulformen ein, konkret: Berlin: Integrierte Sekundarschule mit gymnasialer Oberstufe/staatliche Europaschule Berlin; Marburg: gymnasialer Kurs in einer integrierten Gesamtschule. In Marburg handelte es sich außerdem um eine neunte Klasse, wobei der dortige Lehrplan die verwendeten Texte für die neunte Klassenstufe vorsieht.

(ii) Keller/hören: 31; (iii) Kleist/lesen: 48; (iv) Kleist/hören: 50.⁴⁸ Eine Studienleiterin (d.h. eine der Autorinnen oder eine studentische Hilfskraft) pro Gruppe erklärte den Schüler_innen den Ablauf und versicherte ihnen, dass es sich nicht um eine schulische Leistung handelt, die in die Notengebung einfließt. Die Schüler_innen, die den Lesegruppen angehörten, wurden instruiert, den ihnen vorgelegten Text einmal sorgfältig und aufmerksam zu lesen. Um später die Lesezeit notieren zu können, wurden sie gebeten, sich nach Ende der Lesezeit zu melden. Die Schüler_innen, die den Hörgruppen angehörten, wurden instruiert der Hörfassung aufmerksam zuzuhören. Ihnen wurde die Hörfassung des entsprechenden literarischen Werkes über Lautsprecher vorgespielt. Nach dem Lesen/Hören wurden die oben erwähnten Fragebögen ausgeteilt und die Schüler_innen wurden gebeten, die Fragen zu beantworten. Rückfragen waren jederzeit erlaubt. Waren die Schüler_innen mit der Beantwortung der Fragen fertig, wurden die Bögen eingesammelt. Die Bearbeitungszeit der Fragebögen wurde für jede/n Schüler/in auf dem entsprechenden Fragebogen notiert. Dem Ausfüllen der Fragebögen folgte noch eine Gruppendiskussion, die sowohl auf den Inhalt der Texte (z.B. *Welche Passagen haben dir besonders gut gefallen? Welche nicht? Warum?*) als auch auf das Textverständnis einging (z.B. *Ist dir am Text etwas aufgefallen? War er schwierig zu verstehen? Gab es Wörter, die du nicht verstanden hast?*) und Bezüge zur Gegenwart herstellte (z.B. *Kann etwas Ähnliches heute noch passieren? Könnte dir/ euch etwas Ähnliches passieren?*). Außerdem gab es Raum für offene Rückmeldungen und Fragen.

2.3 Datenbehandlung und Analyse, Ergebnisse

Für die vorliegende Studie wurden die Antworten auf dem Teil des Fragebogens ausgewertet, der die Rezeptionsmotivation abfragt (s. die Fragen in (7)) und nach drei vorkommenden Antworten (ja/nein/keine Angabe) in Tabellen zusammengefasst. Die Ergebnisse werden in diesem Abschnitt berichtet. Sie sind in den Abbildungen 1 bis 4 dargestellt.

48 Die ungleiche Verteilung der Gruppengrößen ergibt sich daraus, dass einige Schüler_innen Kellers Text bereits kannten. Die Gesamtanzahl der Hörenden und Lesenden ist jedoch fast identisch (Hören: 81, Lesen: 78).

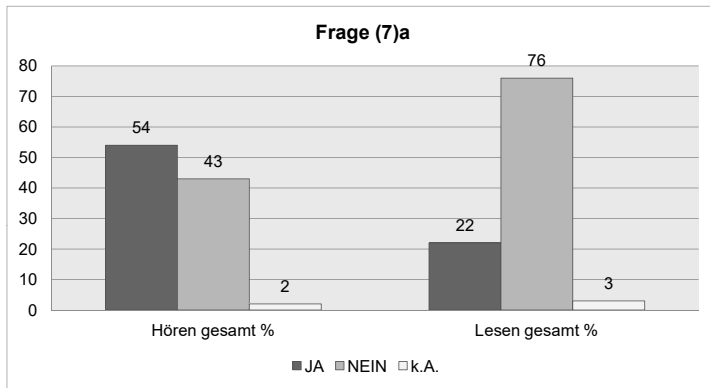


Abb. 1: Vergleich Hören/Lesen; Frage (7)a: *Ich hätte gerne weiter gelesen/gehört*; Antwortverteilung in Prozent (%)

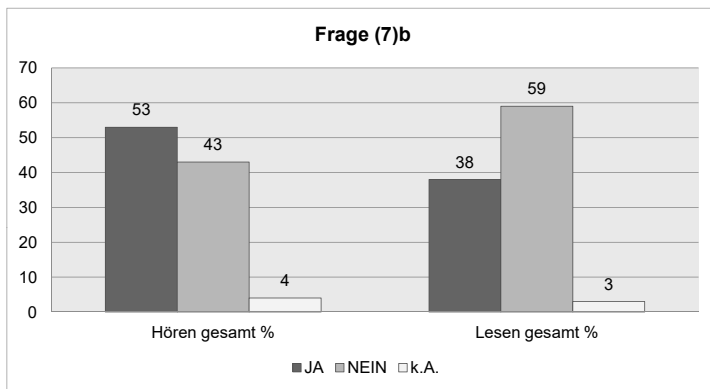


Abb. 2: Vergleich Hören/Lesen; Frage (7)b: *Ich wüsste gerne, wie die Geschichte weitergeht*; Antwortverteilung in Prozent (%)

Abbildung 1 (Frage (7)a: *Ich hätte gerne weiter gelesen/gehört*), zeigt deutlich, dass die Präsentation als Hörfassung gegenüber der Lesefassung den Wunsch nach Weiterlesen/-hören, also die Motivation und das Interesse steigert. Während die überwiegende Mehrheit (76%; N=59/78) der lesenden Schüler_innen nicht weiterlesen wollte, wollte die Mehrheit der zuhörenden Schüler_innen (54%; N=44/81) weiterhören. Ein ähnliches Bild ergibt sich für Frage (7)b (*Ich wüsste gerne, wie die Geschichte weitergeht*; Abb. 2) im Hören/Lesen-Vergleich: Während nur 38% (N=30/78) der lesenden Schüler_innen gerne gewusst hätten, wie die Geschichte weitergeht, 59% (N=46/78) aber kein Interesse daran hatten, hätten 53% (N=43/81) der zuhörenden Schüler_innen gerne gewusst, wie es weitergeht, während nur 43% (N=35/81) kein Interesse daran hatten.

Die Abbildungen 3 und 4 zeigen die Ergebnisse aufgeteilt nach Texten (Kleist, Keller) für die Fragen (7)a (*Ich hätte gerne weiter gelesen/gehört*, Abb. 3) und (7) b (*Ich wüsste gerne, wie die Geschichte weitergeht*, Abb. 4). Dabei zeigt sich, dass das in den Abbildungen 1 und 2 dargestellte Ergebnis, dass nämlich Hören die Motivation steigert, für den Text von Keller deutlicher ausfällt als für den Text von Kleist. Während, wie in Abbildung 3 gezeigt, bei Keller nur 27% (N=8/30) der Lesegruppe gerne weitergelesen, aber 68% (N=21/31) der Hörgruppe gerne weitergehört hätten, stellt es sich für Kleist so dar, dass die Mehrheit sowohl der Leses- als auch der Hörgruppe nicht weitermachen wollte. Allerdings ist der Anteil der am Weitermachen Uninteressierten in der Lesegruppe deutlich höher (77%, N=37/48) als in der Hörgruppe (52%, N=26/50), so dass sich auch hier ein Unterschied zwischen Hören und Lesen zugunsten des Hörens zeigt. Das Ergebnis für die zweite Frage (*Ich wüsste gerne, wie die Geschichte weitergeht*, Abb. 4), fällt sehr ähnlich aus. Die Mehrheit der Keller-Lesegruppe (53%, N=16/30) war am Weitergang der Geschichte nicht interessiert, während eine deutliche Mehrheit der Keller-Hörgruppe (65%, N=20/31) Interesse daran zeigte. Für den Kleisttext zeigt sich, dass die Mehrheit beider Gruppen nicht am Weitergang der Geschichte interessiert war (Lesegruppe: 63%, N=30/48, Hörgruppe: 52%, N=26/50); der Unterschied im Ergebnis zwischen Hören und Lesen lässt aber auch hier darauf schließen, dass das Medium Hören das Interesse an der Geschichte und damit die Motivation zum Weitermachen steigert.

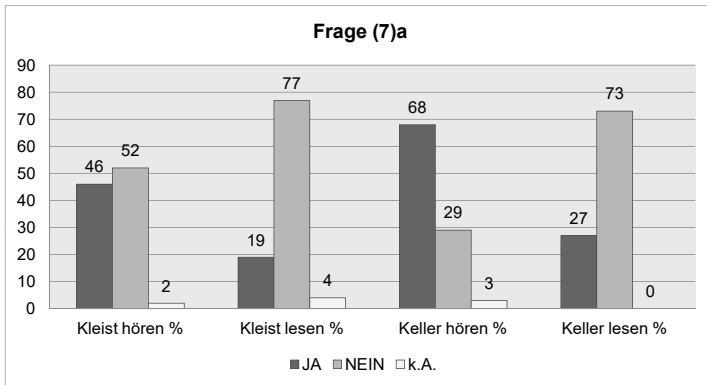


Abb. 3: Vergleich Hören/Lesen nach Text (Kleist/Keller);
Frage (7)a: *Ich hätte gerne weiter gelesen/gehört*;
Antwortverteilung in Prozent (%)

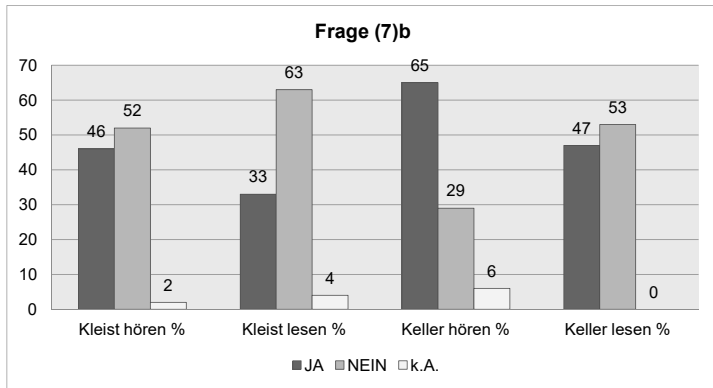


Abb. 4: Vergleich Hören/Lesen nach Text (Kleist/Keller);
Frage (7)b: *Ich wüsste gerne, wie die Geschichte weitergeht*;
Antwortverteilung in Prozent (%)

3 DISKUSSION UND SCHLUSS

Die im vorhergehenden Abschnitt dargestellten Ergebnisse bestätigen also deutlich unsere am Ende von Abschnitt 1.3 aufgestellte Hypothese, dass (a) das Hören eines literarischen Textes als Hörbuch im Vergleich zum Lesen die Bereitschaft erhöht, den Text weiter zu rezipieren, und dass (b) die zuhörenden Schüler_innen häufiger als die lesenden Teilnehmer_innen wissen wollen, wie die Geschichte weitergeht.

Vergleicht man die Antworten auf die Fragen (7)a und (7)b jeweils innerhalb der Hör- und Lesegruppen (Hören gesamt in Abbildung 1 mit Hören gesamt in Abbildung 2 und Lesen gesamt in Abbildung 1 mit Lesen gesamt in Abbildung 2), so fällt ein weiterer Unterschied auf. Die Teilnehmer_innen der Hörgruppe wollen zu fast identischen Anteilen mehrheitlich sowohl weiterhören (54%) als auch wissen, wie die Geschichte weitergeht (53%). Bei der Lesegruppe wollen hingegen nur 22% weiterlesen, 38% möchten aber gerne wissen, wie die Geschichte weitergeht. Diese Beobachtung werten wir als weiteren Hinweis darauf, dass die Rezeptionsform das Interesse am Text steigern kann und dass die Präsentation als Hörbuch vs. Lesetext hilft, literarische Texte – auch solche, die als schwierig eingestuft werden – zu vermitteln. Interessant ist dabei, dass sich dieser Unterschied in deutlicher Form auch bei Rezipient_innen zeigt, die in Bezug auf das Hören literarischer Texte nicht geübt oder geschult sind, so wie die teilnehmenden Schüler_innen unserer Studie. So wurde in der abschließenden Diskussion von Teilnehmer_innen der Hörgruppen mehrfach geäußert, dass das Hören des Textes

schwierig und anstrengend gewesen sei. Ein Einfluss auf die Motivation setzt also nicht notwendigerweise hördidaktisch geschulte Hörer_innen voraus, wie ja beispielsweise von Wermke⁴⁹ angenommen wird. Offen bleibt, welcher Unterschied sich im Vergleich zu geschulten Hören_innen ergeben würde.

Unsere Ergebnisse, zusammengenommen mit den Ergebnissen aus der Literatur, zeigen außerdem, dass eine Steigerung der Rezeptionsmotivation über das Hören für unterschiedliche Kompetenzstufen nachweisbar ist. Während Gailberger⁵⁰ dies insbesondere in Bezug auf die grundlegende Lesefähigkeit schwächerer Schüler_innen bzw. niedriger Kompetenzstufen nachweist, kommt unsere Studie für höhere Kompetenzstudien (8. Klasse Gymnasium) zum gleichen Ergebnis.

Der detaillierte Vergleich der beiden Texte zeigt, dass die beschriebenen Effekte bei Keller deutlicher auftreten als bei Kleist (vgl. Abb. 3 und 4). Dies kann dadurch erklärt werden, dass Kleists Text, wie in Abschnitt 2.1 beschrieben, in Bezug auf Syntax, Lexik und Diskursstruktur als deutlich schwieriger als der Kellersche Text einzustufen ist. Gleichzeitig ist jedoch auch bei Kleist ein sehr deutlicher Unterschied zwischen der Lese- und der Hörgruppe zu beobachten, da nur 19% der Lesegruppe weiterlesen, aber 46% der Hörgruppe weiterhören wollen. Das bestätigt unsere Annahme (vgl. Abschnitt 1.1), dass gerade auch schwer zugängliche Texte durch eine Hörfassung leichter zugänglich werden können. Entgegen der Annahme von Janz-Peschke⁵¹, aber mit Jäger⁵², eignen sich also nicht nur konzeptionell mündliche, sondern auch konzeptionell schriftliche Texte für die Rezeption durch Hörfassungen.

Für weiterführende Untersuchungen sollte auch die Hörrezeption weiter unterschieden werden in Hören eines Hörbuches einerseits und Hören eines durch eine anwesende Person vorgelesenen Textes andererseits. Während sowohl die Beziehung zur vorlesenden Person beim Vorlesen⁵³ als auch die anonyme Form eines Hörbuchs (unsere Studie) förderlich für die Rezeptionsmotivation ist, könnte es dennoch sein, dass es im direkten Vergleich der beiden Formen Unterschiede gibt. Denkbar ist natürlich ebenfalls, dass beim Hörbuch spezifische Sprecher_inneneigenschaften eine Rolle spielen (s. die Passung von Sprecher_in und Text bei Schmehl),⁵⁴ ein Parameter, der in unserer Studie konstant gehalten wurde. Inwieweit die Rezeptionsmotivation in Zusammenhang mit Sprecher_inneneigenschaften

49 J. Wermke: Das Hörbuch im Rahmen einer Hördidaktik, S. 50-61.

50 S. Gailberger: Systematische Leseförderung für schwach lesende Schüler.

51 K. Janz-Peschke: Hörbuch und Mündlichkeit, S. 233-347.

52 L. Jäger: Audioliteralität, S. 231-253.

53 J. Belgrad et al.: Möglichkeiten zur basalen Leseförderung durch Vorlesen, S. 12-14.

54 C. Schmehl: Beurteilung der Sprecherleistung im Hörbuch.

steht, müsste im direkten Vergleich verschiedener Sprecher_innen bei gleichem Textmaterial getestet werden, bleibt also zukünftiger Forschung überlassen.

Danksagung

Wir danken allen Schülerinnen und Schülern für ihre Teilnahme, sowie den betreuenden Lehrerinnen und Lehrern für ihre Unterstützung: Laura Löffler (Berlin), Inge Bruckmann (Berlin), Ulla Brandhove (Marburg), Alexander Sauter (Mannheim) und Urte Kupfer (Mannheim). Weiterhin danken wir den Schüler_innen und Lehrer_innen an den Schulen in Meersburg und Stuttgart, an denen wir vorbereitende Pilotstudien durchgeführt haben. Für das professionelle Einsprechen der Texte danken wir Lisan Lantin. Ein herzlicher Dank geht außerdem an unsere studentischen Mitarbeiterinnen und Kolleginnen Annekatrin Anders, Truus De Wilde, Nicole Faßbender, Eva-Maria Gauß, Stephanie Gustedt, Anna Räuber, Daniela Wochner und Nora Wünsche für die Hilfe bei der Durchführung der Studie.

Werke Goethes im Medientransfer: Was kann das Hörbuch?¹

ROMANA WEIERSHAUSEN

Goethe gilt als zeitloser Klassiker, während sich zugleich die Rezeption seiner Werke ändert: Der Buchmarkt ist einem rasanten Wandel unterworfen. Was bedeutet das neue Medium des Hörbuchs für den Umgang mit literarischen Texten und was veratet ältere Hörbuch-Aufnahmen über Veränderungen des Publikumsgeschmacks? Für eine Untersuchung, die nach diesen Aspekten medialen Wandels fragt, bietet sich das Werk Goethes besonders an, denn aufgrund seines gesellschaftlichen Stellenwerts existieren verhältnismäßig viele Audioproduktionen. Die Materiallage ermöglicht kontrastive Vergleiche – auch mit historischer Dimension. Dies lässt sich mit Fragen zur Ästhetik und speziell zu Vorstellungen von Dichtung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit verbinden. Das Untersuchungsbeispiel ermöglicht eine diachron ausgerichtete Reflexion über das Medium, in die theoretische Überlegungen Goethes zur öffentlichen Lesung einbezogen werden.

1 EINLEITUNG

Das Verständnis davon, was denn eigentlich ein ‚Hörbuch‘ oder auch ‚Audio-book‘ ist, ist nicht eindeutig geklärt.² Antje Fey hat die verschiedenen Definitions-

1 Überarbeitete Fassung des Artikels „Goethe und das Hörbuch. Ein Klassiker im Medienwandel des heutigen Buchmarkts“, in: Leber, Manfred/Singh, Sikander (Hg.), Goethe und..., Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 5, Saarbrücken 2016, S. 209-224.

2 Vgl. grundlegend dazu: Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen, Konstanz 2010.

versuche zusammengestellt, die sich in der Publizistik finden: Von „Kassetten mit gelesener oder hörspielmäßig aufbereiteter Literatur“ ist zum Beispiel die Rede oder ganz allgemein von „gesprochene[r] Literatur“.³ Im *Spiegel Spezial* wird differenziert zwischen „Autorenlesungen“, „von Sprechern Vorgelesene[m]“ und „klassische[n] Hörspiele[n]“.⁴ In ihrer Studie weist Fey auch auf die grundsätzliche Diversität der vorliegenden Audioproduktionen je nach Adressatengruppe und Textsorte (neben Belletristik etwa auch Ratgeberliteratur und Reisebegleiter) hin. Letztlich, so ihr Fazit, bleibe die Beschreibung als „Worttonträger“ der einzige verbindliche gemeinsame Nenner.⁵ Angesichts der Mischformen, zum Beispiel der beliebten Verbindung von Lyrik mit Musik, zitiert Katja Hachenberg das Kriterium des *Hörbuchforums* der Leipziger Buchmesse: Als Hörbücher seien „Tonträger mit mindestens 50% Wortanteil aus gelesener Literatur“ zu klassifizieren.⁶ Die Bestimmungsversuche lassen eine gewisse Willkür erkennen.

In der Begriffsgeschichte immerhin herrscht Klarheit. Der Begriff „Hörbuch“ wurde im Jahr 1954 geprägt, und zwar in bewusster Abgrenzung von den vielfältigen Aufnahmen von Gedichten und kurzen Textauszügen, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts kursierten. In diesem Jahr wurde die *Deutsche Blindenhörbücherei* gegründet sowie eine erste größere Produktion auf Schellackplatte realisiert, die gemeinhin als frühestes deutsches Hörbuch angesehen wird. Das neue Medium begann mit Goethe: Diese erste kommerzielle Aufnahme eines umfangreichen zusammenhängenden Werks nämlich galt Goethes *Faust I*.⁷ Hier muss auch eine Betrachtung von Texten Goethes im Medium des Hörbuchs ihren Startpunkt nehmen.

2 HÖRBUCHPRODUKTIONEN VON TEXTEN GOETHES

Im Begleitheft der frühen *Faust*-Aufnahme wird die Neuartigkeit des Unternehmens betont: „Mit dieser Aufnahme wird zum erstenmal in Deutschland der Ver-

3 Fey, Antje: „Geschichte des Hörbuchs in Deutschland. Definition, Marktentwicklung und Marketingstrategien“, in: *Der Deutschunterricht* 4 (2004), S. 7-16, hier: S. 7.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 8.

6 Hachenberg, Katja: „Hörbuch: Überlegungen zu Ästhetik und Medialität akustischer Bücher“, in: *Der Deutschunterricht* 4 (2004), S. 29-38, hier: S. 29.

