

Natalie Binczek · Cornelia Epping-Jäger (Hg.)

Das Hörbuch

Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens

1. Einleitung	1
2. Die Hörbuchpraxis	15
3. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	35
4. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	55
5. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	75
6. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	95
7. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	115
8. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	135
9. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	155
10. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	175
11. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	195
12. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	215
13. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	235
14. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	255
15. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	275
16. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	295
17. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	315
18. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	335
19. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	355
20. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	375
21. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	395
22. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	415
23. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	435
24. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	455
25. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	475
26. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	495
27. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	515
28. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	535
29. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	555
30. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	575
31. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	595
32. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	615
33. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	635
34. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	655
35. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	675
36. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	695
37. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	715
38. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	735
39. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	755
40. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	775
41. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	795
42. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	815
43. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	835
44. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	855
45. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	875
46. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	895
47. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	915
48. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	935
49. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	955
50. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	975
51. Die Hörbuchpraxis als literarische Praxis	995

Wilhelm Fink

Diese Publikation entstand im Rahmen des von der DFG geförderten Forschungsprojektes „Poetik und Hermeneutik des Hörbuchs: akustische Texte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. Sie wurde mithilfe von der DFG und dem Rektor der Ruhr-Universität Bochum zur Verfügung gestellten Mitteln gedruckt.

Umschlagabbildung:
White Ear © 3dbobber-Fotolia.com

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2014 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schönigh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5346-4

INHALT

NATALIE BINCZEK / CORNELIA EPPING-JÄGER

Einleitung 7

HARUN MAYE

Literatur aus der Sprechmaschine. Zur Mediengeschichte der
Dichterlesung von Klopstock bis Rilke 13

STEFFEN WALLACH

Vor der Phonographie – Herders, Arnims und Brentanos volkspoetische
Gamma-Phonic 31

AXEL VOLMAR

In Stahlgewittern. Mediale Rekonstruktionen der Klanglandschaft
des Ersten Weltkriegs in der Weimarer Republik 47

THOMAS WEGMANN

Text-Akustik: Rundfunk und skripturale Oralität im Spätwerk
Gottfried Benns 65

MANFRED SCHNEIDER

Lyrik im Zeitalter des digitalen Ohrschnullers 77

HEINZ HIEBLER

Problemfeld ‚Hörbuch‘. Das Hörbuch in der medienorientierten
Literaturwissenschaft 95

ARMIN SCHÄFER

Unterwegs zur akustischen Literatur: Karl Kraus 117

CORNELIA EPPING-JÄGER

‚Die verfluchte Gegenwart – und dann das Erstaunen, dass ich das sage‘.
Rolf Dieter Brinkmann und das Tonband als produktionsästhetische
Maschine 137

NATALIE BINCZEK

Einen Text ‚zu umschneiden und von seiner Unterlage abzupräparieren‘.
Elfriede Jelineks ‚Moosbrugger will nichts von sich wissen‘ 157

WOLFGANG HAGEN „Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen.“ Bemerkungen zur Synästhesie des Hörbuchs	179
TILL DEMBECK Akustische Untote. Buch und Hören um 1900 und heute	193
UWE WIRTH Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität	215
LUDWIG JÄGER Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs	231
Abbildungsverzeichnis	255
Danksagung	256
Autorinnen und Autoren	257

Natalie Binczek / Cornelia Epping-Jäger

EINLEITUNG

Erst allmählich, nachdem die Feuilletons und die Buchwissenschaft sich in den inzwischen zahlreich gewordenen Publikationen dem Hörbuch aus unterschiedlichen Perspektiven zugewandt haben,¹ gelangt es als ein Medium der Literatur auch in den Fokus literaturwissenschaftlicher Forschung. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang, wie medientechnisch aufgezeichnete akustische Texte gelesen und in welche literarhistorischen sowie poetologischen Traditionen ihre Lektüren eingebunden werden können. Zugleich stellt sich auch die produktionsästhetische Frage des poetischen Schreibens neu. Die spezifische mediale Konstitution der ‚Audioliteralität‘ wird dabei daraufhin erörtert, inwiefern sie die Bedeu-