7 Goethe, Johann Wolfgang von: „Faust. Der Tragödie erster Teil“, in der Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses, Regie: Gustaf Gründgens/Peter Gorski, Besetzung: Paul Hartmann/Gustaf Gründgens/Käthe Gold/Elisabeth Flickenschildt u.a. Deutsche Grammophon 1954 (3 Schallplatten in Leinenkassette mit Textbuch). Reproduktion als CD: Universal Music, 2004.

such gemacht, ein großes dramatisches Gedicht der Weltliteratur als Ganzes auf der Schallplatte wiederzugeben [...].⁸ Es soll offenbar nicht mehr nur um die Stimme eines berühmten Schauspielers wie Alexander Moissi oder anderer gehen, die mittels kürzerer Texte in Szene gesetzt wird, sondern um das Werk selbst. Zu diesem Zeitpunkt war man bereits mit Hörspielen vertraut, die aber an den Rundfunk gebunden waren: eine genuine ‚Radiokunst‘. Sofern der Zuhörer nicht über eigene Aufnahmegeräte verfügte, blieb die Rezeption in der Regel ein einmaliges und in seinem Ablauf nicht zu beeinflussendes Erlebnis. Ein ‚Hörbuch‘ dagegen liegt auf einem akustischen Speichermedium dem einzelnen Hörer zum beliebigen Einsatz vor – im praktischen Gebrauch also einem Buch vergleichbar.

Die erste Audio-Aufnahme von *Faust I* ist nicht nur aufgrund des neuen Mediums, sondern auch hinsichtlich von Gattungsfragen interessant. Man wählte einen Text, der eng mit der Aufführungsform verbunden war: Nicht nur ein Drama, sondern eine spezifische Theaterinszenierung lag zugrunde, nämlich die Gründgens-Inszenierung am Düsseldorfer Schauspielhaus, die 1949 Premiere hatte (also noch vor der späteren Hamburger Inszenierung mit Gründgens und Will Quadflieg, die durch die Filmaufnahme berühmt geworden ist). Bei der Herstellung der Tonplatte führte Gustaf Gründgens selbst Regie, sein Adoptivsohn Peter Gorski hatte die Aufnahmeleitung inne. Die Sprechkunst wird dabei, wie das Begleitheft hervorhebt, programmatisch sowohl gegen das Theater als auch gegen das Radio abgegrenzt: Wie auf der Bühne „mit den Mitteln des Theaters“ solle hier das Drama „nur mit Mitteln der Sprache“ „gegenwärtig“ gemacht werden; und

beabsichtigt [werde] [...] dabei keinesfalls, *Faust I* als eine Art konservatives Hörspiel darzubieten; man wird erkennen, dass auf die akustischen Illusionsmittel, die bei einer Funksendung durchaus angebracht wären, weitgehend verzichtet ist, um das Wort allein aus seiner Intensität wirken zu lassen.⁹

Ein Beispiel dafür liefert der Moment in der Studierzimmerzene, als Faust mit Beschwörungsformeln den Pudel dazu zwingt, seine wahre Gestalt zu offenbaren. Das Rollensprechen ist durchaus vorhanden, aber das magische Geschehen wird nicht durch weitere akustische Effekte untermalt, die an die Stelle der üblichen Theatereffekte treten könnten. Die Filmaufnahmen der Hamburger Aufführung verdeutlichen, dass Gründgens solche auf dem Theater durchaus nutzte: Die Verwandlung Mephistos wird von Dampfchwaden und Lichtblitzen begleitet. Die erklärte Absicht, sich in der Hörbuchproduktion zusätzlicher Effekte – neben den

8 Ruppel, K[arl] H[einrich]: o.T. Begleitheft zur Schallplattenaufnahme Gründgens/Hartmann, 1954 (Anm. 7).

9 Ebd.

in diesem Medium ohnehin ausgeschlossenen optischen (wie im Theater) auch der akustischen (wie im Hörspiel) – zu enthalten, wird als Weg ausgewiesen, zum Wesen des Sprachkunstwerks vorzudringen. Diesem Ziel seien auch die vorgenommenen Kürzungen verpflichtet, die die Ganzheit des Werks zu verdichten hülfen:

In ihrem ständigen Bezug auf das Wesenhafte der Dichtung rechtfertigt diese Aufnahme auch ihre Striche [...]. Es ist keine Konzentration, um „Zeit zu gewinnen“, sondern um den inneren Atem der Dichtung hörbar zu machen.¹⁰

Dabei wird eine Aura evoziert, die auf der Vorstellung von Reinheit beruht.

Die Konstellation ist durchaus symptomatisch für die Nachkriegszeit in Deutschland. Man findet eine vergleichbare Haltung in der germanistischen Literaturwissenschaft der Zeit: eine Sehnsucht nach einer Rückkehr zur Literatur ‚an sich‘, jenseits der politischen Vereinnahmungen, derer sich das Fach im Dritten Reich schuldig gemacht hatte. Christa Bürger hat dies in ihrem Buch *Mein Weg durch die Literaturwissenschaft* eindrucksvoll nachgezeichnet. Für die Ideologisierung des Fachs im Nationalsozialismus führt sie stellvertretend Hermann August Korff an,¹¹ der sich in seiner Schrift *Forderung des Tages* (1933) zu einer ‚Deutschkunde‘ bekennt als

nicht *wertfreie[r]* Wissenschaft, sondern Wissenschaft, die all ihr *objektives Wissen* in den Dienst einer *subjektiven Wertung* stellt, aber einer Wertung, deren Wertmaßstäbe aus dem völkisch organisierten Leben stammen.¹²

Vor diesem Hintergrund lässt sich ein Stück weit nachvollziehen, warum man sich nach dem Krieg so vehement auf eine reine Textimmanenz zurückzog, was die Studentenbewegung später natürlich mit guten Gründen kritisierte: Man zelebrierte einen unpolitischen Raum des Sich-Versenkens in einen dichterischen Text, als habe Literatur nichts mit lebensweltlichen Wirklichkeiten und konkreten sozialen Kontexten zu tun. Die Germanistin Bürger schreibt rückblickend über ihre Studienzeit: ‚Wer in einem germanistischen Seminar der 50er Jahre ein Gedicht zu interpretieren hatte, [...] kam [...] aus ohne ‚literarhistorische oder biographische Vorkenntnisse [...]‘.‘¹³ Sie zitiert einen damaligen Professor, den berühmten Richard Alewyn:

10 Ebd.

11 Bürger, Christa: *Mein Weg durch die Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2003, S. 19.

12 Zit. n. ebd.

13 Ebd., S. 18.

[E]in Dichter behelligt uns nicht mit [...] seinen Gedanken [...] oder Erlebnissen. [Sein] [...] Lied singt von selber, es singt sich selber, es singt von sich selber. Und damit ist nichts gesagt, als daß es reine lyrische Substanz ist ohne fremde Trübung.¹⁴

Die Textimmanenz in der Literaturwissenschaft ging mit einer Abkehr von Realitätsbezügen und mit einer Entpersönlichung einher – ein Gedichtetes „singt von selber“.

Die Eigenbeschreibung der Schallplattenaufnahme von Goethes *Faust I* hat einen ganz ähnlichen Tenor. Sie nimmt dafür das Hören in Anspruch, das losgelöst von sichtbaren Körpern auf der Bühne das „Wort allein“ wirken lasse, wesenhaft als „innere[r] Atem der Dichtung“.¹⁵ Das Begleitheft verrät den zeitgeschichtlichen Beweggrund: Es sei wichtig, erfährt man, eine Schallplatte gerade von diesem Werk herzustellen als „höchste[m] Zeugnis der deutschen Dichtung in der ganzen Welt“, „wenn man in einer Zeit, in der das Vertrauen zum Wort aus vielen Gründen weitgehend verlorengegangen ist, wieder neues Vertrauen dafür schaffen will [...]“.¹⁶ „Insbesondere“, so wird betont,

ist dabei an junge Menschen gedacht, die, wie aus vielen Äußerungen von Schülern und Studenten hervorgeht, geradezu leidenschaftlich um ein neues, von Verdächtigungen freies und im Ursprünglichen gründendes Verhältnis zum Wort bemüht sind.¹⁷

Das ist eine bemerkenswerte Erwartung, die sich hier mit dem Hören verbindet: ein „im Ursprünglichen gründendes Verhältnis zum Wort“. Man mag an Jacques Derridas Befund denken, unsere Gesellschaft sei von Phonozentrismus geprägt: dem Glauben daran, dass das gesprochene Wort ursprünglich sei, unvermittelte Anwesenheit der Bedeutung verbürge, während die Schrift etwas Sekundäres sei – Nachlass von etwas Abwesendem. Auf Derridas dekonstruktive Sprachkritik soll nicht näher eingegangen werden, aber für die Frühphase des Hörbuchs ist sein Befund einer phonozentrischen Idealisierung deutlich zu bestätigen. In der Anwendung auf das Hörbuch ist dies nun doppelt paradox, denn schließlich erfordert der Produktionsweg, dass die Stimme, die angeblich die Ursprünglichkeit der Bedeutung in den Worten freisetzt, erst auf die Schrift folgt: als Lesung des Textes.

Jede Lesung ist zugleich eine Interpretation. Das ist der Grund, warum heute von Kritikern dem Hörbuch gerade umgekehrt unterstellt wird, man verliere

14 Zit. n. ebd.

15 K. H. Ruppel: Begleitheft zur Schallplattenaufnahme Gründgens/Hartmann.

16 Ebd.

17 Ebd.

etwas im Vergleich zum gedruckten Buch. Die gängigen Vorwürfe lauten: Trivialisierung durch die Sinnhaftigkeit und Einschränkung der Bedeutungsvarianz. „Wird der Hörer nicht vieler Interpretationsmöglichkeiten beraubt?“, fragt Tilla Schnickmann, diese Position resümierend, und spitzt zu: „Bedeutet der Übergang von der Schrift in die stimmliche Interpretation den Literaturverlust?“¹⁸ Wie sehr die Wirkung einer Stimme die Rezeption beeinflusst, ist in jedem Fall nicht zu unterschätzen. Der Einsatz der Stimme kann im schlimmsten Fall sogar den Zugang zum Werk verstellen. So hat beispielsweise Richard Wagner (1872) berichtet:

Wir vernehmen, daß *Goethe* durch Unnatürlichkeit beim Vorlesen seiner Poesien peinlich wurde; von *Schiller* weiß man, daß er durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte.¹⁹

Hier sind natürlich Autorenlesung und Vortrag eines ausgebildeten Sprechers zu unterscheiden.

Die Sprechausbildung ist in ihren Leitvorgaben ebenso einem historischen Wandel unterworfen, wie es die Vorlieben der Zuhörer sind. Man kann das im Vergleich verschiedener Hörbeispiele derselben Textpassage leicht feststellen, etwa der Szenen vor und bei dem Osterspaziergang in *Faust I*. Einen Ausgangspunkt kann wieder das Hörbuch in der Gründgens-Regie mit Paul Hartmann als Faust bieten. In dieser Passage gibt es übrigens durchaus akustische Zusätze neben dem gesprochenen Wort, nämlich Musik. Sie ist aber vom Text her motiviert: Es sind die Glocken der Ostermesse mit dem Gesang des Chors. Die Stelle ist auch ein Beispiel für die vorgenommenen Streichungen: Neben einzelnen Versen fehlen die munter neckenden Gespräche des Volks, mit denen die Szene „Vor dem Tor“ einsetzt, bevor Faust auf seinem Spaziergang mit Wagner auftritt. Man mag dies der Intention zuschreiben, den Text auf den geistigen Gehalt hin zu verdichten und sich dafür von auflockernden Spielszenen als ‚Beiwerk‘ zu trennen. Der Sprachduktus, den Hartmann wählt, ist der bedeutungsvoll getragene Ton, der aber nicht übertrieben wird.

Seine Gestaltung der Figurenrede Fausts lässt sich kontrastiv vergleichen mit zwei Varianten aus diesem Textumfeld: einem Auszug aus Fausts Monolog aus der Nacht, kurz nachdem er durch das Läuten der Osterglocken davon abgehalten worden ist, aus Überdruß an der Vergeblichkeit menschlichen Strebens Gift zu nehmen, und dann einem Ausschnitt aus Fausts Betrachtungen über die Frühlings-

18 Schnickmann, Tilla: „Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007, S. 21-53, hier: S. 52.

19 Wagner, Richard: *Über Schauspieler und Sänger*, Leipzig 1872, S. 27.

natur während des Osterspaziergangs mit seinem Schüler Wagner. Die erste Höraufnahme stammt von 1912 und ist von Alexander Moissi, dem in seiner Zeit gefeierten österreichischen Schauspieler.²⁰ Die zweite Aufnahme ist eine moderne, die 2014 eingelesen wurde: von Johannes Ackner, der als Sprecher langjährige Erfahrung im Hörfunk und Fernsehen sowie für die Blindenbibliothek Leipzig hat.²¹ Man merkt die Unterschiede: Moissi steigert sich in ein Pathos hinein, das schon maßlos zu nennen ist; Ackner dagegen spricht in einem unbeteiligten neutral-freundlichen Ton mit einzelnen forcierten Stimmmodulationen – ein Ton, den man sich auch bei einem werbenden Sachtext vorstellen könnte. Beide Varianten wirken auf jeweils entgegengesetzte Weise befremdlich, was dazu führt, dass man sich nicht voll auf den präsentierten Text einlassen kann. Beide Präsentationsweisen aber unterscheiden sich diametral, worin man zunächst einmal die historische Distanz ausmachen kann.

Ein professioneller Sprecher, Bernt Hahn, geht im Interview auf die prinzipielle Differenz in den Vortragsschulen ein, wobei er mit der ersten, die er darstellt, den Stil Moissis beschreibt:

Es gab zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen sehr expressiven, deklamierenden Vortragsstil. Nach dem Krieg wurde, weil der Hohe Ton durch die Geschichte diskreditiert war, ein pathetisch monotoner Vortragsstil tonangebend.²²

Für die weitere Entwicklung (Hahn bezieht sich auf heutige Lyriklesungen), in die man ebenfalls den Stil Ackners einordnen kann, sei die Tendenz zu einer bewegten, aber die „hymnische[n] oder wenigstens emotionale[n] Gebärde[n]“ herunterspielenden Haltung auszumachen. Auch diese Haltung sieht Hahn kritisch:

Ich finde es unerträglich, wenn Gedichte „interessant“ vorgelesen werden. [...] Sie sind komprimiert, nicht nur im Klang, sondern auch im Sinn. So kann man sie verstehen, so können sie vom Vorleser verstehbar gemacht werden. Aber nicht, indem man eine interessante, ein wenig seltsame Stimme macht.²³

20 Moissi, Alexander: „Faust“ (J. W. v. Goethe), Monolog, Deutsche Grammophon (Schallplatte), https://www.youtube.com/watch?v=_F9jU106pm4 vom 24.9.2015.

21 Johannes Ackner spricht Johann Wolfgang von Goethes „Osterspaziergang“, Hörbuch auf der Internetplattform www.vorleser.net, veröffentlicht am 07.04.2014, http://www.vorleser.net/goethe_osterspaziergang/hoerbuch.html vom 24.9.2015.

22 Hahn, Bernt: „Zuhören können, wie sich die Sprache selbst liest“, Interview geführt von Thomas Böhm, in: Böhm, Thomas (Hg.), *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, Arnheim 2003, S. 140-146, hier: S. 144.

23 Ebd., S. 145.

Was aber sind Kriterien für gutes Vorlesen und entsprechend für gute Höraufnahmen? Der angemessene Einsatz von Stimm-Modulation, ein passender Sprechduktus mit Rhythmik und Pausen gehören sicher dazu. Was aber ‚angemessen‘ und ‚passend‘ ist, ist nicht objektiv zu bestimmen. Die Bewertungsfrage ist heikel und würde zu unterschiedlichen Zeiten – soviel ist sicher – auch in grundsätzlichen Aspekten unterschiedlich beantwortet werden. Entsprechend resümiert Tobias Lehmkuhl, es gebe „kein ‚kritisches Besteck‘ speziell für Hörbücher“.²⁴ Er nennt ein relationales Kriterium. Es müsse erkennbar werden, dass der Sprecher den Text, den er liest, ‚verstehet‘. „Dies ist [...] einer der wenigen Anhaltspunkte, die der Kritiker hat, um eine Lesung zu beurteilen: Er muß sich mit der Haltung des Sprechers zum Text auseinandersetzen.“²⁵

Als Testfall bietet sich ein besonders ungewöhnliches Sprechbeispiel an: die Hörbuch-Produktion einer Lesung, die Eberhard Esche 1997 am Deutschen Theater in Berlin vor einem Live-Publikum vorgetragen hat.²⁶ Esche war bereits zu DDR-Zeiten ein bekannter Schauspieler und Solo-Rezitator. Das Werk, um das es geht und bei dem Esches Präsentation mit anderen Audioproduktionen kontrastiv verglichen werden kann, ist Goethes *Reineke Fuchs*, ein Epos mit Fabel-Zügen, in dem der Autor einen seit dem Mittelalter bearbeiteten Stoff aufgreift. Goethes Vorlage war die berühmte niederdeutsche Volksdichtung *Reynke de vos* aus dem späten 15. Jahrhundert, und zwar in der von Gottsched herausgegebenen Ausgabe. Diese Prosafassung übertrug Goethe nach dem Vorbild antiker Epen in Hexameterverse. Im Handlungsablauf dagegen folgte er weitgehend dem Prätext, der damit einsetzt, dass Reineke am Hof des Königs der Tiere, des Löwen Nobel, angeklagt wird, zahlreiche Missetaten begangen zu haben. Die verschiedenen Versuche, den Fuchs zu bestrafen – der Tod am Galgen droht – weiß dieser durch Schlauheit, Sprachgewandtheit und List abzuwenden. Mehr noch rächt er sich in jeder erdenklichen Weise an seinen Widersachern. Am Ende sieht der König ein, dass er eines solchen Ratgebers an seinem Hof dringend bedarf, und ernennt Reineke in höchsten Ehren zum Reichskanzler. Goethe schrieb das Tier-Epos 1792/93 während der Koalitionskriege als, wie er später bekundete, „Hof- und Regentenspiegel“, in dem „das Menschengeschlecht sich in seiner ungeheuchelten Tierheit ganz natürlich vorträgt“.²⁷

24 Lehmkuhl, Tobias: „Bloßer Bügelbegleiter? Über das Hörbuch“, in: Merkur 59 669-680 (2005), S. 362-366, hier: S. 363.

25 Ebd.

26 Eberhard Esche liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“, Aufzeichnung aus dem Deutschen Theater, Berlin 1997, Regie: Annette Reber, Berlin: Eulenspiegel, 2009.

27 Goethe, Johann Wolfgang von: „Campagne in Frankreich“ [1792], in: Klaus-Detlef Müller (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 16: Campagne in Frankreich, Belagerung von Mainz, Reise-

Von der Form her hat man es mit einem epischen Text zu tun, der – dem antiken Epos entsprechend – zugleich Züge des Dramatischen trägt. Es verwundert angesichts der gattungsbedingten Vortragsnähe kaum, dass der Text relativ häufig eingelese wurde. Das Besondere der Aufnahme von Eberhard Esche zeigt sich im Vergleich: etwa mit einer neueren Hörbuchproduktion von 2015, gesprochen von Peter Matic, der als Burg-Schauspieler und Synchron-Stimme von Ben Kingsley bekannt ist.²⁸ Die Aufnahme wird den meisten heutigen Hörern wohl gefallen: Lebhaft gesprochen ohne übertriebene Betonungen kann man sie in positivem Sinn als konventionell einstufen. Der Kontrast zur Lesung von Eberhard Esche ist auffällig. Irritierend ist bereits der Einstieg, den Esche wählt: Der Name des großen Autors wird langgezogen, mit Pausen zwischen den einzelnen Namensbestandteilen und mit ironischem Pathos intoniert, wodurch sich der heutige Vorleser einer eigenen, distanzierten Position versichert. Diese Haltung wird auch beim Vortrag des Textes beibehalten, wobei Esche durch Variation im Tempo (vorwiegend langsam gelesen, fallen einzelne Passagen durch einen schnellen Sprechfluss auf) und im Wechsel zwischen aufreizend monoton gesprochenen und bewegten Passagen Akzente setzt. Charakteristisch für seine Lesung ist insgesamt ein amüsiert-ironischer Tonfall.

Für die künstlerische Szene der Gegenwart hat Bernt Hahn ein Bedürfnis nach einem eigenen, neuen Ton ausgemacht, der sich bewusst von einer Haltung lossage, „die sich vormacht, so etwas wie Wahrheit oder Authentizität im Understatement zu finden, im Herunterdrosseln des Klangs auf eine Linie ohne Anschlag“. Der neue Ton habe dagegen „sehr viel mit Pathos zu tun, das nicht mehr so geht wie früher einmal; für das man eine heutige Gebärde finden muß.“²⁹ Bei Esche geht es nicht so sehr um den Ton selbst als Ausdruck eigener künstlerischer Originalität, wohl aber um die Distanzierung von einer vorgeblichen „Wahrheit oder Authentizität“. Dies bezieht sich jedoch eher auf das Autor-Verständnis: Die ironische Note versagt sich einer Haltung, die sich beim Lesen ganz in den Dienst des Autors stellt und dem ‚großen Klassiker‘ huldigt, passt dabei aber durchaus zur Grundaussage des Textes.

schriften, Frankfurt a.M. 1994, S. 386-572, hier: S. 569. Die Sigle FA verweist auf die im Folgenden zugrunde gelegte Frankfurter Ausgabe: Johann Wolfgang von Goethe: „Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche“, hrsg. von: Apel, Friedmar/Birus, Hendrik/Bohnenkamp, Anne [u.a.], 40 Bdn., Frankfurt a.M. 1987-2013.

28 Peter Matic liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“, Produktion: NDR 2015, <http://www.der-audio-verlag.de/hoerbuecher/reineke-fuchs-goethe-johann-wolfgang-von-978-3-86231-561-1/> vom 24.9.2015.

29 B. Hahn: Zuhören können (Anm. 22), S. 146.

Die Präsentation hat insgesamt eine entscheidende Auswirkung auf die Interpretation. Man kann dies gut erkennen, wenn man das von Esche gelesene Ende von *Reineke Fuchs* im Kontrast etwa mit der Aufnahme von Katharina Thalbach hört.³⁰ Die Schlussverse sind für interpretatorische Fragen von besonderem Interesse, weil sie eine ‚Moral‘ zum Text liefern:

Hochgeehrt ist Reineke nun! Zur Weisheit bekehre
Bald sich jeder, und meide das Böse, verehere die Tugend!
Dieses ist der Sinn des Gesangs in welchem der Dichter
Fabel und Wahrheit gemischt, damit ihr das Böse vom Guten
Sondern möget, und schätzen die Weisheit, damit auch die Käufer
Dieses Buchs vom Laufe der Welt sich täglich belehren.
Denn so ist es beschaffen, so wird es bleiben und also
Endigt sich unser Gedicht von Reinekens Wesen und Taten:
Uns ver helfe der Herr zur ewigen Herrlichkeit. Amen!³¹

In der Thalbach-Version ist der Leser auf seine eigene Interpretation angewiesen: Die abgründige Ironie erkennt er nur im Zusammenhang mit der vorangegangenen Geschichte, nicht durch die Stimme der Vortragenden. Katharina Thalbach liest die Passage lebendig, aber ernst und ohne karikierende Untertöne. Esche lässt hier von vorherein keinen Zweifel, indem er den ironischen Ton deutlich durchklingen lässt – und die Aufnahmebedingungen der Live-Lesung, die auch die Publikumsreaktionen dokumentiert (man hört Lachen), tun ihr Übriges.

Wie ist die Präsentation nun zu bewerten? Tut die eigenwillige Höraufnahme dem zugrundeliegenden Text zu viel ‚an‘, indem sie dem Hörer eine bestimmte Haltung und Deutung aufdrängt? Oder ist sie – nach dem Kriterium von Lehmkuhl – eine besonders hoch zu bewertende, da sie vom Verständnis des Sprechers für den gelesenen Text zeugt? Ich möchte auf die Beurteilung später zurückkommen – über den Umweg einer historischen Betrachtung, anhand derer die Zeitabhängigkeit solcher Maßstäbe deutlich wird.

Angesichts dieser Tendenzen, Texte von Goethe im Hör-Medium in ganz unterschiedlicher Ausgestaltung neu zu präsentieren, lässt sich fragen, was Goethes Position dazu gewesen wäre. Die Frage erscheint nicht so abwegig, wenn man

30 Katharina Thalbach liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“, Regie und Produktion: Schulz, Ina/Hasse, Anja, Hamburg 2001.

31 J. W. v. Goethe: „Reineke Fuchs. in zwölf Gesängen“ [1794], 12. Gesang, in: Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, kleine Prosa, Epen, Frankfurt a.M. 1994, S. 659-806, hier: S. 806.

bedenkt, dass es in der Rezeptionsgeschichte eine Tradition des Zuhörens gibt, die bis in Goethes Zeit zurückzuverfolgen ist: In Deutschland begann seit den 1770er-Jahren eine besondere Literatur-Praxis Mode zu werden, die im Umfeld des Dichterkults des Sturm und Drang und des Geselligkeitskults der Romantik Aufwind erhielt, nämlich Dichterlesungen mit Autoren wie Goethe, Klopstock, Tieck und anderen. „Parallel zum stillen und einsamen Augenlesen“, das sich im Zuge verstärkter Alphabetisierung und steigender Produktion von Zeitschriften und Büchern ausbreitete, „entstanden“, wie Reinhart Meyer-Kalkus konstatiert, „gesellschaftliche Praktiken, mit denen Texte hörbar gemacht wurden, sei es durch lautes Vorlesen, Rezitation oder Deklamation, sei es durch Schauspiel, Lied oder Chorgesang“ – eine „Kunst der Vergegenwärtigung von Texten“.³² In diesem Zusammenhang kommt Goethe nicht nur über sein Werk, sondern als Akteur ins Spiel. Im folgenden Teil meines Beitrags möchte ich Goethes eigenes Verhältnis zur auditiven Rezeption von Dichtung in die Betrachtung einbeziehen.

3 GOETHES HÖRBUCH-POETIK AVANT LA LETTRE

Der Mensch ist von Natur kein lesendes sondern ein hörendes Wesen; so wie auch der Poet keineswegs gemacht ist seine Gedanken zu Papiere zu bringen, sondern vielmehr sich mündlich vernehmen zu lassen.³³

Als Goethe dieses Bekenntnis zum Hören formulierte, war er fast 80 Jahre alt und blickte auf ein bekanntermaßen umfangreiches Schriftwerk zurück. Die Überlegungen, die er anlässlich der ‚dramatischen Vorlesungen‘ anstellte, mit denen der Berliner Rezitator, Schauspieler, Theaterleiter und Schriftsteller Carl Eduard von Holtei Anfang 1828 in Weimar Furore machte,³⁴ kommen nicht aus heiterem Himmel. Goethe war schließlich auch ein Theaterpraktiker, der sich fortwährend mit Fragen der Vortragskunst und ihres Verhältnisses zum Wesen der Dichtung auseinandersetzte.

32 Meyer-Kalkus, Reinhart: „Literatur für Stimme und Ohr“, in: Felderer, Brigitte (Hg.), *Phonorama: eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004, S. 173-186, hier: S. 173.

33 J. W. v. Goethe: „Dramatische Vorlesungen“ [1828], in: Bohnenkamp, Anne (Hg.), *FA, I. Abt., Bd. 22: Ästhetische Schriften 1824–1832*, Frankfurt a.M. 1999, S. 637-645, hier: S. 476.

34 Vgl. Bohnenkamp, Anne: „Kommentar“, in: Dies. (Hg.), *FA, I. Abt., Bd. 22: Ästhetische Schriften 1824–1832*, Frankfurt a.M. 1999, S. 935-1574, hier: S. 1282.

Wie relevant für Goethe der Gedanke an den Vortrag – den lauten gesprochenen oder den innerlichen des Lesers – war, lässt sich bis ins Detail seines Schreibens verfolgen. Albrecht Schöne hat im Kommentar zu der von ihm verantworteten Werkausgabe des *Faust* darauf aufmerksam gemacht, dass Goethe die Zeichensetzung nicht nach grammatikalischen Regeln eingesetzt hat, sondern als Anweisungen für die Intonation:

Winzigen Regieanweisungen gleich, bestimmen sie die sinntragende Klanggestalt des Verses und damit das Textverständnis – nicht nur des Zuhörers, sondern auch des lautlos sprechenden Lesers: machen den Text zu einer Partitur.³⁵

Ich komme zu den theoretischen Äußerungen Goethes und hier zunächst zum Vorlesen als erstem Schritt auf dem Weg zu einer Ästhetik des Hörens. Wesentliche Hinweise sind für diese Fragestellung der Forschung von Reinhart Meyer-Kalkus zu verdanken.³⁶

Grundlegend bei Goethe sind für den uns interessierenden Kontext die Ausführungen zu gattungsbezogenen Erfordernissen im Vortragsstil. Der Rhapsode eines Epos habe einen anderen Vortragsstil zu verfolgen als der Mime im Theaterstück. Meyer-Kalkus weist darauf hin, dass Goethe in dieser Hinsicht aufklärerische Vortragslehren zuspitzt, die ebenfalls „zwischen theatralischer und oratorischer Beredsamkeit“ unterscheiden.³⁷ In seinen *Regeln für Schauspieler* von 1803 erläutert Goethe den Unterschied zwischen der Rezitation eines epischen Textes und der Deklamation von dramatischer Figurenrede auf der Bühne. Bei der Deklamation, die er als „gesteigerte Rezitation“ beschreibt, sei es erforderlich, „sich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen [zu] versetzen, dessen Rolle ich deklamiere“.³⁸ Identifikation sei gefordert, die möglichst vollkommene Verkörperung des darzustellenden Charakters. Der Rezitator eines Gedichts oder Epos dagegen solle zwar einen „angemessenen Ausdruck“ in seine Stimme legen und den Text

35 Schöne, Albrecht: „Angaben zum Text“, in: Ders. (Hg.), FA, I. Abt. Bd. 7/2: Faust. Kommentare, Frankfurt a.M. 1994, S. 65-129, hier: S. 111.

36 Meyer-Kalkus, Reinhart: „Auch eine Poetik des Hörbuchs – Goethes Empfehlung des Vorlesens“, in: Paragrana 17/2 (2008), S. 154-162.

37 Ebd., S. 157.

38 J. W. v. Goethe: „Regeln für Schauspieler“ [1803], in: Apel, Friedmar (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805, Frankfurt a.M. 1998, S. 857-883, hier: S. 865.

mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage[n], welche [er] [...] durch seinen Inhalt dem Leser einflößt, jedoch soll dieses mit Mäßigung und ohne jene leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird.³⁹

Zwar folge der Rezitierende „mit der Stimme den Ideen des Dichters“, aber dies seien „bloß Folgen und Wirkungen des Eindrucks welchen der Gegenstand auf den Rezitierenden macht“, er steigere sich nicht in die Figur eines anderen hinein.⁴⁰ Wesentlich ist, dass der Sprecher zum Vermittler werden und das auch spüren lassen soll: „Der Zuhörer“, so Goethe, „fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei.“⁴¹ Der Rezitator steht, wie Meyer-Kalkus die Position Goethes zusammenfasst, im Dienst dieses „Dritten“: „der Literatur, der er nur gerecht wird, wenn er hinter ihr zurücktritt“.⁴²

Vergleichbare Gedanken findet man bereits in der 1797 gemeinsam mit Schiller verfassten Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtung*. Dort wird der Rhapsode als weise Instanz mit Ruhe und Übersicht beschrieben:

Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte.⁴³

Die „Stimme der Musen“ braucht den Ton und die gleichzeitige Abwesenheit eines sichtbaren Körpers, der die Zuhörer schließlich immer an die konkrete Situation erinnert. Diese Vorstellung liest sich wie ein vorweggenommenes Plädoyer für das Hörbuch, in dem sich die körperlose Stimme tatsächlich realisieren lässt.

Wenn man von dieser Warte aus zurückblickt, ist das Konzept, das Gustaf Gründgens mit der ersten Hörbuch-Aufnahme von *Faust I* verfolgt hat, durchaus eines im Goethe'schen Sinne. Laut Begleitheft war die Idee schließlich, „das Wort allein aus seiner Intensität wirken zu lassen“.⁴⁴ Bei dieser Produktion war allerdings immer noch das Rollensprechen leitend. Zugrunde lag immerhin eine Theaterinszenierung, auch wenn man auf die Bühnensituation und zusätzliche Effekte zur Illusionssteigerung verzichtete. Dies eröffnet die Gattungsperspektive. Sind

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 864.

42 R. Meyer-Kalkus: Auch eine Poetik des Hörbuchs, S. 157.

43 Goethe, Johann Wolfgang v./Schiller, Friedrich: „Über epische und dramatische Dichtung“ [1797], in: Apel, Friedmar (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805, Frankfurt a.M. 1998, S. 445–447, hier: S. 447.

44 K. H. Ruppel: Begleitheft zur Schallplattenaufnahme Gründgens/Hartmann.

die Überlegungen, die Goethe ausgehend vom Vortrag des Rhapsoden ausführt, überhaupt auf die Präsentation eines Dramas zu beziehen?

Mit dem Rhapsoden ist eine bestimmte Gattungstradition aufgerufen: die des Epos, das im antiken Griechenland von einem professionellen Rezitator mündlich vorgetragen wurde. Zunächst einmal geht es also um eine spezifische, epische Gattung. Dies wirft die Frage nach der Übertragbarkeit der Überlegungen auf andere Gattungen auf. Dass man die Vortragssituation des Rhapsoden auch leicht mit Lyrik verbinden kann, liegt auf der Hand. Erst im Vortrag entfaltet sich die volle Wirkung der Lautästhetik, und das Gedicht ist – wenn man von Sonderformen wie dem Rollengedicht absieht – konzeptionell auf einen Sprecher hin angelegt. Dass die Rezitation für Goethe ein Ideal darstellt, das sich darüber hinaus aber sogar auf das Drama beziehen lässt, kann man nicht nur aus der praktizierten Vorliebe Goethes ableiten, aus eigenen Dramen öffentlich zu lesen, sondern auch aus seinen Schriften. Aufschlussreich ist hier sein Essay *Shakespear und kein Ende!* (in den 1813 verfassten ersten beiden Teilen). In diesem Essay, der an frühere Shakespeare-Huldigungen anknüpft, stilisiert er zunächst einmal den Theaterdichter, der Shakespeare ist, als „Dichter überhaupt“.⁴⁵ Dieser stehe für die Vereinigung von Gegensätzlichem, der Dichtung der „alte[n] und neue[n] Welt“.⁴⁶ Auf die strategische Positionsnahme gegen die romantische Programmatik der Brüder Schlegel, die Goethe mit der Schrift verfolgte, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Interessant für unseren Zusammenhang ist, dass Goethe die Wirkung dieser ‚Dichtung schlechthin‘, die Shakespeare geschaffen habe, von der theatralen Repräsentation abkoppelt. In der Frage danach, was die besondere Wirksamkeit von Shakespeares Dramen ausmache, antwortet Goethe, es scheine,

als arbeite er für unsre Augen; aber wir sind getäuscht. [...] Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort [...]. Betrachtet man aber die *Shakespear*'schen Stücke genauer, so enthalten sie viel weniger sinnliche Tat, als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert als gesehen wird.⁴⁷

45 Goethe, Johann Wolfgang v.: „Shakespear und kein Ende!“ [1813], in: Apel, Friedmar (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 19: Ästhetische Schriften 1806–1815, Frankfurt a.M. 1998, S. 475-477, hier: S. 637.

46 Ebd., S. 644.

47 Ebd., S. 638.

Als Beispiele führt Goethe Hamlets Geist und Macbeths Hexen an sowie „manche Grausamkeiten“.⁴⁸ Das Lesen mildere im flüchtig imaginierten Bild, was in der konkreten Verkörperung abstoßen müsse. Besser als das Lesen aber sei noch das Hören, denn Shakespeare wirke „[d]urchs lebendige Wort“.⁴⁹ Durch dieses erscheine die Dichtung am ‚reinsten‘, denn der Hörer werde durch keine visuelle Darstellung, wie passend auch immer, „zerstreut“: „Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern,“ so schlussfolgert Goethe, „als sich mit geschloßnen Augen, durch eine natürlich richtige Stimme, ein *Shakespear*’sches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen.“⁵⁰

Hier bleibt festzuhalten, dass Goethe nicht dem nachahmenden Rollensprechen den Vorzug gibt, der doch der szenischen Bühnensituation am nächsten käme, sondern dem Rezitieren, das er in den *Regeln für Schauspieler* als eines bestimmt hatte, in dem der Sprecher seine Distanz bewahre und spürbar werden lasse, „daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei.“⁵¹ Für das künstlerische Selbstverständnis ist das ein folgenreiches Plädoyer: Nicht die Imagination einer Figur bildet den Zielpunkt, sondern das Dichterwort.

4 KLASSIKER FÜR DIE GEGENWART: CHANCEN DES HÖRBUCHS

Aus Goethes theoretischen Überlegungen lassen sich Kriterien gewinnen, denen freilich eine starke Autorposition eingeschrieben ist. Wollte man Goethes Texte nach dessen eigenen Vorstellungen präsentieren, hätte man klare Leitvorgaben. Mit Goethe argumentiert, wäre *den* Höraufnahmen der Vorzug zu geben, bei denen der Sprecher einen mittleren, nicht zu leidenschaftlichen Ton hält, aber dennoch die emotionale Bewegung mitmacht: quasi als Ausdruck der Wirkung des Inhalts auf den Rezipienten, der auch der Vorleser zunächst einmal ist. Der Sprecher dürfte bei der Figurenrede den Charakter seiner eigenen Stimme, die wie beim Rhapsoden über dem ganzen Werk schweben soll, nicht veräußern, sollte dabei aber auch nicht seine Individualität als Künstler zum Selbstzweck werden lassen. Der deklamatorische Stil Alexander Moissis wäre hier das extreme Negativbeispiel. Moissi ist der große Mime, der ohnehin nicht als Rezitator, sondern als Deklamator beurteilt werden muss. Aber die ins Exzessive gesteigerte Leidenschaftlichkeit lässt sich auch nicht mit einer Rollenverkörperung erklären, denn es geht dabei

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 638f.

51 J. W. v. Goethe: *Regeln für Schauspieler*, S. 864.

nicht mehr um die Figur und nicht um das Werk. Letztlich nutzt der Virtuose das Werk, um sich selbst zu inszenieren. Im Feld der Rezitation ernsthaft in Betracht zu ziehen sind dagegen die vorgestellten Präsentationen von Katharina Thalbach und Eberhard Esche. Die *Reineke Fuchs*-Lesung von Thalbach könnte hinsichtlich Goethes Kriterien uneingeschränkt als gelungenes Beispiel gelten, während der Fall bei Esche komplizierter ist. Er gibt dem ironischen Grundgehalt, der bereits im Text vorliegt, Ausdruck, verbirgt dabei auch nicht den externen Standpunkt, was beides noch im Einklang mit Goethes Vorstellungen wäre. Aber dessen Forderung, „mit der Stimme den Ideen des Dichters“ nachzufolgen,⁵² entzieht sich Esche bewusst, indem er einerseits eine monotonisierende Sprachgestaltung und andererseits eigenwillige Überzeichnungen vornimmt, die – mit Gérard Genette gesprochen – eine Metatextualität erzeugen: eine Distanzierung vom Text, die sich als ironischer Kommentar verstehen lässt.

Hier jedoch liegt ein entscheidender Mehrwert. Denn dadurch wird ein literarischer Text der Vergangenheit für die Gegenwart akzentuiert, und heutige Rezipienten werden herausgefordert, die Dichtung für sich zu aktualisieren: nicht als erneute Rezeption eines gesetzten, in seiner Bewertung letztlich erstarrten Kulturguts, sondern als aktive Auseinandersetzung damit. Anregende Beispiele liefern nicht zuletzt Produktionen für und von Jugendlichen – etwa ein „interaktives Rap-Hörbuch“ zu Gedichten von Goethe und Schiller (Doppel-U 2006)⁵³ –, mit denen wieder ein verstärktes Interesse an den ‚Klassikern‘ geweckt werden soll. Meyer-Kalkus spricht davon, literarische Vortragskunst erzeuge „eine Art von Reflexionslust, die sich begrifflich nicht restlos auflösen lasse.“⁵⁴ Bezüglich des Verhältnisses von Literatur in traditioneller Buchform und ihrer Fassung als Hörbuch lässt sich daran anschließen und eine Chance postulieren, die das neue Medium eröffnet. Zeitlos ist eine Hörbuchaufnahme zwar nicht, im Gegenteil zeugen die sich wandelnden Stile vom jeweiligen Zeitgeschmack. Aber dafür erlaubt sie es, die Literatur vergangener Epochen für ein breites Publikum gegenwärtig zu machen – gerade durch die sinnliche Präsenz der stimmlichen Präsentation, die der eigenen Zeit stärker verpflichtet bleibt.

52 Ebd., S. 865.

53 Doppel-U/Hübner, Antje: Goethe und Schiller. Ein interaktives Rap-Hörbuch, Audio-CD und Buch mit Texten und Begleitmaterialien, Braunschweig 2006.

54 Meyer-Kalkus, Reinhart: „Die Kunst der Vergegenwärtigung. Schillers Ballade Die Kraniche des Ibykus auf Sprechschallplatte und Audiobook, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), Text + Kritik 196 (2012), S. 26-37, hier: S. 36; vgl. auch Häusermann, Jürg: „Das Hörbuch zwischen öffentlicher Lesung und privater Rezeption“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung, Wiesbaden 2007, S. 55-73, hier: S. 72f.

Absorption – Aufhorchen – Überhören

Aufmerksamkeitsdynamiken des Hörbuch-Hörens

KATHARINA ROST

1 HÖRBUCH-HÖREN

Der Begriff ‚Hörbuch‘ umfasst verschiedene Arten der gestalteten, medial produzierten und reproduzierten akustischen Darbietung eines Skripts. Wie in der Forschungsliteratur häufig betont wird, umfasst er ein Spektrum diverser Genres von der Lesung über das Feature bis zum Hörspiel u.a. So unterschiedlich die einzelnen Produktionen sind, eines haben sie gemeinsam: Sie werden primär über das Gehör rezipiert. Die Frage nach der auditiven Wahrnehmung ist daher zentral für die Hörbuch-Rezeption, wobei sie in der Forschungsliteratur bis auf einzelne Ausnahmen kaum entsprechend ins Zentrum gestellt wurde. Zumeist beschränken sich Aussagen auf empirisch gewonnene Erkenntnisse zum Kontext des Hörens.