¹ Vgl. o. V.: Hörbuch. Definition, Marktentwicklung und Marketingstrategien, in: *Media Perspektiven* 5 (2003), S. 231–237; Katja Hachenberg: Hörbuch. Überlegungen zu Ästhetik und Medialität akustischer Bilder, in: *Der Deutschunterricht* 56/4 (2004), S. 29–38; o.V.: Hörbuch, in: Birgit Althaus (Hg.): *Das Buchwörterbuch. Nachschlagewerk für Büchermacher und Buchliebhaber*, Erfstadt 2004, S. 135–136; o.V.: Hörbuch, in: Dietmar Strauch/Margarete Rehm (Hg.): *Lexikon Buch. Bibliothek. Neue Medien*, 2., aktual. und erw. Ausg., München 2007, S. 218–219; Axel Kuhn/Sandra Rühr: Das Hörbuch – Ein Medium und sein Markt. Bericht über die Jahrestagung der Deutschen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, in: Ursula Rautenberg (Hg.): *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007, S. 13–19; Tobias Lehmkuhl: Bloßer Bügelbegleiter? Über das Hörbuch, in: *Merkur* 59/4 (2005), S. 362–366; Volker Lilienthal: Medium der Mündlichkeit. Über den Trend zum Hörbuch, in: Doris Rosenstein/Anja Kreutz/Helmut Kreuzer (Hg.): *Begegnungen. Facetten eines Jahrhunderts. Helmut Kreuzer zum 70. Geburtstag*, Siegen 1997, S. 396–399; Ursula Rautenberg (Hg.): *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung* (Buchwissenschaftliche Forschungen 7), Wiesbaden 2007; Sandra Rühr: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifik – Rezeption*, Göttingen 2008; Dies.: Literatur im Hörbuch: Ausdruck von Modernität oder Tradition?, in: Christine Grond-Rigler/Wolfgang Straub (Hg.): *Literatur und Digitalisierung*, Berlin/New York 2012, S. 197–219; Dies.: Eine (kleine) Mediengeschichte des Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten, in: *Text + Kritik*, Heft 196: Literatur und Hörbuch, Gastherausgeberinnen: Natalie Binczek/Cornelia Epping-Jäger, München 2012, S. 14–25; Hans Sarkowicz: Hörbuch und Rundfunk, in: Gutenberg-Gesellschaft Mainz (Hg.): *Gutenberg-Jahrbuch 2003*, Mainz 2003, S. 245–250; Ders.: Tonwalzen und Sprechplatten. Zur Geschichte des Hörbuchs in Deutschland, in: Volker Bernius/Peter Kemper (Hg.): *Erlebnis Zuhören. Eine Schlüsselkompetenz wiederentdecken*, unter Mitarbeit von Volker Bernius, Göttingen 2007; Tilla Schnickmann: Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?, in: Ursula Rautenberg (Hg.): *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007, S. 21–53; Rüdiger Zymner: Lesen hören. Das Hörbuch, in: Ders. (Hg.): *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin*, 2. Aufl. Berlin 2001, S. 208–215.

Natalie Binczek

EINEN TEXT ‚ZU UMSCHNEIDEN UND VON SEINER
UNTERLAGE ABZUPRÄPARIEREN‘.
ELFRIEDE JELINEKS ‚MOOSBRUGGER WILL NICHTS
VON SICH WISSEN‘

I.

Elfriede Jelineks „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ ist ein Auftragswerk, und dies nicht nur in einem allgemeinen ‚ideologiekritischen‘ Sinn, wo der Tendenz nach alle für den Rundfunk hergestellten Texte bzw. Textvorlagen als solche gelten, bedenkt man den Status der ‚Hörfunk- und Fernseh-Anstalten [...] als Mäzene des modernen Literaturbetriebs‘.¹ Bei Jelineks Text handelt es sich ausdrücklich um ein Auftragswerk. Es gehört sogar zu seinem poetologischen Selbstverständnis, auf eine Anfrage und damit für einen spezifischen Kontext, ja, für einen Verwendungszweck gefertigt und „mit einem gewissen Gebrauchswert“² ausgestattet worden zu sein. Aus dieser produktionstechnischen Ausgangskonstellation bezieht er sein ästhetisches Kapital. Nicht als Defizit, sondern gerade als Stärke stellt Jelineks Beitrag seine Ausgangsbedingung sowie die damit einhergehende Situierung im Kontext des Hörbuch-Projektes *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix* heraus.