Hörbücher werden in verschiedenen Situationen gehört, woraus sich sowohl Konditionen und Herausforderungen für das Hören als auch – daraus resultierend – verschiedene Hörmodi ergeben. Insbesondere die Mobilität und Speicherfähigkeit der technischen Geräte sowie die Übertragbarkeit und Verfügbarkeit digitaler Formate ermöglichen neue Rezeptionssituationen und -weisen. Hörbücher werden, wie Sandra Rühr ausführt, vor allem auf zwei Arten gehört: entweder nebenbei oder exklusiv, wobei sie dies als Differenz zwischen einem genussvollen Hören anspruchsvoller Literatur zuhause oder dem Hören von Unterhaltungsliteratur unterwegs präzisiert.¹ Rührs Differenzierung bezieht sich demnach vor allem auf den

1 Vgl. Rühr, Sandra: „Literatur im Hörbuch. Ausdruck von Modernität oder Tradition?“, in: Grund-Rigler, Christine/Straub, Wolfgang (Hg.), *Handbuch Digitalisierung und Literatur*. Berlin/New York, NY 2012, S. 197-219, hier: S. 206. Die Marktforscher Thomas Friederichs und Berthold H. Hass erwähnen, dass Hörbücher vor allem „bei der Fahrt

Ort des Hörens und die Art des Gehörten. Sie richtet sich an einem Bewertungsmaßstab aus, der durch einen Gegensatz zwischen literarischer Qualität und Entertainment begründet ist.² Verstehe ich die getroffene Einteilung vor allem als Differenz zwischen einem konzentrierten, d.h. fokussierten, exklusiven, intensiven, und einem zerstreuten, d.h. einem neben anderen Tätigkeiten, im Hintergrund und mobil vollzogenen Hören,³ so wird deutlich, dass diese Hörweisen nicht notwendigerweise durch die Art und Qualität der literarischen Vorlage ausgelöst werden müssen. Ob die Hörenden das Gehörte als ‚Literatur‘ oder als ‚Unterhaltung‘ wahrnehmen, hängt nicht vorrangig mit einer fokussierten oder zerstreuten Hörhaltung zusammen, sondern ist vor allem durch den Kontext und die Ästhetik des Gehörten motiviert. Eine Differenz ergibt sich hier insofern eher zwischen einem ästhetischen (oder literarischen) und einem mitvollziehend-antizipierenden Hören, das insbesondere auf die erzeugte Spannung reagiert, während sowohl literarische

im Auto oder neben Haushaltstätigkeiten“ rezipiert werden. Friederichs, Thomas/Hass, Berthold H.: „Der Markt für Hörbücher. Eine Analyse klassischer und neuer Distributionsformen“, in: *MedienWirtschaft* 3 (2006), S. 22-35, hier: S. 28. Auch ein Blick in diverse thematisch relevante Internetforen zum Austausch zwischen Hörbuch-Fans zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit den im Marktforschungsbericht genannten Hörsituationen: so werden Hörbücher zumeist beim Autofahren, aber auch bei der Hausarbeit, vor allem beim Bügeln oder Putzen, und demgegenüber aber auch zum Einschlafen gehört. Exemplarisch für viele Kommentare lässt sich auf den Beitrag von ‚earnshaw‘ vom 12. November 2007 auf literaturschock.de verweisen, in dem das Hörbuch-Hören als Nebenbei-Aktivität neben anderen Tätigkeiten und in seiner einschläfernden Wirkungsweise hervorgehoben wird.

- 2 In der Hörbuchforschung ist offenbar häufiger eine derartige Differenzierung und implizite Wertung zu finden, die sich an einer vermeintlichen Grenzmarke zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚reiner Unterhaltung‘ ausrichten und auch mit jeweiligen Konzepten des Aufmerksam- oder Zerstreutseins assoziiert werden. Vgl. z.B. Lehmkuhl, Tobias: „Bloßer Bügelbegleiter? Über das Hörbuch“, in: *Merkur* 59 (2005), S. 362-366, hier: S. 363. Auch in der Abgrenzung zwischen Buch und Hörbuch spielen Aufmerksamkeitskonzepte eine zentrale Rolle, da das Buch mit einer hoch konzentrierten und das Hörbuch demgegenüber mit einer eher zerstreuten Nebenbei-Rezeption verbunden werden. Vgl. Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia: *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 8.
- 3 Gerade letztere Hörweise ist häufig als Vorteil des Hörbuchs gegenüber anderen Medien- und Kunstformen hervorgehoben worden: es ist unterwegs und nebenbei zu rezipieren, so dass sich der Gedanke eines resultierenden Zeitgewinns im Sinne der doppelt genutzten Zeit („double your time“) ergibt.

als auch primär unterhaltende Hörbücher auf beide Arten – fokussiert oder zerstreut, intensiv oder nebenbei – gehört werden können.

Die Forschung zum Hörbuch-Hören scheint sich insofern weitgehend der Frage nach der Situation und Befindlichkeit der Hörenden zu widmen – zwei Faktoren, die zwar relevant sind für die Hörbuch-Rezeption, doch auch um einen dritten zu ergänzen bleiben. So sind beim Forschungsgegenstand des Hörbuch-Hörens in weitem Maße auch Prozesse, Konventionen und Ideale auditiver Wahrnehmung und Aufmerksamkeit zu berücksichtigen, die im Zusammenspiel mit der spezifischen Hörbuch-Gestaltung, vorwiegend der sprecherischen Ausführung, wesentlichen Einfluss auf die Hörerfahrung haben. Meist wird dieser Aspekt eher vernachlässigt.⁴ Die folgenden Überlegungen zielen u.a. darauf, ihn zukünftig stärker in den Vordergrund der Hörbuch-Hörforschung zu rücken.

Es ist nach den Hörweisen zu fragen, die durch und mit Hörbüchern entstehen.⁵ Ein Hörbuch zu hören ist ein Prozess mit zwei simultan verlaufenden, ineinander greifenden Dimensionen: einerseits die akustische Verlautbarung einer Geschichte durch eine Erzählstimme und andererseits das – mehr oder weniger – konzentrierte Zuhören der Rezipierenden. Die Hörbuch-Rezeption umfasst grundsätzlich das Zusammenwirken beider Aspekte. Mich interessieren im Folgenden vor allem die aus diesem Ineinandergreifen resultierenden Hörweisen, deren Organisations- und Wirkprinzipien näher zu beschreiben und zu analysieren sind. Der Gegenstand ist

4 Vgl. als eine Ausnahme davon z.B. Schnickmann, Tilla: „Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung* (Buchwissenschaftliche Forschungen 7), Wiesbaden 2007, S. 21-53.

5 Um den Radius meines Vorhabens auf ein durchführbares Maß zu bringen, fokussiert das Folgende die Vielfalt der Hörerfahrungen am Hörbuch als *Lesung*. Grundsätzlich zielt das Interesse aber über das Hörbuch als Lesung hinaus; mit den verschiedenen Arten des Hörbuchs ergeben sich weitere umfassende Untersuchungsgebiete zu Hörerfahrungen, doch gibt es hier zum einen teilweise bereits eingehende Forschung (vgl. z.B. Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld 2012) und zum anderen würde eine differenzierte Analyse mehr Raum in Anspruch nehmen, als in einem Artikel möglich ist. Hörerfahrungen sind komplex und erfordern Untersuchungen, die dem Detail und den Nuancen Beachtung schenken. Meine Ausführungen zum Hörbuch als Lesung knüpfen in diesem Sinn an die vorhandene Forschung an, versuchen aber, das ‚Ohrenmerk‘ vom Produkt des Hörbuchs weg konsequent auf die von einem Hörbuch ermöglichten Hörerfahrungen zu richten. Es kann nicht von Vollständigkeit ausgegangen werden; vielmehr ist dies ein Schritt auf dem Weg zu einem umfassenden Forschungsgebiet, in dem noch eine Vielzahl an Studien spezifisch zum *Hören* von Hörbüchern zu erwarten ist.

das *gehörte* Hörbuch, das auf je spezifische, historisch, kulturell und sozial determinierte Wahrnehmungssituationen verweist. Grundlegende These der folgenden Ausführungen ist, dass die Rezeption von Hörbüchern nicht auf immer gleiche Art und Weise verläuft, sondern dass von einer Vielfalt des Hörbuch-Hörens auszugehen ist. Anhand eines exemplarischen Hörbuchs – in diesem Fall Teil 1 der 2008 mit dem Sprecher Reinhard Kuhnert von audible.de vertonten deutschsprachigen Version „Das Lied von Eis und Feuer“ der Fantasy-Saga „A Song of Ice and Fire“ von George R. R. Martin aus dem Jahr 1996 – lassen sich drei mögliche Hörweisen beschreiben: *absorbiertes Zuhören*, *wachsaues Aufhorchen* und *schlätfriges Abdriften*. Im Modus des absorbierten Zuhörens werden die Hörbuch-Hörenden in die gehörte Geschichte ‚hineingesogen‘, während sie beim wachsaues Aufhorchen im Gegenteil dazu aus der Geschichte gewissermaßen ‚herausgeworfen‘ werden, da ihnen die Hörsituation bewusst wird. Im dritten Modus des schlätfrigen Abdriftens verwischt sich die Grenze zwischen Fiktion und Realität; das Gehörte vermischt sich mit Geträumtem und Assoziiertem. Es verselbständigt sich durch das eigenständig imaginierende, von der Erzählung abweichende Fortspinnen der einzelnen narrativen Stränge.

Für ein grundlegendes Verständnis des Hörens ist der Begriff der *auditiven Aufmerksamkeitsdynamik* produktiv zu machen, da sich die verschiedenen möglichen Hörweisen durch Verschiebungen und Veränderungen der auditiven Aufmerksamkeit ergeben. Aus diesem Grund erörtert der nächste Abschnitt den Begriff der auditiven Aufmerksamkeitsdynamik, bevor in den drei darauffolgenden Abschnitten die jeweiligen Hörweisen anhand des gewählten Beispiels „Das Lied von Eis und Feuer“ näher ausgeführt werden

2 AUDITIVE AUFMERKSAMKEITSDYNAMIK

Mit auditiver Aufmerksamkeitsdynamik sind die Prozesse der Organisation des Hörsinns gemeint, die zu einer Anordnung des Gehörten in Bereiche des Zentrierten und des Randständigen führen. In der psychologischen Hörforschung wird auf das Vermögen des Gehörs hingewiesen, in einer komplexen lautlichen Umgebung einzelne Laute fokussieren zu können, während die anderen Geräusche in den Hintergrund der Wahrnehmung treten und nicht bewusst rezipiert werden. Wie die 1953 als ‚cocktail party-Effekt‘ bekannt gewordenen Forschungsergebnisse von Colin Cherry gezeigt haben, ist es möglich, unter mehreren gleichzeitig Sprechenden in einer lautstarken Umgebung einen einzelnen Sprechenden zu ver-

stehen.⁶ Cherry verbindet diese auditive Fähigkeit mit dem Vermögen der Hörenden, aufgrund des erworbenen Sprachwissens bereits vernommene Satzfragmente auf sinnvolle Art zu ergänzen und weiterhin erwartbare Aussagen zu antizipieren. „The tests described here merely purport to show that we ourselves have such power, with the suggestion that we can assess probability-rankings of words, phonemic sounds, syntactical endings, and other factors of speech.“⁷ Dass das menschliche Gehör in Verbindung mit dem Gehirn verschiedene Laute in diesem Sinn als zusammenhängend herausgreifen und sinnvoll ‚verfolgen‘ kann, beschreibt der Psychologe Albert Bregman durch den Begriff des ‚auditiven Streaming‘.⁸ Streaming meint Vorgänge der auditiven Gestalt- und Musterbildung, deren Grundlagen von der Gestalttheorie seit Ende des 19. Jahrhunderts erforscht und aufgezeigt wurden.⁹ Demnach konstituiert sich eine gehörte Melodie in der auditiven Wahrnehmung über das Wirken von Konstellations- und Ordnungsmechanismen des Hörens, indem die Laute auf bestimmte Weise zueinander in einer *gehörten* Simultaneität und Sequentialität ‚arrangiert‘ werden.¹⁰ „As with our visual experience of objects, our auditory streams are ways of putting the sensory information together.“¹¹ Tatsächlich Erklingendes und Gehörtes müssen daher nicht notwendigerweise übereinstimmen. Akustik und Auditives können – durch die Wirkung der auditiven Organisation – voneinander grundlegend abweichen, was auch zu auditiven Täuschungen führen kann.¹² Obwohl die entstehenden Laut-Konstellationen keineswegs statisch, sondern zumeist im Wandel sind, lassen sie sich objekthaft von anderen Eigenschaftskonstellationen – Bregman spricht bezüglich einzelner

6 Vgl. Cherry, Colin: „Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and with Two Ears“, in: *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 25, 5 (1953), S. 975-979.

7 Ebd., S. 976.

8 Vgl. Bregman, Albert: *Auditory Scene Analysis*, Cambridge/MA/London 1990, S. 10f.

9 Vgl. die Ausführungen dazu in Deutsch, Diana: „Die Wahrnehmung auditiver Muster“, in: Prinz, Wolfgang/Bridgeman, Bruce (Hg.), *Wahrnehmung. Enzyklopädie der Psychologie*, Göttingen 1994, S. 339-389.

10 Dabei ist nicht von einer Vorgängigkeit des zunächst ungeordnet Gehörten auszugehen, das in einem zweiten Schritt durch Ordnungsprinzipien in eine bestimmte Konstellation gebracht wird, sondern – wie u.a. Aron Gurwitsch betont – vielmehr tritt das Gehörte nur auf diese bereits ‚organisierte‘ Weise in Erscheinung. Vgl. Gurwitsch, Aron: *Das Bewusstseinsfeld*, übersetzt von W. D. Fröhlich, Berlin/New York 1976: „Die Organisation entsteht innerhalb des Erlebnisstroms selbst; sie ist ihm immanent und nicht von außen auferlegt.“ (S. 28)

11 A. Bregman: *Auditory Scene Analysis*, S. 11.

12 Vgl. D. Deutsch: *Die Wahrnehmung auditiver Muster*.

Ströme von „clusters of properties“¹³ – im Zeitverlauf und neben simultan erklingenden Strömen unterscheiden. Aus den vielfältigen zugleich gehörten Strömen ergibt sich in jedem Moment des Hörens ein in sich je neu austariertes *Aufmerksamkeitsgefüge*. Diese Gefüge sind dynamisch, d.h. ihre konkreten Konstellationen verändern sich stetig. Kontinuität ist selten. Auch wenn für Hörende über eine gewisse Dauer mehr oder weniger die gleichen oder ähnliche Lautströme erklingen, kann und wird sich wahrscheinlich je nach Hörsituation, -kontext und -motivation der Hörenden das Gefüge der auditiven Aufmerksamkeit verlagern und sich mal auf diesen, mal auf jenen Klang richten. Daher lässt sich Konzentration als ‚Ausnahmezustand‘ bestimmen, wie der Wissenschaftshistoriker Michael Hagner betont. Durch die stete Einübung von Fokussierung und Fixierung als kulturelle Techniken wird sie erst erlernt und ist daher im Rahmen historisch bedingter Disziplinierungsprozesse seit dem 18. Jahrhundert zu verorten.¹⁴

In Bezug auf die Rezeption von Hörbüchern im Allgemeinen und vom „Lied von Eis und Feuer“ im Besonderen gehe ich davon aus, dass nicht ausschließlich eine Aufmerksamkeitshaltung des konzentriert-verstehenden Zuhörens bei den Hörbuch-Hörenden vorliegt. Vielmehr kann eine Bandbreite unterschiedlicher Hörweisen gegenüber dem erklingenden Hörbuch eingenommen bzw. von der Art des Hörbuchs evoziert werden.

Die Hörbuch-Rezeption ist durch drei Faktoren maßgeblich geprägt: 1. durch den jeweiligen Kontext, dem die Situation des Hörens, die Befindlichkeit der Hörenden und die äußere Erscheinungsweise des Hörbuchs (bspw. als CD mit Hülle und Booklet oder als Computerdatei mit bestimmter Bezeichnung etc.) zuzurechnen sind, 2. durch die akustische Gestaltung des Hörbuchs sowie 3. durch die Organisationsprinzipien auditiver Aufmerksamkeit und Wahrnehmung.¹⁵ Insbesondere die Verschränkung letzterer beider Dimensionen ist bei der Analyse der Hörbuch-

13 A. Bregman: *Auditory Scene Analysis*, S. 11.

14 Vgl. Hagner, Michael: „Aufmerksamkeit als *Ausnahmezustand*“, in: Haas, Norbert/Nägele, Rainer/Rheinberger, Hans-Jörg (Hg.), *Aufmerksamkeit. Liechtensteiner Exkurse III*, Eggingen 1998, S. 273-294. Vgl. des Weiteren zu diesem Thema Thums, Barbara: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche*, München 2008; und Dies.: „Die schwierige Kunst der ‚Selbsterkenntnis – Selbstbeherrschung – Selbstbelebung‘: Aufmerksamkeit als Kulturtechnik der Moderne“, in: Herrmann, Britta/Thums, Barbara (Hg.), *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750-1850*, Würzburg 2003, S. 139-163.

15 Ein vierter wichtiger Aspekt ist zu nennen, doch im Folgenden weitgehend außer Acht zu lassen: die individuelle Konzentrations- und Zuhörfähigkeit sowie Bereitschaft und Hingewandtheit der Hörenden. Diese Aspekte wären eher durch psychologisch orientierte, empirische Studien zu erfassen als durch die Analyse und Deutung der durch die

Hörweisen zu beachten.¹⁶ Während den Hörsituationen der Hörbuch-Rezeption im Rahmen von Marktforschung und soziologischer wie psychologischer Forschung bereits nachgegangen wird, ist der Bereich der auditiven Wirkungsweisen stärker zu betonen und in die Auseinandersetzung mit dem Hörbuch-Hören einzubringen. Zu erwarten ist davon die Möglichkeit der Differenzierung unterschiedlicher Hörmodi, die aus den komplexen Konstellationen von Situation, Kontext, Hörbuch-Gestaltung und auditiven Dynamiken entstehen.

Am Beispiel des ersten Teils von Martins „Lied von Eis und Feuer“ werden in den folgenden drei Abschnitten die Hörweisen des absorbierten Zuhörens, des wachsamem Aufhorchens und des schläfrigen Abdriftens herausgestellt. Ihre Differenzen lassen sich vornehmlich auf unterschiedliche Aufmerksamkeitsdynamiken zurückführen, die in einem Spektrum des Bemerkens, Aufmerkens und Überhörens zu verorten sind.

3 DAS ABSORBIERTE ZUHÖREN ALS BEMERKEN

Im Modus des Bemerkens folgen die Zuhörenden der Geschichte. Sie registrieren die gesagten Worte und fügen sie auf der Basis ihres Sprachverstehens sowie ihres imaginativen und antizipierenden Vermögens zu einem sinnvollen Ganzen zusammen. Diese Hörweise ist durch die Aufmerksamkeitsdynamik der Absorption zu beschreiben. ‚Absorption‘ stammt etymologisch vom lateinischen Wort *absorptio* für ‚Aufsaugung‘ und beschreibt den Vorgang des Aufnehmens und ‚Einverleibens‘ einer Substanz durch eine andere. Absorption im heutigen Sprachgebrauch meint zumeist eine Haltung des mentalen, emotionalen Vereinnahmt-Seins durch einen Inhalt oder eine Tätigkeit und wird häufig mit einer Aufmerksamkeitshaltung der fokussierten Konzentration bei sonstiger Entspannung verbunden. Beim Hörbuch-Hören bezieht sich der Begriff beschreibend auf das sich beim Hören möglicherweise einstellende Gefühl, ‚ganz bei‘ oder gar ‚in‘ der gehörten Geschichte zu sein. Relevant für eine absorptive Rezeptionshaltung ist neben der entsprechenden Hörsituation vor allem auch die Verfasstheit der akustischen Gestaltung

erstgenannten drei Faktoren ermöglichten Hörmodi, wie sie im Folgenden durchgeführt wird.