Die Herausgeber heben im Vorwort des – auch die Druckfassung der Erzählung enthaltenden – Bandes hervor: „Auf Einladung der Herausgeber schrieb Elfriede Jelinek für den *Remix* den Text *Moosbrugger will nichts von sich wissen*, eine Paraphrase zu der gleichnamigen Romanfigur im *Mann ohne Eigenschaften*.“³ Bedeutsam ist an dieser Aussage indes nicht allein, dass die von der Autorin angenomme-

1 Ralf Schnell: Literaturbetrieb, in: *Metzler Literatur Lexikon. Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, hg. v. Ralf Schnell, Stuttgart/Weimar 2000, S. 308. Mit dieser Beobachtung geht die grundlegende Frage einher, ob und inwiefern ‚autonom‘ verstandene Literatur innerhalb dieser Medien überhaupt für möglich gehalten wird. Steht nicht vielmehr jeder Versuch einer literarischen Produktivität für das, was üblicherweise als die modernen ‚Massenmedien‘ bezeichnet wird, sofort unter dem Verdacht, nicht nur unter mazenatischen Arbeitsverhältnissen entstanden, sondern zugleich und infolge dessen ein minderwertiges Produkt zu sein? – Es ist in diesem Zusammenhang gewiss kein Zufall, dass es zu Jelineks ‚Hörspielen‘, weit weniger Forschungsliteratur gibt als zu ihren Romanen und Theaterstücken.

2 Ebd., S. 308.

3 Katarina Agathos/Herbert Kapfer: *Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*. Vorwort, in: *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*, hg. v. Katarina Agathos/Herbert Kapfer, München 2005, S. 11.

ne Einladung als produktionsrelevant kenntlich gemacht wird – ohne die Herausgeber und ihre Einladung würde es diesen Text folglich gar nicht geben –, sondern auch seine mitunter überraschende Kategorisierung als bloße „Paraphrase“. Mit dieser Bezeichnung wird das Jelineksche Verfahren nämlich als ein vorrangig reproduktives verstanden, demnach sich der Bezugstext auf eine bestimmte Aussage – *phrasis* – festlegen lasse. Infolge dessen impliziert sie zweitens, dass die paraphratische Wiedergabe den Bezugstext nicht verändere, sondern lediglich variere. Dabei machen sowohl Jelineks Beitrag als auch der *Remix* insgesamt deutlich, dass und in welcher Weise der Bezugstext, Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, sich gerade nicht als eindeutig fixierbare und eingrenzbar Texteinheit fassen lässt. Demgegenüber erweist sich das, was von den Herausgebern als „Paraphrase“, mithin als bloße ‚Nacherzählung‘ apostrophiert wird, als eine Neuerzählung, über welche der vorausgesetzte Bezugstext in letzter Konsequenz erst geschaffen wird.⁴

Neben der Publikation in dem die CD-Box des Hörspiels/Hörbuchs *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix* begleitenden Band, der trotz seines beeindruckenden Umfangs von nahezu 700 Seiten⁵ – nicht zuletzt deswegen, weil

4 Der *Remix* bezieht sich auf die Klagenfurter Musil-Ausgabe (*Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften*. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften, hg. v. Walter Fanta/Klaus Amann/Karl Corino. Robert-Musil-Institut, Klagenfurt 2009 [1 DVD]), die die von Adolf Frisé im zweiten Band von *Der Mann ohne Eigenschaften* (Robert Musil): *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 2: Aus dem Nachlass, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978) vorgenommene Anordnung in Frage stellt. „Das Robert-Musil-Institut für Literaturforschung an der Universität Klagenfurt, das die CD-ROM-Veröffentlichung einer *Kommentierten digitalen Gesamtausgabe Robert Musil* vorbereitet, stellte den *Remix*-Herausgebern aktuelle Fassungen dieser noch nicht abgeschlossenen Edition zur Verfügung. Die von der Lektüre der Adolf-Frisé-Ausgabe geprägte Vorstellung eines Romans betitelt *Der Mann ohne Eigenschaften* und das daraus entwickelte ‚Operativprogramm‘ für ein zu realisierendes gleichnamiges Hörspielwerk in offener Form mit einem grundsätzlich linearen Erzählverlauf erfährt fundamental die ‚Auflösung des Festen‘.“ Herbert Kapfer: Die Gedanken zeigen. *Remix* als intermediärer Erkenntnisprozess, in: *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*, hg. v. Katarina Agathos/Herbert Kapfer, München 2005, S. 29–50 (hier: S. 36).