16 Die erste Dimension spielt eine wesentliche Rolle. Zu ihr lassen sich durch empirische Forschungen quantitative Aussagen treffen; ansonsten ist sie als je konkreter Kontext des Hörens in die Überlegungen mit einzubeziehen, lässt sich aber im Versuch einer Art Hörbuch-Hörweisen-Katalog nicht berücksichtigen, da kaum von institutionalisierten Rezeptionssituationen auszugehen ist. Jedes Hörbuch könnte im Grunde in jeder möglichen Hörsituation gehört werden.

des Hörbuchs, d.h. die Art und Weise der sprecherischen Darbietung. Absorption erfolgt, wenn keine störenden oder irritierenden Momente auftreten, die zu einer stärkeren Selbstwahrnehmung und Bewusstheit der Situation führen. Die Wahl der Sprechenden ist, wie Jürg Häusermann und andere herausstellen, bereits der erste wegweisende Schritt nicht allein der Produktion eines Hörbuchs, sondern der Interpretation des Inhalts.¹⁷ Als Kriterien der Sprechendenwahl benennt Häusermann die jeweilige Stimmlage, Lautstärke sowie den Klang und Lufthaushalt von beachtet bis aphonisch, Sandra Rühr hebt Stimmfarbe, Rhythmus, Tempo und Lautstärke der Stimme hervor.¹⁸ Aufgrund des künstlerisch hohen Anspruchs an die stimmliche wie intellektuelle Interpretationsfähigkeit der Sprechenden – das Vermögen zur „Feineinstellung der Phrasierung“¹⁹ – fordert der Hörbuchkritiker Tobias Lehmkuhl die Anerkennung der Sprechenden in ihrem Künstlerstatus, der demjenigen der Autorinnen und Autoren gleichwertig sei. Doch sollten die Sprechenden nicht zu auffällig klingen, paraphrasiert Sandra Rühr die kritischen Anmerkungen Rüdiger Zymners, selbst wenn es sich dabei, wie häufig der Fall, um bekannte Persönlichkeiten aus Theater und Fernsehen handelt.²⁰ Denn sie zögen sonst die Aufmerksamkeit der Zuhörenden zu stark auf sich, was zu einer reduzierten Rezeptionsintensität gegenüber dem Inhalt des Gehörten führen könnte. Zugleich geht es bei der Auswahl um ‚Sprecherpersönlichkeiten‘, so Rühr, die ein für die Inszenierung geeignetes Können der vokalen Modulation besitzen sollten.²¹ „Die Wahl des Sprechers spielt eine entscheidende Rolle. Nicht jede Stimme ist für jeden Text gleichermaßen geeignet.“²² Uwe Wirth bezieht das Konzept der Insze-

17 Vgl. Häusermann, Jürg: „Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern“, in: Ders./Rühr, Sandra/Janz-Peschke, Korinna (Hg.), *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 139-232, hier: S. 193. Auch nach den Marktforschungsergebnissen von Friederichs und Hass stellt die Wahl der Sprecher_innen hinsichtlich der Qualität einer Lesung – und den damit einhergehend zu erwartenden kommerziellen Erfolg – den wichtigsten Aspekt dar. Vgl. T. Friederichs/B.H. Hass: *Der Markt für Hörbücher*, S. 25.

18 Vgl. J. Häusermann: *Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern*, S. 194; Rühr, Sandra: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch*, Göttingen 2008, S. 230.

19 Lehmkuhl, Tobias: „Über Hörbücher“, online: www.am-erker.de/ess4604.php vom 20.07.2015.

20 Vgl. Rühr, Sandra: „Literatur im Hörbuch“, in: Grond-Rigler, Christine/Straub, Wolfgang (Hg.), *Literatur und Digitalisierung*, Berlin/Boston 2013, S. 197-220, hier: S. 216.

21 Vgl. S. Rühr: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch*, S. 17.

22 Vgl. Rühr, Sandra: *Hörbuchboom? Zur aktuellen Situation des Hörbuchs auf dem deutschen Buchmarkt*, in: *Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft*, VIII, 2004, S. 17. Vgl.: „Das Hauptgewicht innerhalb des Hörbuchs sollte jedoch auf dem zu vermittelnden Text, nicht auf der Sprecherpersönlichkeit liegen. Zu starkes Pathos des

nierung mit ein, an dem der Bewertungsmaßstab der ‚Eignung‘ von Sprechenden grundsätzlich zu orientieren sei. Die Hörbuchinszenierung ziehe immer schon „die tonale Konnotation einer Stimme mit ins Kalkül“.²³

Reinhard Kuhnert ist ein erfahrener Berliner Synchron- und Hörbuchsprecher, Schauspieler und Autor, der seit Beginn der 1970er-Jahre Hörbücher vertont.²⁴ Die Sprecherkartei der Agentur Stimmgerecht beschreibt seine Stimme als „dynamisch, facettenreich, kräftig, mittelkräftig, seriös, tief, voll, warm“ und das Sprechalter wird hier mit 40 bis 50, bei der Agentur Sprecherdatei etwas jünger mit 36 bis 46 angegeben.²⁵ Von 2007 bis 2012 hat er mit dem Hörbuchverlag audible.de Martins „Game of Thrones – Das Lied von Eis und Feuer“ eingesprochen; bis 2015 entstanden dabei zwanzig einzelne Hörbücher. Seine Stimme im „Lied von Eis und Feuer“ ist von mittlerer Tonlage, aber sehr wandelbar, so dass im Verlauf des Hörbuchs viele unterschiedliche Stimmarten zu Gehör kommen. In einem Interview mit dem Hörbücher-Blog sagt er über seine Technik: „Wenn ich ein Hörbuch spreche, dann lasse ich durch meine Stimme die Figuren zu Charakteren werden. Das kommt dem Beruf des Schauspielers am nächsten und das gefällt mir. Man kann mit der Stimme viel machen.“²⁶ Kuhnerts Stimmklang variiert in den Dialogszenen jeweils durch unterschiedliche Sprech- und Intonationsweisen. Wenn einzelne Sätze geflüstert werden, dann wechselt Kuhnert in seiner Intonation in die Flüsterstimme; sprechen Könige oder Ritter, klingt Kuhnerts Stimme fest und markant. Frauenstimmen intoniert Kuhnert zumeist gehauchter und in etwas höheren, Mädchenstimmen in höchsten Tonlagen. Ebenfalls in höherer Tonlage werden aber auch verschiedene männliche Figuren gesprochen, und zwar solche, die etwas Ambivalentes, Rätselhaftes an sich haben wie z.B. Magister Illyrio oder Tyrion Lennister. Die Textvorlage wird vom Sprechenden nicht nur monoton abgelesen, sondern durch Modulation der Stimme ‚zum Leben erweckt‘. Mittels der Lebendigkeit (in) der Stimme wird auch die Wahrnehmung des Gehörten maßgeblich

Sprechers schränkt die Phantasietätigkeit des Hörers ein und ist daher negativ zu bewerten.“ (Ebd., S. 19)

23 Wirth, Uwe: „Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 215-230, S. 221.

24 Vgl. die Homepage von Reinhard Kuhnert unter <http://www.reinhardkuhnert.de/index.html> vom 20.07.2015.

25 Vgl. Kuhnerts Synchronsprecherprofil bei der Agentur Stimmgerecht unter <http://www.stimmgerecht.de/sprecher/1441/Reinhard-Kuhnert.html> vom 20.07.2015.

26 Reinhard Kuhnert im Interview mit Gabriele Reis vom Hörbücher-Blog am 28.05.2015, online unter <http://www.hoerbuecher-blog.de/interview-mit-sprecher-reinhard-kuhnert> vom 20.07.2015.

beeinflusst und durch die Dynamik und den Rhythmus des Sprechens zeitlich organisiert.²⁷

So werden die Zuhörenden durch eine stimmlich erzeugte Plastizität des Erzählten dazu gebracht, in die gehörte Geschichte ‚einzutauchen‘. Tobias Lehmkuhl beschreibt diese Art der Hörerfahrung wie folgt:

Es vollzieht sich eine radikale Verlagerung der Aufmerksamkeit. Man wird ganz Ohr und begibt sich in einen Zustand der visuellen Ruhe. Alles ist auf das akustische Erlebnis gerichtet. [...] Man entspannt sich insgesamt und wird in diesem halbschlafähnlichen Zustand [...] empfänglicher für intellektuelle Reize. Und läuft deswegen auch nicht Gefahr, einzuschlafen.²⁸

Das imaginative und emotionale Betreten anderer Welten wie z.B. derjenigen der Familie Stark auf Burg Winterfell im Hörbuch „Lied von Eis und Feuer“, geht einher mit Prozessen der Versenkung und des Selbstvergessens sowie einer auf die Wahrnehmungssituation bezogenen Unbewusstheit, wie u.a. Marie-Laure Ryan hervorhebt: „As is the case with any intense mental activity, a deep absorption in the construction/contemplation of the textual world causes our immediate surroundings and everyday concerns to disappear from consciousness.“²⁹ Ryan betont zudem, dass Absorption sich umso leichter ergibt, desto weniger potentielle Irritationen – z.B. durch Unterbrechungen oder unerwartete Ereignisse – auftreten.

27 Eine solche stimmliche Inszenierung verschiedener Figuren bewirkt nach Jürg Häusermann die Konstitution einer Aufführungssituation. Vgl. J. Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern, S. 185.

28 T. Lehmkuhl: *Bloßer Bügelbegleiter?*, S. 365.

29 Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore/London 2001, S. 94. Sie bezieht ihre Theorie zwar auf die lesende Rezeption von Büchern, doch lassen sich ihre Ausführungen auch auf die Hörbuch-Rezeption übertragen, so diese denn in der eingangs genannten entspannten Situation und mit fokussierter Haltung stattfindet. Auch ist ihr zentraler Begriff derjenige der ‚Immersion‘, der zwar mit ‚Absorption‘ verwandt, aber nicht identisch ist, da er stärker den Effekt des räumlichen Umgebenseins durch eine ‚neue Welt‘ betont. Dennoch scheint es, als ob Ryan beide Begriffe hier synonym benutzt, verwendet sie doch im angeführten Zitat wie an weiteren Stellen in ihrem Text das Verb ‚to be absorbed‘ zur Beschreibung der immersiven Erfahrung beim Lesen oder in einer digital erzeugten Virtual Reality. Eine differenzierte Betrachtung beider Begriffe und ihrer jeweilig in Nuancen abweichenden Implikationen steht nach meinem Kenntnisstand auch bislang – sowohl in der Theater-, Film- und Literaturwissenschaft als auch in der Hörbuchforschung – noch aus (siehe auch Anm. 31).

Hierzu gehören auch Abweichungen von den typischen Kriterien des entsprechenden Formats, Genres oder der Erzählform. Die Narration im „Lied von Eis und Feuer“ folgt weitgehend gängigen Erzählweisen: Hier besitzt ein allwissender Erzähler eine übergeordnete Perspektive. Er schildert die Handlung und gibt dabei u.a. in indirekter Rede einzelne Gedanken der Figuren wieder. Manches in seiner Rede weist auch auf zukünftig kommende Ereignisse hin. Über den Erzähler hinaus kommt im „Lied“ eine Vielzahl unterschiedlicher Charaktere vor, denen der Sprecher Reinhard Kuhnert je einen individuellen stimmlichen Ausdruck verleiht. Das Hörbuch erfüllt damit die an es als popkulturell und eher kommerziell einzuordnendes Hörbuch mit bekanntem Sprecher und rollenspielendem Sprechen gestellten Erwartungen.³⁰ In diesem Sinn fordert das Hörbuch die Zuhörenden nicht durch abweichende Erzählmuster oder einen experimentellen, fragmentarischen oder collagehaften Stil heraus. Das Verstehen wird möglicherweise zwar durch die Vielzahl der Charaktere erschwert, denn das „Lied von Eis und Feuer“ schildert den Machtkampf acht verschiedener Familien bzw. ‚Häuser‘, jeweils bestehend aus drei bis zwölf Figuren, zu denen noch bis zu fünfundzwanzig weitere einzelne zentrale Charaktere hinzukommen. Doch werden die ‚Häuser‘ mit ihren Figuren nacheinander eingeführt und ausführlich durch je einzelne Unterkapitel präsentiert, in denen ihre typischen Merkmale kenntlich werden, so dass das Verstehen hierdurch unterstützt wird. Meine Annahme ist vielmehr, dass gerade diese Komplexität der Erzählung in ihren vielfältigen Perspektiven bewirkt, dass eine intensive Absorption der Hörenden ausgelöst und verstärkt wird. Ein konzentriertes, intensives Hinhören wird forciert, wenn die Hörenden durch eine geteilte Aufmerksamkeit nicht permanent eine Vielzahl der für den Fortgang der umfassenden Geschichte(n) relevanten Details verpassen wollen. Eine in die Erzählung eintauchende Rezeptionshaltung wird nicht primär bewirkt, weil die Zuhörenden dazu bewogen werden, einem zentralen Protagonisten zu folgen und sich mit ihm zu identifizieren, sondern dadurch, dass sich ihnen eine in jeder Nuance ausgefeilte Welt eröffnet. Sie werden stärker in die Geschichte mit ihren multiplen Schauplätzen hineingezogen, dadurch dass sich langsam ein Überblick über die verschiedenen, zunächst zusammenhanglos wirkenden Handlungsstränge einstellt. Wenn sich über die Dauer des einzelnen bis zu zehnstündigen Hörbuchs (in einer Reihe

30 Jürg Häusermann unterscheidet drei Arten der sprecherischen Gestaltung von Hörbüchern als Lesung: erstens das ermittelnde Sprechen, bei dem Vorleser_in und Hörende in der gleichen Situation des ersten Text-Verstehens sind, zweitens das vermittelnde Sprechen, bei dem die Sprechenden den Hörenden ihr Textverständnis durch stimmliche Interpretation und Modulation zu Gehör geben, und schließlich drittens das rollenspielende Sprechen. Vgl. J. Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern, S. 187ff.

von zwanzig weiteren, in etwa gleich langen CDs) nach und nach ein Wissen zur fiktiven Vorgeschichte und zur Relevanz des aktuellen Geschehens innerhalb der gesamten dargestellten Handlung ableiten lässt, kann bei den Zuhörenden ein Gefühl des ‚Dabei- und Mittendrin-Seins‘ ausgelöst werden. Dies ist nicht mit Identifikation mit einzelnen Figuren zu verwechseln, auch wenn bei solchen Prozessen, wie Robin Curtis in Bezug auf die ‚Immersion‘³¹ in eine Filmhandlung hervorhebt, Einfühlung eine Rolle spielt. Diese Einfühlung kann, aber muss sich nicht auf einzelne Charaktere beziehen, sondern wird auch aktiviert, wenn wie im ‚Lied von Eis und Feuer‘ ein überblicksartiges Panorama wahrgenommen wird, das vor allem aus Stimmungen, Atmosphären, Tempowechseln und Rhythmen besteht.³² Das Eintauchen der Rezipierenden findet dann über eine ‚Einfühlung‘ in die gesamte Geschichte und nicht primär in einzelne Figuren statt, auch wenn in jedem einzelnen Strang der Handlung ein Charakter sich durch bestimmte Eigenschaften zur Identifikation anbietet.³³ Was durch die Polyphonie der ‚Stimmen‘ Reinhard Kuhnerts entsteht, ist eine eigene umfassende, detailreiche ‚Welt‘, auf welche die Hörenden einerseits gemeinsam mit dem Erzähler aus einer übergeordneten Perspektive blicken und in die sie zugleich durch die Plastizität des Erzählten hineingezogen werden.

Dabei werden nicht nur Vorstellungen geweckt, sondern Areale im Gehirn aktiviert, die für Bewegungen zuständig sind. Forschungen zu Spiegelneuronen haben gezeigt, dass intensive Hörende zwar häufig immobil wirken, aber keineswegs körperlich passiv sind; vielmehr reagiert das Gehirn der Hörenden durch ‚action

31 ‚Immersion‘ stammt vom lateinischen Wort ‚immersio‘ für ‚Eintauchen‘. Dem Phänomen der Absorption verwandt, betont der Begriff der Immersion vor allem die intensive Erfahrung des ‚Mittendrinseins‘ in einer neuen räumlichen Umgebung. Der Begriff wird in verschiedenen Kontexten – so beispielsweise in der Literatur- und Filmwissenschaft sowie in den Game Studies und nicht zuletzt auch in der Theaterwissenschaft – verwendet, um den Prozess des körperlichen und mentalen ‚Betretens‘ von anderen, meist nur virtuell vorhandenen Welten zu bezeichnen.

32 Vgl. Curtis, Robin: ‚Is the Movement of the Filmic Image a Sign of Vitality?‘, in: Brandstetter, Gabriele/Egert, Gerko/Zubarik, Sabine (Hg.), *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin/Boston 2013, S. 249-262, hier vor allem S. 250.

33 So ließen sich im ersten Teil ‚Die Herren von Winterfell‘ z.B. Eddard Stark, Jon Snow, Arya Stark und Daenerys Targaryen hervorheben, die aufgrund der Erzählperspektive in den Mittelpunkt der geschilderten Handlung gerückt werden und deren Gefühle, Wünsche und Motive insofern für die Hörenden präsenter sind als die der anderen Charaktere.

understanding“³⁴ auf das Gehörte, indem es simuliert, dass die Hörenden ebenso handeln oder sich bewegen. Dies betrifft nicht nur solche Höreindrücke, bei denen die Geräusche einer bestimmten Aktion zu vernehmen sind, sondern, wie die Forschungsergebnisse aufweisen, offenbar auch verbale Beschreibungen dieser Handlungen und Bewegungen. Wie die Forschung zur Funktion der Spiegelneuronen bei auditiver Wahrnehmung ergeben hat, werden nicht nur diejenigen Bereiche des Gehirns aktiviert, die für Vorgänge des Sprechens zuständig sind, sondern auch solche, die die rezipierten – d.h. gehörten und in gewisser Weise verarbeiteten – Handlungen und Bewegungen auslösen und steuern.³⁵ Die Hörenden erleben das

34 Buccino, Giovanni u.a.: „Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system: A combined TMS and behavioral study“, in: *Cognitive Brain Research* 24 (2005), S. 355-363, hier: S. 355.

35 Diverse Studien stellen fest, dass entsprechende Gehirnareale des motorischen Systems aktiviert werden, wenn Handlungen beobachtet oder handlungsbezogene Sätze gehört werden. Vgl. z.B. Fogassi, Leonardo/Ferrari, Pier F.: „Cortical Motor Organization, Mirror Neurons, and Embodied Language: An Evolutionary Perspective“, in: *Biolinguistics* 6, 3-4 (2012), S. 308-337. Doch ist dieser Zusammenhang zwischen auditiver Sprachwahrnehmung und der Aktivierung der Gehirnareale im Detail noch umstritten, da bislang unklar bleibt, warum die auditive Wahrnehmung von handlungsbezogenen Sätzen – im Gegensatz zur visuellen Wahrnehmung von Handlungen – zu einer *Minimierung* des Handlungspotentials der handlungsbezogenen Neuronen führt. Giovanni Buccino und sein Team begründen dies damit, dass bei gehörter Sprache die Handlungen und Handelnden weniger konkret sind als bei gesehene Akteuren und Aktionen. Aus diesem Grund kann kein spezifisches Motorschema aktiviert werden; eine Vielfalt von Schemata wird stattdessen aufgerufen, die sich allerdings gegenseitig beeinträchtigen. Vgl. G. Buccino: *Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system*, S. 361; offenbar ist die Aktivierung auch stärker, wenn handlungsbezogene Worte *gelesen* werden, vgl. dazu Labruna, Ludovica u.a.: „Modulation of the motor system during visual and auditory language processing“, in: *Experimental Brain Research* 211 (2011), S. 243-250, hier vor allem S. 247; fest steht, dass die Gehirnareale des Sprechens beim Hören von Sprache aktiviert werden, vgl. Roy, Alice C. u.a.: „Phonological and lexical motor facilitation during speech listening: A transcranial magnetic stimulation study“, in: *Journal of Physiology* 102 (2008), S. 101-105, Wilson, Stephen u.a.: „Listening to Speech activates Motor Areas involved in Speech Production“, in: *Nature Neuroscience* 7, 7 (2004), S. 701-702, Watkins, Kate u.a.: „Seeing and Hearing Speech excites the Motor System involved in Speech Production“, in: *Neuropsychologia* 41 (2003), S. 989-994; auch findet eine Aktivierung der handlungsbezogenen Gehirnareale beim Hören von Geräuschen und Sounds, die mit bestimmten Handlungen verknüpft sind, statt, vgl. Lahav, Amir u.a.: „Action Representation

Gehörte und Imaginierte in diesem Sinn durch die Aktivierung entsprechender Hirnareale quasi am eigenen Leib mit. Sie begeben sich in die gehörte Welt und begegnen den gehörten Figuren in ihr.³⁶ Den Übergang von der realen in die imaginierte Welt bezeichnet Marie-Laure Ryan als ‚Re-Zentrierung‘, bei der sich die Zuhörenden ‚inmitten‘ einer anderen räumlichen und zeitlichen Umgebung neu situieren und orientieren:

In the space-travel mode, consciousness relocates itself to another world and, taking advantage of the indexical definition of actuality, reorganizes the entire universe of being around this virtual reality. I call this move ‚recentering‘, and I regard it as constitutive of the fictional mode of reading. Insofar as fictional worlds are, objectively speaking, nonactual possible worlds, it takes recentering to experience them as actual – an experience that forms the basic condition for immersive reading.³⁷

Dieses geistig-emotionale Hineinversetzen kann aber gestört werden, wenn die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf das Medium selbst gelenkt wird, wenn die Sprachlichkeit also auf sich selbst verweist. Im Hörbuch „Lied von Eis und Feuer“ wird nicht mit der Form oder dem Format experimentiert. Es handelt sich um ein kommerzielles Hörbuch, das der plastischen Darstellung und einer lebendigen Präsentation der Erzählung, wie sie dem Buch „Game of Thrones“ von George R. R. Martin entnommen ist, dient und keine kritische Reflexion der eigenen Kunstform oder des eigenen Genre aufweist. Dennoch gibt es einzelne Elemente, die den Hörfluss auf eine Weise unterbrechen, dass es zwar zu keiner Irritation kommen muss, aber doch eine Aufmerksamkeitsverschiebung im Hören bewirkt werden kann.

of Sound: Audiomotor Recognition Network While Listening to Newly Acquired Actions“, in: *The Journal of Neuroscience* 27, 2 (2007), S. 308-314, Gazzola, Valerie u.a.: „Empathy and the Somatotopic Auditory Mirror System in Humans“, in: *Current Biology* 16 (2006), S. 1824-1829.

36 Vgl. Hagen, Wolfgang: „‚Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen.‘ Bemerkungen zur Synästhesie des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 179-192, hier: S. 184; „Für jeden, der einmal mit einem guten Hörbuch im Hören versunken ist, ist es genau das: Es ist kein Bericht, kein gelesener Stoff, keine Schilderung, sondern gleichsam die Szene und das Ereignis selbst.“

37 M.-L. Ryan: *Narrative as Virtual Reality*, S. 103.

4 DAS WACHSAME AUFHORCHEN ALS AUFMERKEN

Um die Hörweise des wachsamem Aufhorchens näher zu bestimmen, ist auf eine besondere Stelle des Hörbuchs hinzuweisen, die im Hören als markanter Moment erfahrbar werden kann. Jens Roselt führt den Begriff des ‚markanten Moments‘ in die phänomenologisch geprägte Theorie der Aufführungsanalyse ein, um damit auf bestimmte Ereignisse hinzudeuten, die sich aufgrund ihrer spezifischen Eigenart im Kontext einer Aufführung als auffällig und bedeutsam erweisen und die zur Bewusstwerdung der Wahrnehmungssituation und zur Selbstreflexion der Wahrnehmenden führen können.³⁸ Als solche markanten Momente des Hörbuchs „Lied von Eis und Feuer“ können z.B. die Zeitpunkte gelten, in denen der Erzähler auf eine Metaebene wechselt und den Titel des nächstfolgenden Unterkapitels angibt. Nach dem Ende des Prologs ist kurze Zeit Stille zu hören, dann erklingt Reinhard Kuhnerts Stimme mit festem Tonfall – „Bran“ –, woraufhin wieder für einige Sekunden kein Laut folgt. Dann hebt die Sprecherstimme erneut an, diesmal mit verändertem Tonfall, der klanglich an die Erzählerstimme der vorherigen Abschnitte anschließt.

Die jeweiligen Unterkapitel sind mit den Vornamen der darin zentralen Charaktere betitelt und Reinhard Kuhnert liest diese Titel mit längeren Pausen vor und nach ihnen mit, so dass es in knapp zwanzigminütigen Abständen immer wieder zu solchen kurzen Unterbrechungen kommt. Auch erfolgt damit ein abrupter Perspektivwechsel auf einen anderen Ort und andere, den Zuhörenden zunächst noch unbekannte Charaktere, so dass sich häufig ein Bruch im Erzählfluss ereignet. Die aus diesen Unterbrechungen und Perspektivwechseln resultierende Hörweise bezeichne ich als ein wachsamem Aufhorchem, das sich als Aufmerken auf das Gehörte und als bewusstes Registrieren der Hörsituation erleben lässt. Im Gegensatz zur Absorption, bei der die Zuhörenden vollkommen in der Geschichte auf- und mit den gehörten Ereignissen mitgehen, handelt es sich beim Modus des Aufmerkens um eine Art spontane ‚Weckung‘, welche die Zuhörenden aus der Welt der Geschichte in die reale, konkrete Umgebung zurück holt. Bernhard Waldenfels hat den Prozess des Aufmerkens sowohl als *Auftritt* bestimmt, bei welchem das Bemerkte auf spezifische Weise zur Erscheinung kommt, als auch als *Weckung*, die sich zunächst noch unbewusst und begriffslos vollzieht, aber zu einer Bewusstwerdung der Wahrnehmenden von sich und der Wahrnehmungssituation führt. „[Jemand; K.R.] merkt auf, so wie jemand aufwacht.“³⁹ Aufmerken ist nach Waldenfels als ein pathisches Widerfahrnis zu bestimmen, da es sich vor allem durch

38 Vgl. Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters, München 2013, S. 9ff.

39 Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt a.M. 2004, S. 66.

ein Auffällig-Werden bestimmter Phänomene ergibt, wenn diese die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Im Fall der Zwischentitel im „Lied von Eis und Feuer“ kann sich durch die in der gleichen Stimme erfolgten Ebenenwechsel vom Inhalt zur Form etwas Randständiges – und zwar der jeweilige Abschnittitel – ins Zentrum der Aufmerksamkeit schieben.⁴⁰ Sie kommen nicht überraschend zu Gehör wie die Zwischentitel, sondern sind ein Bestandteil des sich nach und nach herausbildenden konventionellen Rahmens dieser Kunstform. Uwe Wirth beschäftigt sich mit einem auf diese Rahmung bezogenen Begriff der ‚akustischen Paramedialität‘, zu der – analog zu Gérard Genettes Verständnis des Paratextuellen – all das zu rechnen sei, was nicht der ‚Haupttext‘ ist.⁴¹ Auf Hörbücher bezogen stellen für Wirth vor allem die von den Sprechenden bearbeiteten Skripte bzw. ihre Markierungen, Randbemerkungen und Kritzeleien das paratextuelle Material – jenseits eines sonst nach wie vor implizit wirksamen Paradigmas des Buches – dar, insofern sie zwar schriftlich fixiert werden, doch einer ‚konzeptionellen Mündlichkeit‘ folgen.⁴² Für mein Verständnis der Hörweise des wachsamem Aufhorchens ist nun allerdings weniger das zugrundeliegende Skript und die Markierungen Kuhnerts von Interesse, da sich diese beim Hören nur auditiv, also über das Sprechen, äußern, aber das Konzept der – von Wirth im Anschluss an Ludwig Jäger aufgenommenen – ‚medialen Transkription‘ dennoch relevant: denn in der Art, wie sich die Stimme im Wechsel zur paratextuellen Ebene der Zwischentitel verändert, zeigt sich zum einen eine implizite ‚konzeptionelle Schriftlichkeit‘, die zurückverweist auf das Buch „Game of Thrones“ und zum anderen eine stimmklangliche (Selbst-)Referenz auf das Geschehen der Hörbuchproduktion wie -rezeption – also eine Art ‚konzeptionelle Hörbuchartigkeit‘.⁴³ Kuhnerts Stimme nimmt einen

40 Auf ähnliche Weise wirkt sich auch das zu Beginn des Hörbuchs erklingende Audio-Logo des Verlags aus, das auf die Hörsituation sowie auf den weiteren Kontext des Hörbuchkaufs etc. verweist. Zudem geschieht ein Bruch in der absorptiven Hörhaltung auch durch den am Ende folgenden Werbetrailer für die gesamte Hörbuchreihe. Doch ist die Wirkung dieser Elemente als etwas weniger stark einzuschätzen als die zwischen den Abschnitten erklingenden Kapiteltitel, da sie durch ihre zeitliche Anordnung ganz am Anfang oder erst am Ende per Konvention als externe Elemente markiert sind.

41 Vgl. U. Wirth: Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität, S. 216f.

42 Vgl. ebd., S. 220.

43 Wirth geht von verschiedenen ‚medienspezifischen Konzepten‘ aus, die sich in den Konventionen und Normen der Mediengestaltung äußern. Auch nicht-schriftliche Elemente können Bestandteil dieser Konzepte sein wie z.B. ein Bild oder ein Geräusch. Letzteres fungiert bspw. ‚als medienspezifischer Rahmungshinweis – etwa das Geräusch eines zurückspulenden Tonbandes oder das Rillengeräusch einer Schallplatte‘ (U. Wirth: Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität, S. 222).

sachlicheren Ton an, was sich durch eine leichte Senkung der Stimme sowie eine Reduktion der Tonhöhen- und Lautstärkenvariation anzeigt, und markiert dadurch im zu hörenden Klang einen Ebenenwechsel, der eine kurzfristige Veränderung der Hörweise bewirkt.

Eine in der Forschungsliteratur häufig zu findende Einschätzung geht davon aus, dass Hörbücher eine lineare Rezeptionsweise nahelegten, da bei ihnen im Gegensatz zur lesenden Rezeption von Büchern weder ein Zurück- oder Hin- und Herblättern noch eine sofortige Wiederholung einzelner Sätze möglich sei – dies greifen z.B. Jürg Häusermann und Conny de le Roi auf.⁴⁴ In Bezug auf die zeitliche Dimension betont Ursula Rautenberg darüber hinaus die Abhängigkeit der Zuhörenden von den Sprechenden, da jene das Tempo vorgeben und somit die Rezeption beeinflussen können.⁴⁵

Demgegenüber ist aber grundsätzlich anzumerken, dass auch bei Hörbüchern ein Kapitel vor- oder zurückzuspringen sowie am Computer die Datei an einer früheren oder späteren Stelle abzuspielen ist und sich dadurch die Unterschiede zur lesenden Rezeption in dieser Hinsicht aufheben. Auch ist mittels der Auseinandersetzung mit verschiedenen möglichen Hörweisen auf einen Möglichkeits- und Freiraum der auditiven Wahrnehmung hinzuweisen, der eine vollständige Kontrolle dessen, was gehört wird, unmöglich macht. Dieser Möglichkeits- und Freiraum entsteht im akustisch-auditiven Zusammenspiel von stimmlicher Intonation und hörender Rezeption, bei dem es zu einem Auffällig-Werden einzelner gehörter Sequenzen und einer Zu- oder Abwendung der Aufmerksamkeit kommt. In phänomenologisch geprägter Terminologie ließe sich diesbezüglich von einem ‚Entgegenkommen‘ der Dinge und einem ‚Auf- und Abwallen‘ der Bewusstseitsintensität sprechen.⁴⁶ ‚Entgegenkommen‘ meint in diesem Fall die Wirkung prägnanter Worte, Sätze oder Passagen, die die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf sich ziehen und dadurch in der Wahrnehmung scheinbar hervor- und näher an die Hörenden herantreten. Diese Bewegung hängt weniger mit einer interessegeleiteten Intention eines hörenden Subjekts zusammen als vielmehr mit der Wirkung des Verlautbarten. Diese Dynamik der Aufmerksamkeit bewirkt, dass die Rezeption, auch wenn ein Hörbuch von Anfang bis Ende durchgehört wird, nicht ‚linear‘ stattfindet, sondern passagenweise stärker oder weniger stark ist. Solch ein Auffällig-Werden kann durch die den Erzählfluss unterbrechenden Zwischentitel ausgelöst

44 Vgl. J. Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern, S. 144; und – mit Bezug auf Häusermann – vgl. De le Roi, Conny: Vom Buch zum Hörbuch: Zur literarischen Produktion und Rezeption ausgewählter Krimis in der Vertriebsstaffel Buch-Hörbuch, Hamburg 2013, S. 27.

45 Vgl. T. Schnickmann: Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk, S. 35.

46 Vgl. B. Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, S. 66.

werden und ein Aufhorchen der Zuhörenden bewirken, bei dem sich das Zentrum der auditiven Aufmerksamkeit vom Erzählten weg auf den Prozess des Erzählens bzw. Hörens selbst richtet. Ryan beschreibt eine in dieser Weise unterbrochene Absorption: „The visibility of language acted as a barrier that prevented readers from losing themselves in the story-world.“⁴⁴⁷ Das für die Hörsituation geweckte Bewusstsein, das auch in eine Selbstreflexion der eigenen Zuhörprozesse übergehen kann, reduziert demnach die Intensität der erlebbaren Absorption. Die spezifische Hörbuch-Gestaltung und der konkrete Kontext des Hörens kommen zu Bewusstsein und bewirken, dass die Zuhörenden weniger von der Geschichte eingenommen sind, sondern sich stattdessen bewusst als Zuhörende in Relation zur Hörsituation erfahren. Gegenüber einem konzentriert-verstehenden Zuhören, das auf einen einzelnen Gegenstand gerichtet ist und das Gehörte durch interpretierende und imaginierende Prozesse mitvollzieht, erfolgt im Aufmerken eine Verschiebung und Weitung des Aufmerksamkeitszentrums auf mehrere Gegenstände, insofern nun der Sprech- und Hörvorgang selbst sowie die leibliche Befindlichkeit beim Zuhören bewusst werden können. Durch das Kenntlich-Werden der Form des Hörbuchs wird mir als Hörerin auf einmal bewusst, *dass* ich in dem Moment ein Hörbuch höre. Der Ebenenwechsel vom Inhalt zur Form weckt die Zuhörenden auf, da sie sich nun ihrer Umgebung und ihrer konkreten Hörsituation bewusst werden – weniger die Handlung der Erzählung als vielmehr einzelne aus der Ordnung springende Elemente sind es also, die diese aufhorchende Hörweise bewirken können.⁴⁸

In einem Spektrum der Wachheit kommt dem Aufhorchen der eine Extrempol zu, an dem sich durch Wachsamkeit eine stark erhöhte Bewusstheit der äußeren Umstände sowie der eigenleiblichen Befindlichkeit und Positionierung ergibt. An der anderen Seite ist die Schläfrigkeit zu verorten, die ebenfalls eine der Hörbuch-Rezeption zuzuordnende Hörweise darstellt.

47 M.-L. Ryan: *Narrative as Virtual Reality*, S. 4.

48 Anzumerken ist, dass es auch eine Form des Aufhorchens gibt, die vom Erzählten ausgelöst wird und sich auf den Inhalt richtet; z. B. wenn durch dramatisch gesteigerte Passagen Spannung erzeugt wird oder unerwartete Ereignisse den Verlauf der Erzählung stark verändern, kann dies dazu führen, dass die Zuhörenden ‚aufmerken‘ und intensiver den daraufhin geschilderten Begebenheiten lauschen. Diese Art des Aufhorchens reißt die Zuhörenden aber nicht aus ihren absorptiven Imaginationsprozessen, sondern belässt sie darin, verstärkt diese Wirkung evtl. sogar.

5 DAS SCHLÄFRIGE ABDRIFTEN ALS ÜBERHÖREN

In Bezug auf Martins „Lied von Eis und Feuer“ lassen sich verschiedene Faktoren zur Begründung einer sich einstellenden Schläfrigkeit anführen: so können u.a. das umfangreiche Volumen an Erzählmasse auf insgesamt zwanzig einzelnen Datenträgern, die Vielzahl und Vielfalt der verschiedenen Figuren und der Detailreichtum der narrativen Sequenzen ermüdend wirken. Darüber hinaus werden Hörbücher im Allgemeinen häufig als müdigkeitsverstärkend eingeschätzt und daher oft beim Einschlafen gehört. Besonders aber wirken das langsame Sprechen und die vielen kleinen Pausen, die Kuhnert zwischen den einzelnen Worten macht, über längere Dauer ermüdend – nicht vorrangig aufgrund von Anstrengung, sondern durch die erzeugte besondere, ‚einlullende‘ Rhythmik, die das Sprechen charakterisiert und sich auf mich als Zuhörende überträgt. Kuhnerts Sprechweise als Erzähler ist ruhig, langsam und in mittlerer Tonlage ohne starke Variation in der Tonhöhe oder Lautstärke. Die erzählten Passagen nehmen in „Die Herren von Winterfell“ teilweise viel Raum ein, da den Hörenden diese neue Welt zu Beginn ausführlicher erklärt werden muss und sie in die spezifischen Umstände erst noch eingeführt werden müssen. So werden z.B. Landschaften oder Städte näher beschrieben oder die Vorgeschichte bedeutsamer Ereignisse und Charaktere mitgeteilt. Beim Hörbuch-Hören zum Einschlafen verbinden sich die Eindrücke der gehörten fiktiven Welt mit eigenen Erinnerungen, Gedanken, Wünschen, traumhaften Assoziationen zu einer weder mit der dargestellten noch mit der realen Umgebung übereinstimmenden imaginativen Landschaft. Während einzelne Passagen in den Imaginationprozess einfließen, werden andere überhört. Nach Edmund Husserl lässt sich das Überhören als eine Sonderform des ‚negativen Meinens‘, also eines Absehens-von-etwas, bestimmen. Denn paradoxerweise muss das Übersehene „dem Wahrnehmen unmittelbar bereitliegen, [...] gewissermaßen *gesehen und doch übersehen sein*“.⁴⁹ Demnach kann etwas nur übersehen werden, wenn es doch zugleich auf bestimmte Weise bemerkt wird. „Unbemerkt und zugleich merklich heißt auch übersehen (eventuell überhört).“⁵⁰ Angelehnt an Husserls phänomenologische Bestimmungen des Übersehens kennzeichnet auch Bernhard Waldenfels das Wegsehen und Weghören als paradoxalen Modus des gleichzeitigen Wahrnehmens und Nicht-Wahrnehmens: „Doch das Wegsehen und Weghören besteht ja nicht darin, dass etwas nicht gesehen oder gehört wird, im Gegenteil, es schließt ein, dass uns etwas auffällt und gerade in seiner Auffälligkeit

49 Husserl, Edmund: Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912), Band XXXVIII der Husserliana, Gesammelte Werke, hrsg. v. Vongehr, Thomas/Giuliani, Regula: Dordrecht 2004, §21, S. 89.

50 Ebd., S. 92.

entgegenkommt.“⁵¹ Beim Einschlafen Hörbücher zu hören bedeutet auf der einen Seite also, einen Teil des Gehörten nicht bewusst zu rezipieren, sondern nunmehr den Klang der Stimme, die Modulation der Sprechmelodie und dem Rhythmus zu lauschen, und am nächsten Tag den Inhalt nicht mehr zu erinnern. Auf der anderen Seite ermöglicht diese Art der Hörbuch-Rezeption eine schläfrige Hörweise, die von einem kreativ-offenen Imaginations- und Assoziationsraum geprägt ist, in welchem sich verschiedene Elemente zu etwas Neuem vermischen. Schläfriges Hören meint in diesem Sinn nicht einfach nichts zu hören, sondern eine weitgehend noch nicht erforschte Art des Anders-Hörens, die mit dem Einschlafen zum Hörbuch verbunden ist.

Jim Horne konstatiert im Rahmen seiner experimentellen Schlafforschung, dass sich das Einschlafen als gradueller Prozess der Wachheitsreduktion vom Wachheitszustand über Benommenheit bis zum Schlafen vollzieht. So ereignet sich das Träumen in unterschiedlichen Formen entweder während des Schlafens als eine Art Wachen im Schlaf oder als Tagträumen im Sinne eines Schlafens im Wachsein. Es besitzt verschiedene Übergangsstufen zwischen traumlosem Schlaf und wachsender Wachheit. Dabei lösen sich, wie Jean-Luc Nancy meint, die Grenzen zwischen Innen und Außen für das einschlafende Subjekt auf:

Mehr als alles werde ich selbst ununterschieden. Ich unterscheide mich nicht mehr eigentlich von der Welt noch von den anderen, noch von meinem Körper und auch nicht mehr von meinem Geist. Denn ich kann nichts mehr für einen Gegenstand, eine Wahrnehmung oder einen Gedanken halten, ohne dass sich diese Sache selbst als zur selben Zeit ich selbst und etwas anderes als ich selbst seiend spürbar macht. Es entsteht eine Gleichzeitigkeit des Eigenen und des Uneigenen, so dass diese Unterscheidung fällt.⁵²

Im schläfrigen Hören vollziehen sich Prozesse der Reduktion und Verwischung von Abgrenzungen, Differenzierungen und Kontrasten sowie damit einhergehend auch Auflösungserscheinungen eines als ‚bei sich seiend‘ bestimmbar Subjekts, für das die Ebenen der Imagination und der leibräumlichen Umgebung sowie der Erinnerung, Gegenwart und Antizipation nicht mehr auseinanderzuhalten sind. Im schläfrigen Abdriften ist das Subjekt weder vollkommen ‚in‘ der Geschichte noch ganz ‚bei sich‘, sondern in einem Zwischenraum, dessen Erfahrung deutlich macht, dass die Abgrenzung von Subjekt und Außenwelt immer schon eine

51 B. Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, S. 274.

52 Nancy, Jean-Luc: Vom Schlaf, Zürich/Berlin 2013 [Original: Tombe de Sommeil, Paris 2007], S. 15.

konstruierte, idealisierte ist, und dass es gerade das Hören ist, wobei dies besonders deutlich wird.

6 SPEKTRUM DER HÖRBUCH-HÖRWEISEN

Insgesamt wird deutlich, dass das Hörbuch nicht einfach nur gehört wird, sondern dass es durch seine Gestaltung, seinen Inhalt und bestimmte Prinzipien auditiver Wahrnehmung auf verschiedenste Weisen rezipiert werden kann. Die Ausführungen bezogen sich auf ein spezifisches Hörbuch, doch kann dieses in seiner Art als exemplarisch für eine Vielzahl an Hörbüchern als Lesungen eingeschätzt werden. Die Überlegungen zu den diversen Hörweisen lassen sich somit auch auf andere, in gleicher Weise produzierte Hörbücher übertragen – zugleich ist aber damit auch die Aufforderung verbunden, sich auf ähnliche Art der Analyse weiterer, vielleicht spezifischerer Hörweisen in der Hörbuch-Rezeption zu widmen.

In einem weiteren Kontext steht die Erörterung der vielfältigen Hörweisen in zwei Spannungsfeldern, die abschließend kurz skizziert seien: zum einen stellt sich die von Uwe Wirth aufgeworfene Frage der Medienspezifität auch für das Hören von Hörbüchern, insofern das Hören hier mit Sicherheit anders verläuft als z.B. beim Radiohören, Hören im Kino oder Hören im Theater. Die visuelle und auditive Wahrnehmung wirken anders aufeinander ein; Absorption, Immersion, Konzentration unter anderem Formen des Hinhörens können sich anders auswirken. Interessant wäre es, näher zu analysieren, ob und inwiefern sich eine ‚konzeptionelle Hörbuchartigkeit‘ im und durch das Hören ergibt.