5 Die Maße des Buchs entsprechen sowohl hinsichtlich der Höhe, Länge als auch Breite den der CD-Box, wobei das Buch weiße Schrift auf schwarzem Grund verwendet, während dies im Fall der CD-Box umgekehrt ist. Dieses das Buch und die CD-Box umfassende Gesamtpaket macht somit auf der Ebene des Verpackungsdesigns deutlich, was für das *Remix*-Projekt auch konzeptuell als bedeutsam gilt, nämlich seine Bimedialität, die als Gleichzeitigkeit und -wertigkeit von Buch und Hörbuch figuriert. Zur Bedeutung der Verpackung von Hörbüchern siehe Rühr: „Noch bevor der Hörbuchinteressent das eigentliche Produkt kennt, erfährt er etwas über dessen Inhalt anhand visuell codierter Zeichen auf der das Produkt umschließenden Packung.“ Sandra Rühr: *Tondokumente von der Waise zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifität – Rezeption*, Göttingen 2008, S. 206. Siehe zu einer differenzierten Typologie und Beschreibung unterschiedlicher Covergestaltungsansätzen von Hörbüchern, auch in Anlehnung an gedruckte Buchcover Sandra Rühr: Eine (kleine) Geschichte des Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten, in: *Text + Kritik: Literatur und Hörbuch* 196 (2012), S. 14–25 (hier insbesondere: S. 20–22).

er ausschließlich in Verbindung mit dem Audio-Book distribuiert wird – eine Art Booklet darstellt, ist die skripturale Fassung dieser Erzählung auch auf Jelineks Homepage in der Rubrik „Vermischtes“ veröffentlicht. Dort ist sie mit dem peritextuellen Nachsatz versehen: „Für.“. Es folgen die bibliographischen Angaben: *„Robert Musil – Der Mann ohne Eigenschaften. Remix“*⁶ etc. Die schriftliche Textgrund- und -vorlage ist somit zweifach veröffentlicht. In beiden Formen und Medien aber wird deutlich, dass sie dort jeweils nur provisorisch wiedergegeben ist: in einem *Begleibuch* sowie auf der Webseite der Autorin, wo sie mit der Präposition ‚für‘ einen anderen, mithin ihren primären, eigentlichen Funktions-, ja, Gebrauchszusammenhang anzeigt.

Eine Rubrik ‚Hörspiel‘ oder ‚Lesung‘ fehlt zwar, jedoch hätte „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ auch der Kategorie ‚Prosa‘ zugeordnet werden können. Stattdessen rechnet Jelinek die Erzählung einer mittels des Stichwortes ‚Vermischtes‘⁷ klassifizierten Textgruppe zu, die ihrerseits sowohl für Unbestimmtes und Heterogenes steht, als auch auf die Tradition der Gelegenheitsdichtung – der *silvae* – verweist. Überdies deutet sie unmittelbar auf die *Remix*-Praxis hin, klingt doch in ‚Vermischtes‘ auch der für das *Remix* konstitutive ‚Mischvorgang‘⁸ an: ‚Vermischtes‘ als ‚Neuabgemischtes‘. Dabei tritt diese Textfassung selbst als Produkt einer ‚Neuabmischung [...] für eine Wiederveröffentlichung‘⁹ auf, insofern sie im Gegensatz zur Buch-, präziser Booklet-Fassung, etliche Abweichungen enthält. So wird hier der Titel als Haupttitel „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ mit dem kleiner gesetzten Untertitel „(Ist das jetzt ein Monolog oder was? Keine Ahnung!)“ in seiner peritextuellen Funktion deutlich vom Haupttext abgegrenzt. In der Buch- bzw. Booklet-Fassung erscheint dieser Rahmen durchlässiger, als sei er kein Rahmen, sondern bereits Bestandteil der Erzählung, die ihrerseits als ungegliederter Fließtext organisiert ist. Demgegenüber weist die Homepage-Fassung eine Gliederung in vier Absätze auf. Schließlich hängt ihr ein zwar schlecht lesbares, in seiner typographischen Anordnung jedoch als eine komplexe Vernetzung kurzer handschriftlicher Einträge erkennbares Faksimile eines Blattes aus Musils Notizen an. Nachvollziehbar gemacht wird somit die Unordnung eines der Linearität entzogenen, aus Durchstreichungen und Korrekturen bestehenden Ausgangsmaterials, das Jelinek in ihrem Beitrag in eine von ihr hergestellte Ordnung übersetzt hat. Zugleich wird die Musil-Referenz als Grundlage von „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ hervorgehoben, insofern sie hier in die Schriftbildlichkeit dieser ‚Paraphrase‘ integriert wird.