Zum anderen wird die Frage nach den Arten der Aufmerksamkeit und den implizit nach wie vor mit ihnen verbundenen Wertungen thematisiert, wenn das Hörbuch immer wieder mit dem Rezeptionsmodus des ‚Nebenbei-Hörens‘ assoziiert – und dies mal als Vorteil (Wirtschaft), mal als abzuwertender negativer Faktor (Literaturwissenschaft) gewertet – wird. Es scheint sich ein Schema festzuschreiben, nach dem das Hörbuch gegenüber dem Buch abgewertet wird, da es eine zerstreute Wahrnehmungshaltung auslöse, während Bücher nur konzentriert gelesen werden könnten. Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger weisen kritisch auf diese sich in die Hörbuchforschung einschleichende „ideologische Fundierung“⁵³ hin, nach der das Hörbuch „als Begleitmedium anderer Tätigkeiten in den Horizont zerstreuter Aufmerksamkeit“⁵⁴ gerät. Es ist zu fragen, ob nicht auch ein Mehrwert mit dieser Art der Wahrnehmung verbunden ist, der sich anhand der schläfrigen oder nebenbei ausgeführten Hörerfahrung aufzeigen lässt.

53 N. Binczek/C. Epping-Jäger: Das Hörbuch, S. 8.

54 Ebd.

Warum sollte die zerstreute Aufmerksamkeit weniger wertvoll sein als die hoch konzentrierte? Es handelt sich dabei um verschiedene Modi, nicht um eine ‚falsche‘ oder ‚mindere‘ und eine ‚korrekte‘ Rezeptionshaltung. Darüber hinaus zeigt sich eine ähnliche Bewertung auch in der problematischen Spaltung des Genres in anspruchsvolle und rein unterhaltende Hörbücher. Bevor solch eine Differenzierung in ‚hohe‘ und vermeintlich ‚mindere‘ Kunst übernommen wird, sollte das ‚Ohrenmerk‘ vielleicht eher auf die Aspekte gerichtet werden, die die jeweiligen Bereiche über das Hörbuch-Hören an sich mitzuteilen haben.

„Ich benutze tatsächlich viele Zeichen aus der Musik.“

JENNY SCHRÖDL IM GESPRÄCH MIT DER SCHAUSPIELERIN LISAN LANTIN

JENNY SCHRÖDL: Lisan, herzlichen Dank, dass Du heute Zeit gefunden hast für dieses Interview im Rahmen unseres Sammelbandes „Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel“. An diesem Projekt „Hörbuch“, welches Stephanie Bung und Nicole Dehé 2012 initiiert haben, hast Du von Anfang an teilgenommen: Du warst bereits beim ersten Workshop in Konstanz (2012) und bei der zweitägigen Tagung in Berlin (2015) dabei. Bei letzterer hast Du Dich gemeinsam mit Deinem Kollegen Christian Wincierz mit einer spannenden Lesung („Medley aus Texten und Liedern von Hoffmann, Kaléko, Williams und Moers“) beteiligt – und ich frage Dich heute auch nicht als Absolventin der Theaterwissenschaft, sondern eben als Schauspielerin und als Praktikerin. Was hast Du als Schauspielerin eigentlich mit Hörbüchern zu tun?

LISAN LANTIN: Mit Hörbüchern direkt hat man als Schauspielerin erst einmal nichts zu tun. Das ist ein Berufsfeld, in das man sich unter anderem auch vorwagen kann. In der Ausbildung geht es ausschließlich um Theater und an gewissen Schulen auch um Film. Aber die Arbeit mit Text oder mit Sprache ist natürlich essentieller Bestandteil unserer Arbeit, also eigentlich unser täglich Brot. Aber ich habe zum Beispiel als Berufseinsteigerin eine Rolle gesprochen im Hörspiel „It Must be so“, einem Hörbuch über Richard Wagner, bei dem Jens Neubert die Regie geführt hat. Tessa Mittelstaedt und Katharina Thalbach haben unter anderem ebenfalls mitgesprochen. Für mich war dabei total neu, dass man die Dialoge gar nicht mit seinem Partner aufnimmt, sondern jeder einzeln. Man muss sich ganz auf den Regisseur verlassen, dass das, was der einem sagt, auch stimmt, also man kann nicht vom anderen abnehmen im Dialog. Das war für mich eine ganz neue

Erfahrung, das hatte ich mir anders vorgestellt. Und Katharina Thalbach und Tessa Mittelstaedt habe ich auch nicht kennengelernt. Leider!

JS: Das ist also ein recht einsames Sprechen, ohne Kopräsenz der anderen Schauspieler oder Schauspielerinnen sowie des Publikums. Was würdest Du generell sagen, sowohl als Schauspielerin als auch als Privatperson, was macht Dein Interesse am Hörbuch aus?

LL: Ich liebe Hörbücher, und zwar schon immer. Schon als Kind habe ich wahnsinnig gerne vorgelesen bekommen und auch Kassetten gehört. Die Form des Etwas-Erzählt-Kriegens ist so schön. In meiner Schauspiel-Diplomarbeit, die nicht so wissenschaftlich sein musste wie an Universitäten, habe ich auch über die Arbeit des Schauspielers als Sprecher geschrieben, über Sprache und Sprechproduktion. Über den Vorgang, wie das anatomisch funktioniert, aber auch wie man das schafft, die Bedeutungsebene, welche in der Stimme immer noch drin liegt, bewusst zu lenken, wie kann man das einsetzen, was gibt es für Techniken? Und am Ende kommt heraus, dass man es nicht weiß. Alle machen es irgendwie anders.

JS: Dein Schauspielstudium hast Du in Rostock absolviert, welche Rolle und Bedeutung nimmt eine Sprechausbildung im Schauspielstudium ein?

LL: Eine große Rolle, also wahrscheinlich ein Drittel. Ich erhebe keinen Anspruch auf komplette Richtigkeit, aber man macht ungefähr ein Drittel Szenenstudienarbeit, das heißt Rollenstudien zu bestimmten Epochen, bestimmte Stücke mit Partnern erarbeiten usw. Dann hat man ein Drittel Arbeit am Körper, also Tanzen, Akrobatik, Fechten, Steppen, Bewegungsunterricht, Koordination, Rhythmus, Pantomime, Bühnenkampf usw. Und eben schließlich ein Drittel Sprech- und Sprachausbildung, wobei ich auch die Gesangsausbildung mit dazu zähle, weil am Ende schauspielerisches Singen immer ein Sprechen auf Ton ist. Wir hatten, glaube ich, zwei Stunden Einzelunterricht Sprechen und Sprecherziehung jede Woche. Am Anfang gab es das sogenannte Gruppensprechen, wo man dann in einer Gruppe Übungen gemacht hat, bestimmte Dinge erlebt, seine Hörgewohnheiten geschärft hat usw. Das wurde später abgelöst durch das Körper-Stimm-Training. Dann haben wir zusätzlich Diktion unterrichtet bekommen. Begonnen haben wir mit Prosa, später kam dann Lyrik. Es ging um die Fragen: Wie geht man mit gebundener Sprache um, wie geht man mit bestimmten Sprachformen um, wie kann man eine gute stimmliche Übersetzung finden und eine gute spielerische Haltung dazu entwickeln? Und wir haben am Anfang Theorie des Sprechens gehabt, da ging es auch einfach um die anatomischen Voraussetzungen, wie der Körper funktioniert, welche Einstellungsmöglichkeiten wir haben, um eine Resonanz zu erzeugen und laut

zu werden, was ist eine Atemstütze etc. Das musste man erst einmal verstehen, weil es danach oft leichter ist, es anzuwenden, wenn man verstanden hat, wie es funktioniert.

JS: Und welche Rolle spielen zum Beispiel Aufnahmeformate und Medien?

LL: Mikrofon-Sprechen haben wir überhaupt nicht gelernt. Das ist tatsächlich etwas, das fehlt, weil es auch ein Arbeitsbereich ist, der immer größer wird. Sowohl im Synchronsprechbereich, wozu auch Computerspiele oder Animationsfilme gehören, als auch im Audio-Bereich, also Hörbücher, Radio, Rundfunk-Features u.a. Das ist ein Berufsfeld, das in der Ausbildung nicht berücksichtigt wird; und das, obwohl das Mikrofon-Sprechen eigentlich noch mal etwas Anderes erfordert als Bühnen-Sprechen oder Sprechen in der Kammer, also in einem kleineren Raum.

JS: Das Mikrofon-Sprechen wird ja aber auch auf der Bühne immer wichtiger. Kaum eine theatrale Inszenierung verzichtet heute auf die vielfältigen technischen Mittel. Allerdings – und es wäre interessant zu erfahren, was Du dazu denkst – haben wir, und insbesondere Vito Pinto, in unserem SFB-Projekt „Stimmen als Paradigmen des Performativen“ (SFB 447 „Kulturen des Performativen“, FU Berlin, 2002-10) die These verfolgt, dass Mikrofon und Mikroport auf der Bühne weniger als bloße Hilfsmittel oder gar Prothesen zur besseren Verständlichkeit, Verstärkung oder Schonung der Stimme eingesetzt werden, sondern vielmehr als eigenständige ästhetische Mittel. Mit dem Einsatz von Mikrofonen werden beispielsweise Verfremdungseffekte erzeugt, die die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung auf das Hier und Jetzt der stimmlichen Verlautbarung lenken. Etwas, das in unserer vorwiegend visuellen Kultur durchaus nichts Selbstverständliches ist. Zudem werden mit der Trennung von Körper und Stimme durch die Mikrofone Fragen der Identität, der Räumlichkeit, aber auch der Ortlosigkeit der Stimme aufgeworfen. Wie schätzt Du die Bedeutung der Mikrofone im zeitgenössischen Theater ein? Spielen solche Fragen in die Arbeit als (Bühnen-)Schauspieler:in hinein?

LL: Ein Stück weit sicher – es hängt immer davon ab. Üblicherweise werden zum Beispiel Mikroports immer bei Kindervorstellungen in großen Häusern eingesetzt, zum Beispiel beim klassischen Weihnachtsmärchen; diese werden dann auch dazu benutzt, um Effekte zu machen. Wobei ich mir da nicht ganz sicher bin, ob es ausschließlich um die Effekte geht. Der Einsatz der Mikroports hat sicherlich ebenfalls damit zu tun, dass man in den Weihnachtsmärchen viel singt und dann einfach entweder Live-Musik oder Playback hat, über die man drüber kommen muss.

JS: Also spielt das Mikroport doch nur als Hilfsmittel für beispielsweise die Steigerung der Lautstärke eine Rolle?

LL: Nein, sicher nicht ausschließlich. Im Abendspielplan hat es immer eine Bedeutung, wenn man an ein Mikrofon geht, mit einem Mikrofon spricht. Und es macht stets einen anderen Raum auf. Ich habe gerade eine sehr tolle Lesung zum Thema Pussy Riots gemacht im Rahmen von den Festtagen „Unbeschreiblich weiblich“ der TUP in Essen. Und hier haben wir fast nur Texte von Nadeschda Andrejewna Tolokonnikowa aus ihrem Buch „Anleitung zu einer Revolution“ benutzt. Und zwischendurch haben wir weitere Texte eingesetzt von zum Beispiel Olympe de Gouges, Simone de Beauvoir, Lady Bitch Ray. Diese Texte haben wir immer ins Mikrofon gesprochen, so dass es wie ein anderer Ort erscheint, also ein Fremdtext, den man eben dadurch besonders kennzeichnet. Und ich glaube, nur zur Unterstützung der Lautstärke braucht man in den Schauspielhäusern, die wir in Deutschland haben, keine Mikrofone.

JS: Worin liegen für dich die Unterschiede – aber auch Gemeinsamkeiten – zwischen einer Rede auf der Bühne (ob nun freie Rede oder szenische Lesung) und einer Lesung im Rahmen eines Hörbuchs?

LL: Eine Gemeinsamkeit ist, egal, ob man einen Text auswendig kann, ob man ihn spielt, ihn abliest, oder ob man ihn einfach nur zur Verfügung stellt, dass man immer eine Klarheit in der gedanklichen Führung braucht. Also, das Klassische: was sagt man, wie, wann, warum, zu wem, wo und wozu? Das muss man immer wissen. Und ein Unterschied zwischen Lesung und Bühnensituation ist natürlich, dass man bei einer Bühnensituation den Text auswendig kann, bei einer Lesung nicht. Daraus ergibt sich dann der Vorgang des Ablesens und der Kommunikation mit dem Publikum: Wann schau ich auf das Papier, wann schau ich ins Publikum? Wie gehe ich mit den Blättern in der Hand um? Wie verhält sich mein Körper dazu? Und bei einem Hörbuch kommt eben noch das Mikrofon dazu.

JS: Und wenn Du jetzt nochmal die Live-Situation und die Studio-Situation vergleichst, gibt es da eklatante Unterschiede oder verschwimmen die Sprech-Situationen dann schon eher?

LL: Doch, es ist schon ein großer Unterschied, ob ein Publikum da ist oder man ein Mikrofon vor sich hat. Weil das Publikum reagiert und es entsteht wirklich ein Austausch, so dass sich Sachen verändern können während des Vortrags. Man reagiert auf das, was das Publikum macht. Wenn das Publikum etwas lustig findet und lacht, lässt man zum Beispiel eine größere Pause. Bei der bereits erwähnten

Lesung „Pussy Riots“ habe ich zum Beispiel die Passage von Lady Bitch Ray mit dem Tennisstöhnkonzert gemacht. Dabei habe ich es geschafft, dass der ganze Saal mit mir gestöhnt hat. Hätten die aber nicht mitgemacht und ich hätte 30 Sekunden probiert, sie zu animieren, dann hätte ich das irgendwann fallen lassen. Sie haben aber mitgemacht und wir haben dann eineinhalb Minuten zusammen gestöhnt und das Publikum hat sich kaputtgelacht. Wenn man hingegen vor einem Mikrofon im Studio sitzt und eine Aufnahme macht, ist es eine ganz andere Situation, der Rhythmus beispielsweise ändert sich einfach.

JS: Was ist Deines Erachtens das Wichtigste für eine gelungene Lesung? – Es können auch mehrere Attribute sein. Ist es beispielsweise die Stimme oder geht es mehr um Attribute des Sprechens, wie Betonung, Lautstärke, Geschwindigkeit o.ä., falls man das überhaupt trennen kann? Geht es vielleicht sogar um das „Korn der Stimme“ (Roland Barthes), um den performativen Überschuss im Sprechen? Oder eher um eine Etablierung einer bestimmten Rolle im Sprechen? Ist die Identifikation mit der gesprochenen Figur oder eher die Distanz zu ihr entscheidend? Oft wird ja fast automatisch die Stimme der Sprecherin/des Sprechers mit der gesprochenen Figur gleichgesetzt, was zum Beispiel bei der Oral Poetry bzw. Hörlyrik, wie sie in diesem Sammelband bei Claudia Benthien und Wiebke Vorrath verhandelt wird, eine zentrale Rolle spielt. Was würdest Du sagen, was ist für Dich der springende Punkt an einer gelungenen Lesung? Was macht das Faszinosum Hörbuch aus?

LL: Abhängig vom Text und der Inszenierung, vor allem die richtige Dosis. Was davon abhängt, was gemacht wird und wie es gemacht wird. Und es ist ab einem gewissen Punkt dann immer auch Geschmackssache. Es hängt dann immer davon ab: Für wen macht man das und wie will man es machen? Man kann natürlich zum Beispiel den Text von Olympe de Gouges „Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin“ wahn Sinnig pathetisch oder polemisch sprechen – oder man kann ihn einfach, quasi neutral, zur Verfügung stellen. Das macht einen ganz großen Unterschied in der Sprechhaltung aus. Ich kann die Frage des Textes so stellen, als würde ich als Sprecherin sie jemanden persönlich stellen, aber ich kann sie auch einfach in den Raum stellen und mich zurücknehmen.

JS: Im Text von Katharina Rost in diesem Sammelband analysiert sie das Hörbuch „Games of Thrones – Das Lied von Eis und Feuer“. Es wird von Reinhard Kuhnert gesprochen und er spricht mit einer großen Variabilität. Jede Figur bekommt eine besondere Stimme, was bei der Vielzahl an Charakteren wirklich eine Herausforderung ist, und sicher wiederholen sich bestimmte Eigenschaften auch; letztlich lässt sich die Sprechweise vielleicht auf bestimmte Sprech- und Hörkli-

schees reduzieren, die er benutzt. Aber dennoch würden viele Zuhörende diese Hörbuchfassung als eine gelungene Lesung bezeichnen.

LL: Was Kuhnert zumindest sehr besonders macht, ist, dass er eben nicht vollständig in Stereotype eintaucht, sondern dass er diese natürlich auch benutzt oder sich an ihnen anlehnt, aber dass er minimale Verstellungen in der Stimme vornimmt und einem keine brachialen Klischees präsentiert, wie – tiefe, kratzige, leicht gehauchte Stimme –: „Ich bin der Böse.“

JS: Es gibt auch ein linguistisches Projekt von Kati Hannken-Illjes, Barbara Schlücker und Nicole Dehé, das im Rahmen dieses Hörbuch-Projekts durchgeführt wurde mit SchülerInnen der 8. Klasse zu ihrem Lese- und Hörverständnis. Der Aufsatz dazu ist ebenfalls in diesem Sammelband publiziert. Bei diesem Projekt hast Du eine große Rolle gespielt, nicht so sehr für den Text in geschriebener Form, sondern vielmehr in gesprochener Form. Du hast nämlich die Texte von Kleist und Keller eingelesen. Kannst Du kurz sagen, worum es in diesem Projekt ging? Beziehungsweise, was war Deine Aufgabe und was hast Du für Erfahrungen machen können?

LL: Es war ein Projekt zur Frage, was SchülerInnen verstehen, wenn sie einen literarischen Text eigenständig still lesen und was sie verstehen, wenn sie diesen hören. Und was ihnen mehr Spaß macht und sie letztlich stärker motiviert, weiter mit den Texten umzugehen, das Lesen oder Hören. Meine Aufgabe war einfach, von beiden Texten einen zehnminütigen Ausschnitt einzulesen. Weiter war das nicht definiert. Der Rest war mir total frei überlassen. Der Unterschied bei diesen beiden Texten ist zum Beispiel, dass Kleist viel längere, komplexere und verschachteltere Sätze schreibt als Keller. Und als Sprecherin ist dann die Herausforderung, die Sprechspannung so weit zu halten, den gedanklichen Bogen so weit zu spannen und am Anfang des Satzes schon zu wissen, worauf es am Ende hinausläuft und nicht zwischendurch in der Sprechspannung herunter zu fallen, weil es dann unverständlich wird. Das ist ganz essentiell bei solchen Texten, wenn man sie einliest, weil sonst der Hörer beim einmaligen Hören gar nicht begreifen kann, worum es geht. Vor allem auch, weil wir es nicht mehr gewohnt sind, so komplexe Sätze zu hören. Und bei Keller sind die Sätze wesentlich leichter, dafür gab es da viele Figuren. Da konnte ich mich mal ein bisschen ausprobieren im Figuren-Sprechen und stimmliche Variationen zur Charakterisierung einsetzen, also im Sprechtempo, in der Lautstärke oder Tonhöhe variieren.

JS: Wie geht es dir denn selbst, findest du eher einen Zugang zu Texten über das Lesen oder über das Hören?

LL: Also für die Arbeit, für das Theater oder auch für Drehs oder Ähnliches lese ich. Ganz eindeutig, ich lese und ich lese still. Der erste Arbeitsschritt ist meistens einfach ein stilles Lesen und dann folgt irgendwann etwas laut Gelesenes und dann eine Leseprobe mit den Kollegen, bei der man dann miteinander hört: Wie klingt das? Und auch nochmal neue Eindrücke vom Text bekommt. Im Verlauf einer Arbeit geht die Auseinandersetzung mit dem Text natürlich immer weiter. Aber immer wieder Lesen. Lesen oder selbst hören, was man selbst produziert, so zum Ausprobieren. Für die Arbeit orientiere ich mich gar nicht an eingelesenen Texten. Obwohl es natürlich wahnsinnig tolle Kollegen gibt, die wahnsinnig tolle Sachen gemacht haben: Fritz Kortner, wie er den Shylock spricht – da gibt es auf YouTube ein Video, das ist schon sehr beeindruckend. Aber das sind oft eher Inspirationsquellen. Ich versuche, immer wenn ich selbst an etwas arbeite, mich nicht von anderen Interpretationen leiten zu lassen, sondern meine eigene, meine einzigartige Umsetzung von einem Text zu finden. Privat höre ich aber gerne Hörbücher.

JS: Nach deiner Erfahrung am Schauspiel Essen, wo Du derzeit arbeitest, und im Theater Erlangen: welchen Status hat das gelesene Wort oder eben die Lesung im Kontext eines Repertoires von Schauspielhäusern? Ist sie häufiger vertreten, ein populäres Genre, oder spielt sie eher eine untergeordnete Rolle?