6 <http://www.elfriedejelinek.com/> [01.07.2013].

7 In dieser Rubrik finden sich auch zahlreiche sogenannte publizistische Arbeiten wie Zeitschriftenartikel oder Katalogtexte.

8 Rolf Großmann: *Remix*, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft*, hg. v. Helmut Schanze, Stuttgart/Weimar 2002, S. 311–312 (hier: S. 311).

9 Ebd.

Sind zahlreiche der seit den 1980er Jahren entstandenen Hörspiele der Autorin Adaptionen ihrer Theaterstücke (*Burgteata, WolkenHeim, Ulrike Maria Stuart, Jackie, Bambiland* u.a.m.),¹⁰ weshalb sie zuerst in einem anderen medialen Aggregatzustand erschienen und später erst für den Hörfunk bearbeitet worden sind,¹¹ so schreibt Jelinek die „Moosbrugger“-Erzählung eigens für den *Remix*. Sie verfasst den Text auf eine Einladung hin und als originären Beitrag für ein von den Einladenden konzipiertes Projekt, das sowohl ein Hör-Buch darstellt, als auch zugleich als „Hörspiel“¹² gilt.¹³ Das akustische Format, mit dem wir es im Fall dieser Erzählung Elfriede Jelineks zu tun haben, ist indes die Lesung.¹⁴ Genauer gesagt: eine „Autorinnenlesung für das Radio“,¹⁵ wie die auf der Homepage des Bayerischen Rundfunks vorgenommene Kennzeichnung festlegt.¹⁶ Dabei allerdings unterschlägt sie den Hörbuch-Bezug im Sinne einer „Autorinnenlesung für das Hörbuch“, obwohl die entsprechende Rubrik „Hörbücher“ aufgeführt ist. „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ ist also eine in ein Hörspiel integrierte Autorinnenlesung, die von Anbeginn auch als Hörbuch-Edition konzipiert worden ist. Auf diese Weise aber wird die flüchtige Rezeption der Hörfunkübertragung von einer über Rekursion und Wiederholung gesteuerten Lesbarkeit gestützt und das Hörspiel als akustischer Text rezipierbar gemacht.

10 „Elfriede Jelineks umfangreiches Hörspielwerk ist eng mit ihrer Entwicklung als Dramatikerin und Romanautorin verknüpft und fällt hauptsächlich in die frühe Phase ihres literarischen Schaffens. 1972 debütiert sie mit *Wien West* im Rundfunk, und in der darauffolgenden Zeit bis 1979 verfaßt sie jedes Jahr ein neues Werk für das Radio. Nach Beginn ihrer Arbeit als Dramatikerin nehmen die eigenständigen Hörspiele ab, und Jelinek fängt an, ihre Theaterstücke für das Radio umzuarbeiten. Diesem Medium blieb sie über die Jahre hinweg treu. Noch 1976, nach drei veröffentlichten Romanen, gibt sie die Hörspiele im Interview mit der *Volkstimme* als ihre Haupteinnahmequelle an.“ Doris Koller: *Entmythisierung des Alltags. Das Hörspielwerk Elfriede Jelineks 1972-1992*. Regensburg 2007, S. 8. <http://epub.uni-regensburg.de/10608/1/koller.pdf> [01.07.2013].