LL: Tatsächlich gibt es viele Lesungen. Allein die Matineen sind oft Lesungen mit den Texten, die dann zur Premiere gebracht werden. Aber auch zusätzlich werden viele Lesungen produziert. In Erlangen gab es eine ganze Reihe. Das stand damals unter dem Thema „Mensch – Maschine“, da habe ich auch zwei gemacht, „Der Sandmann“ von E.T.A. Hoffmann und „Dr. Jekyll und Mr. Hyde“. Und in Essen gibt es ein Format, das nennt sich „Freischuss“, da können Assistenten jedweder Richtung, also Ausstattungsassistenten, Regieassistenten, Dramaturgieassistenten, wer immer möchte, einen kleinen Abend gestalten, der dann zunächst nur einmal gezeigt wird und wenn er besonders gut läuft, dann wird er auch nochmal gezeigt. Da gibt es auch viele Lesungen, ich habe zum Beispiel drei gemacht: „Die wartende Prinzessin“, „Back to no Future“ und neulich „Pussy Riots“. Die Lesungen sind wahnsinnig gut besucht.

JS: Wie erklärst Du Dir das Interesse an den Lesungen? Weil sie stärker aktuelle Texte und damit Zeitgeistthemen aufgreifen als das klassische Repertoire im Schauspiel?

LL: Erst einmal finden Lesungen oft in kleineren Räumen statt. Das heißt, ‚wahn-sinnig gut besucht‘ ist dann im Vergleich zum großen Haus eher relativ. Oft braucht eine Lesung aber auch einen intimeren Rahmen, ebenso ist der Raum entscheidend: Lesungen auf einer großen Bühne sind schon wieder eine ganz andere Inszenierung als in der Heldenbar oder in der Box usw. Auf einer Kammerbühne kommuniziert man viel direkter mit dem Publikum. Und bei dramatischen Inszenierungen auf der großen Bühne gibt es viel häufiger die Situation, dass man noch mit vierter Wand spielt. Das ist bei Lesungen eher selten.

JS: Man könnte das Ganze natürlich auch in einen größeren Kontext einbetten, es gibt in unserer Kultur in den letzten Jahren ja durchaus eine Hinwendung zum Akustischen, im wissenschaftlichen Kontext wird vom „acoustic turn“ (Petra Maria Meyer) gesprochen. Zum Beispiel etablieren sich Hörcafés oder Dunkelrestaurants, Livehörspiele ziehen ein vermehrtes Interesse auf sich usw. Erlebt das gemeinsam geteilte, das öffentliche Hören von Geschichten – statt das einsame, private Hören – eine Art Renaissance?

LL: Ja, das kann gut sein, dass das in so eine Richtung geht. Ich glaube aber, dass das, was die Leute zu solchen Veranstaltungen zieht, weniger die Lesung ist, sondern vielmehr das Thema, das angesprochen wird. Also, wenn man Dr. Jekyll und Mr. Hyde macht, dann interessiert sie das. Und genauso ist das aber auch bei Inszenierungen. Das sind andere Sachen, die ziehen, weniger das Format. Das ist ein Thema oder Stück, das zieht, das ist ein Regisseur oder ein Schauspieler, der zieht.

JS: Kommen wir zu einem ganz anderen Punkt: Wie arbeitest Du an einem zu lesenden Text?

LL: Also, wenn man an einer Lesung arbeitet, ist das wahrscheinlich mehr Arbeit als die meisten Leute sich vorstellen. Auch wenn man das Papier in der Hand hat und der Text da gedruckt steht, geht da schon ordentlich Zeit rein, weil man versucht, einen Text zu strukturieren und eine bestimmte Haltung zu ihm zu finden. Ihn auf eine ganz persönliche Art auch irgendwie zu transportieren. Wie auch immer die sein mag. Und das ist vielleicht das, was oft unterschätzt wird; und deshalb aber vielleicht auch der Grund, warum ich den Unterschied so schwer fassen kann zwischen Lesung und Spielen auf der Bühne, weil die Auseinandersetzung bei beidem eine ganz intensive ist.

JS: Und wie gestaltest Du Text, den Du vorliest? Also, markierst Du Dir den Text irgendwie graphisch? Oder merkst Du Dir alles?

LL: Viele Sachen merkt man sich tatsächlich einfach beim Erarbeiten. Und dann gibt's manche Stellen, an denen stolpert man immer wieder. An denen ist es super wichtig, dass man da dann den Gedankenbogen weiterspannt. Und ich persönlich habe mir ein ganz geheimes Zeichensystem erarbeitet, das nur ich lesen kann: irgendwelche Punkte, Striche, Ausrufezeichen, Pausenzeichen oder kleine Wölkchen und ich weiß dann, was das bedeutet. Ich benutze tatsächlich viele Zeichen aus der Musik. Und das schreibe ich mit Bleistift rein, weil sich so etwas auch immer mal ändert und dann kann man das wegradieren. An der Stelle, wo ich tatsächlich mit Farben arbeite, das sind Momente an denen ich weiß: An dieser Stelle, den Satz weiß ich auswendig und den möchte ich tatsächlich ins Publikum sprechen. Die Stelle danach, die markiere ich mir oft mit Farbe, um sie im Text wieder zu finden.

JS: Eine abschließende Frage: gibt es denn einen sehr bekannten Sprecher oder sehr bekannte Sprecherin, die Du gerne hörst?

LL: Ich höre gerne Katharina Thalbach. Ich kenne auch viele Leute, die sie ganz fürchterlich finden. Ich mag die Körnigkeit ihrer Stimme, ich mag dieses Brüchige, was da drin ist und ich finde, dass sie wahnsinnig gut erzählt.

JS: Ja, das fällt mir ohnehin auf, dass beliebte Stimmen auch immer ganz radikal unbeliebte Stimmen sind. Also die ‚großen‘ Stimmen scheinen mir immer welche zu sein, die zu großen Kontroversen aufrufen, die aber eben diese besondere Auffälligkeit erlangen. Sophie Rois ist dafür auch ein gutes Beispiel. In diesem Sinne, Lisan, ich danke Dir ganz herzlich für das Gespräch.

Autorinnen und Autoren

CLAUDIA BENTHIEN ist seit 2005 Professorin (W3) für Neuere deutsche Literatur (mit dem Schwerpunkt Gender-Forschung und Kulturtheorie) am Institut für Germanistik II der Universität Hamburg. Sie hat sich 2004 habilitiert mit der Schrift *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert* (München: Fink 2006); promoviert 1998 mit der Dissertation *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse* (Reinbek: Rowohlt 1999). 2011 erschien ihre dritte Monografie, *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau). Sie leitet derzeit in einem Hamburger Forschungsverbund das Teilprojekt „*Performing Poetry. Mediale Übersetzung und situationale Rahmungen zeitgenössischer Lyrik*“.

TONI BERNHART ist seit 2015 Leiter des DFG-geförderten Forschungsprojekts „Quantitative Literaturwissenschaft“ am Institut für Literaturwissenschaft, Abteilung Neuere Deutsche Literatur, der Universität Stuttgart. Davor war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im ERC-Projekt „DramaNet – Early Modern European Drama and the Cultural Net“ am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin. Er promovierte zur Farbsemantik in der Prosa von Hans Henny Jahnn an der Humboldt Universität zu Berlin. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören: Auditivität und Literatur, Quantitative Literaturwissenschaft und Volksschauspiele des 18. Jahrhunderts.

STEPHANIE BUNG ist seit 2015 Professorin für französische Literaturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. Von 2011-15 hatte sie verschiedene Lehrstuhlvertretungen inne und war als wissenschaftliche Mitarbeiterin im ERC-Projekt „DramaNet – Early Modern European Drama and the Cultural Net“ am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin tätig. Sie wurde 2004 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz mit der Dissertation *Figuren der Liebe. Diskurs und Dichtung bei Paul Valéry und Catherine Pozzi* (Göttingen: Wallstein 2005) pro-

moviert und habilitierte sich 2011 an der Freien Universität Berlin mit der Schrift *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und Belles Lettres* (Tübingen: Narr 2013). Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören: Salonkulturen der Frühen Neuzeit, Moderne Lyrik, *gender* und *postcolonial studies*, Hörbuch und Hörspiel.

NICOLE DEHÉ ist seit 2010 Professorin für Allgemeine Sprachwissenschaft an der Universität Konstanz. Sie hat sich 2009 an der Freien Universität habilitiert und 2002 an der Universität Leipzig promoviert. Mit Forschungsstipendien verbrachte sie längere Aufenthalte am University College London (2003-2005) sowie an der Universität von Island (2013-2014). Ihre linguistischen Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Intonation und Prosodie sowie deren Schnittstellen mit Syntax und Diskurspragmatik. Zu ihren Publikationen gehören die beiden Monografien *Parentheticals in Spoken English: The Syntax-Prosody Relation*, erschienen 2014 bei Cambridge University Press, und *Particle Verbs in English: Syntax, Information Structure, and Intonation* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2002).

KATI HANNKEN-ILLJES ist seit 2013 Professorin für Sprechwissenschaft an der Universität Marburg. Sie wurde 2002 mit einer Arbeit zur Argumentativen Kompetenz promoviert. Von 2003 bis 2007 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Emmy-Noether-Gruppe „Mikrosoziologie von Strafverfahren“ im SFB „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Von 2007 bis 2011 war sie als Akademische Rätin an der Universität Jena tätig und danach Professorin für Sprechwissenschaft an der HfMuDK Stuttgart. Zu ihren Publikationen gehören u.a.: *Doing Procedure. Ethnographic Comparisons of Law-in-Action*, (hrsg. mit Th. Scheffer, A. Kozin), Palgrave-MacMillan 2010; *Gute Gründe geben. Ein sprechwissenschaftliches Modell argumentativer Kompetenz und seine didaktischen und methodischen Implikationen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2004.

JÜRGE HÄUSERMANN ist Professor für Medienwissenschaft (Schwerpunkt: Medienanalyse und Medienproduktion) an der Universität Tübingen. 1977 wurde er in Zürich mit einem linguistischen Thema (Phraseologie) promoviert. In einem Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds unter der Leitung von Harald Burger begann er zur Analyse von Mediensprache zu arbeiten. Er arbeitete als Journalistenausbilder und freier Hörfunkjournalist und wurde 1993 auf die neu geschaffene Stelle für Medienanalyse und Medienproduktion am Deutschen Seminar der Universität Tübingen berufen. Wichtigste Publikationen u.a.: *Das Hörbuch*. Konstanz: UVK 2010 (mit Korinna Janz-Peschke und Sandra Rühr); *Journalis-*

tisches Texten. Konstanz: UVK 2011; *Inszeniertes Charisma* (Hrsg.), Tübingen: Niemeyer 2000; *Radio*. Tübingen: Niemeyer 1998.

LISAN LANTIN ist freischaffende Schauspielerin und war zuletzt am Schauspiel Essen tätig. Von 2006 bis 2009 studierte sie Theaterwissenschaft und französische Philologie an der FU Berlin. 2009 nahm sie ein Schauspielstudium an der HMT Rostock auf, welches sie mit dem Diplom abschloss. Nach ihrem Studium war sie u.a. am Stadttheater Konstanz in *Der Sonnenwirt* und in *Die Hose* am Societaets-theater Dresden zu sehen. (In *Hänsel und Gretel* spielte sie die Hexe am Piccolo Theater in Cottbus.) Am Theater Erlangen spielte sie u.a. Marion in *Dantons Tod* (R: Mario Portman) sowie Agnès Sorel in der *Jungfrau von Orléans* (R: Thomas Krupa). Am Grillotheater in Essen stand sie u.a. als Miranda in Shakespeares *Sturm* (R: Thomas Krupa) und in der deutschsprachigen Erstaufführung von *Frankenstein* (R: Gustav Rueb) auf der Bühne. Neben ihrer schauspielerischen Tätigkeit ist Lantin Sprecherin für diverse Audioproduktionen, u.a.: 2013 als Emma Herwegh im Hörspiel *It must be so* (Syquali Crossmedia AG, Zürich; R: Jens Neubert) oder 2011 bei der szenischen Lesung *Der Fönig* (R: Astrid Barber-Weiner).

VITO PINTO arbeitet als freier Autor, Kulturmanager, Dozent und Lektor. Er studierte Theaterwissenschaft und Romanistik und war wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Dort promovierte er mit der theaterwissenschaftlichen Dissertation *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film* (Bielefeld: transcript 2012). Pinto forscht und lehrt v.a. zu Dramaturgien und Ästhetiken des Hörspiels und des zeitgenössischen Theaters, zu Geschichte und Ästhetik des Musikvideos sowie zu Selbstinszenierungsstrategien in der Popkultur. Seit 2013 ist er Mitveranstalter des „Berliner Hörspielfestivals – Das Festival des freien Hörspiels“ und darüber hinaus im Bereich Hörspiel und Feature als Autor, Kurator, Moderator und Juror international tätig.

KATHARINA ROST ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. In ihrer Dissertation „Sounds that matter“ (2016) beschäftigt sie sich mit verschiedenen Hörweisen und Dynamiken auditiver Aufmerksamkeit im Gegenwartstheater. Ihre theaterwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkte umfassen auditive Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, Theaterarchitektur, Raumakustik, Sound Design, Schauspielmusik, Queer und Gender Theorie, Inszenierungsstrategien in der Popmusik und Theatralität von Mode.

SANDRA RÜHR ist seit 2011 Akademische Rätin am Institut für Buchwissenschaft in Erlangen. Sie studierte Buchwissenschaft, Theater- und Medienwissenschaft, Neuere deutsche Literaturgeschichte und promovierte (2007) an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU). Von 2006–2007 war sie als Lehrbeauftragte in Erlangen und an der HTWK Leipzig tätig. Zu ihren Veröffentlichungen gehören u.a.: gem. mit Häusermann/Janz-Peschke: *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen* (Göttingen: UVK 2010); *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte, Medienspezifik, Rezeption* (Göttingen: V & R unipress 2008).

BARBARA SCHLÜCKER ist seit 2015 Professorin für Germanistische Linguistik an der Universität Bonn. Sie promovierte 2006 an der Humboldt-Universität zu Berlin im Fach Germanistische Linguistik und habilitierte sich 2012 an der Freien Universität Berlin (Deutsche und Niederländische Sprachwissenschaft). Zur ihren Publikationen gehören u.a.: *Grammatik im Lexikon. Adjektiv-Nomen-Verbindungen im Deutschen und Niederländischen* (Berlin: De Gruyter 2014); *Diskurs im Lexikon. Eine Untersuchung der Kopula* bleiben (Tübingen: Stauffenburg Verlag 2007).

JENNY SCHRÖDL ist seit Januar 2015 Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft (mit dem Schwerpunkt Gegenwartstheater und Performancekunst) am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin und leitet die Junior Research Group „Kunstpaare. Beziehungsdynamiken und Geschlechterverhältnisse in den Künsten“ (FU/ MPIB). Im Rahmen des SFB „Kulturen des Performativen“ promovierte Jenny Schrödl 2010 mit einer Studie zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater (*Vokale Intensitäten*. Bielefeld: transcript 2012). Zu ihren weiteren Publikationen gehören: *Stimm-Welten*. (hrsg. mit D. Kolesch und V. Pinto), Bielefeld: transcript 2009; *Kunst-Stimmen* (hrsg. mit D. Kolesch), Berlin: Theater der Zeit 2004.

SILVIA VORMELKER ist als freie Lektorin, Dozentin und Kuratorin tätig und seit 2015 Mitveranstalterin des „Berliner Hörspielfestivals – Das Festival des freien Hörspiels“. Sie studierte Literaturwissenschaft sowie Soziologie und war in den Verlagen Jena 1800, Berlin Verlag, Audio Verlag der Aufbau-Verlagsgruppe sowie Hoffmann und Campe als Lektorin angestellt. Silvia Vormelker hielt Vorträge und Seminare u.a. an der Freien Universität in Berlin, Universität Konstanz und Universität Duisburg-Essen. Zu ihren Themenbereichen gehören: zeitgenössische und klassische deutsche Literatur, Hörspiel/Hörbuch und Literaturpädagogik.

WIEBKE VORRATH ist seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg und arbeitet seit 2015 im Forschungsverbund „Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen“ am Teilprojekt „*Performing Poetry. Mediale Übersetzung und situationale Rahmungen zeitgenössischer Lyrik*“ mit. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören: Gegenwartslyrik (insbesondere Hörlyrik), Stimme als literarisches Medium, Literalität in Neuen Medien, Medien- und Theaterwissenschaft. Seit August 2014 widmet sich Wiebke Vorrath ihrem Dissertationsprojekt *Hörlyrik der Gegenwart. Theorie und Aisthesis auditiver Poesie in digitalen Medien*.

ROMANA WEIERSHAUSEN ist Professorin für Frankophone Germanistik an der Universität des Saarlandes. Sie habilitierte sich 2013 in Bremen (Neuere Deutsche Literaturwissenschaft/Vergleichende Literaturwissenschaft) mit der Schrift *Zeitenwandel als Familiendrama. Genre und Politik im Theater des 18. Jahrhunderts* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, im Druck). 2004 wurde sie mit der Dissertation *Wissenschaft und Weiblichkeit. Die Studentin in der Literatur der Jahrhundertwende* promoviert (Göttingen: Wallstein, 2004). Romana Weiershausen hatte Vertretungsprofessuren inne an der Freien Universität Berlin und an der Universität Göttingen sowie Gastdozenturen an der Nationalen Fedjkowytsh-Universität Czernowitz, Ukraine und an der Russischen Staatsuniversität Belgorod.

Edition Kulturwissenschaft



Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.)

Kurz & Knapp

Zur Mediengeschichte kleiner Formen
vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart

April 2017, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3556-0



Nikola Langreiter, Klara Löffler (Hg.)

Selber machen

Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«

Februar 2017, ca. 350 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3350-4



Michael Schetsche, Renate-Berenike Schmidt (Hg.)

Rausch – Trance – Ekstase

Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände

November 2016, 264 Seiten, kart., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3185-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Kulturwissenschaft



*Markus May, Michael Baumann,
Robert Baumgartner, Tobias Eder (Hg.)*
Die Welt von »Game of Thrones«
Kulturwissenschaftliche Perspektiven
auf George R.R. Martins »A Song of Ice and Fire«

September 2016, 400 Seiten, kart., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3700-7



Christiane Lewe, Tim Othold, Nicolas Oxen (Hg.)
Müll
Interdisziplinäre Perspektiven
auf das Übrig-Gebliebene

September 2016, 254 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3327-6



*Elisabeth Mixa, Sarah Miriam Pritz,
Markus Tumeltshammer, Monica Greco (Hg.)*
Un-Wohl-Gefühle
Eine Kulturanalyse
gegenwärtiger Befindlichkeiten

Januar 2016, 282 Seiten, kart., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-2630-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Kulturwissenschaft

Marcus Maeder (Hg.)

Kunst, Wissenschaft, Natur

Zur Ästhetik und Epistemologie
der künstlerisch-wissenschaftlichen
Naturbeobachtung

April 2017, ca. 250 Seiten, kart., ca. 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3692-5

Gabriele Brandstetter,

Maren Butte, Kirsten Maar (Hg.)

Topographien des Flüchtigen:

Choreographie als Verfahren

März 2017, ca. 340 Seiten, kart., ca. 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-2943-9

Felix Hüttemann, Kevin Liggieri (Hg.)

Die Grenze »Mensch«

Diskurse des Transhumanismus

März 2017, ca. 230 Seiten, kart., ca. 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3193-7

Antje Dresen, Florian Freitag (Hg.)

Crossing

Über Inszenierungen kultureller
Differenzen und Identitäten

Februar 2017, 230 Seiten, kart., ca. 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3538-6

Markus Ender, Ingrid Fürhapter,

Iris Kathan, Ulrich Leitner,

Barbara Siller (Hg.)

Landschaftslektüren

Lesarten des Raums
von Tirol bis in die Po-Ebene

Februar 2017, ca. 480 Seiten, kart., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-3553-9

Sebastian Schinkel,

Ina Herrmann (Hg.)

Ästhetiken in Kindheit und Jugend

Sozialisation im Spannungsfeld von
Kreativität, Konsum und Distinktion

Januar 2017, 342 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farbige Abb., 32,99 €,
ISBN 978-3-8376-3483-9

Gabriele Brandstetter,

Bettina Brandl-Risi,

Kai van Eikels

Szenen des Virtuosen

Dezember 2016, 306 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-1703-0

Stephanie Lavorano,

Carolin Mehnert,

Ariane Rau (Hg.)

Grenzen der Überschreitung

Kontroversen um Transkultur,
Transgender und Transspecies

Oktober 2016, 278 Seiten, kart., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-3444-0

Jörn Müller, Andreas Nießeler,

Andreas Rauh (Hg.)

Aufmerksamkeit

Neue humanwissenschaftliche
Perspektiven

Juni 2016, 242 Seiten, kart., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3481-5

Marie-Hélène Adam, Szilvia Gellai,

Julia Knifka (Hg.)

Technisierte Lebenswelt

Über den Prozess der Figuration
von Mensch und Technik

Mai 2016, 390 Seiten, kart., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-3079-4

Richard Weihe (Hg.)

Über den Clown

Künstlerische und
theoretische Perspektiven

April 2016, 284 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3169-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Kulturwissenschaft

Stephanie Wodianka,

Juliane Ebert (Hg.)

Inflation der Mythen?

Zur Vernetzung und Stabilität

eines modernen Phänomens

(unter Mitarbeit von Jakob Peter)

April 2016, 330 Seiten, kart., 34,99 €,

ISBN 978-3-8376-3106-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