11 Vgl. zu der medienästhetischen Reflexion dieser Adaptionsprozesse Christine Spiess: *Eine Kunst, nur aus Sprache gemacht. Die Hörspiele der Elfriede Jelinek*, in: *Text + Kritik: Elfriede Jelinek* 117 (1999), 2., erweiterte Aufl., S. 110-119.

12 Die Eingrenzung des Hörspiels sowie seine Definition wurden seitens der Forschung immer wieder als problematisch dargestellt. Einer der aktuellsten Versuche, das Hörspiel als Gattung in historischer Perspektive zu umreißen, ist: Hans-Jürgen Krug: *Kleine Geschichte des Hörspiels*, Konstanz 2008.

13 Zur komplexen Beziehung von Hörbuch und Hörspiel: Stefan Köhler: *Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*, Marburg 2005.

14 <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/schwerpunkte/dossier-neid-autor100.html> [01.07.2013].

15 Ebd.

16 Zur Lesung siehe: Severin Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher. Eine Geschichte des Vorlesens. Von den Rhapsoden bis zum Hörbuch*, Bielefeld 2009; Harun Maye: *Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung*, in: *Sprache und Literatur* 110 (2012), S. 38-49.

II.

Unter dem Titel *Moosbrugger will nichts von sich wissen* und auf der Basis des *Remix*-Beitrags bzw. dessen textueller Vorlage ist noch im gleichen Jahr ein Hörspiel der Autorin unter der Regie von Karl Bruckmaier inszeniert und erstgesendet worden.¹⁷ Dieses zeigt auf der Textebene gegenüber der *Remix*-Fassung nur minimale Verschiebungen auf. Gelegentlich werden einzelne Wörter wiederholt, umgestellt oder übersprungen. Jedoch divergieren beide Arbeiten – die Autorinnenlesung und das Hörspiel – hinsichtlich der akustischen Ausgestaltung erheblich. Ein zentraler Unterschied besteht zum Ersten darin, dass in *Moosbrugger will nichts von sich wissen* nicht die Autorin Jelinek, sondern die Schauspielerin Marion Breckwoldt den Text spricht, und ihn dabei rhythmisch sowie durch Wechsel in der Lautstärke, aber auch der Sprechgeschwindigkeit variiert. Während Jelineks Sprechweise um Monotonie, um ein Gleichmaß bemüht ist, das lediglich durch einige markante Sprechpausen zäsuriert wird, die allerdings nur in Teilen mit den Absatzsäuren der Homepage-Fassung des Textes korrespondieren, setzt Marion Breckwoldt hingegen zahlreiche und unterschiedliche Akzente.¹⁸ Durch diese Rollenbesetzung kann ferner eine unmittelbar-kontrapunktische Beziehung zu Jelineks *Bambiland* – einem 2006 ebenfalls von Bruckmaier inszenierten Hörspiel – hergestellt werden, insofern hier der ursprünglich monologische Text in der radiophonen Adaption auf vier Stimmen verteilt wird, von welchen Marion Breckwoldt die zentrale spricht. Zum Zweiten lässt sich im Hörspiel *Moosbrugger will nichts von sich wissen* im Gegensatz zu der diesbezüglich zurückhaltenden *Remix*-Variante ein deutlicher Einsatz medientechnischer Effekte beobachten, wobei die „Mikrofonierung der Stimme im Stereoraum“ dominiert und mit ihr der Eindruck „unterschiedliche[r] Sprechdistanzen“ sowie eines „fallweise[n] Wandern[s] und Springen[s]“¹⁹ der Stimme hervorgerufen wird.

Erhebt das Hörspiel allein schon aufgrund der Gattungsumschrift bzw. -zuschreibung²⁰ den Anspruch eines in sich abgeschlossenen sowie unabhängigen von einem

17 *Moosbrugger will nichts von sich wissen*, BR 2004. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsendung: 10.12.2004, Bayern2Radio.

18 Die Moosbrugger-Figur bekommt auf diese Weise eine Plastizität und Tiefe, die Jelinek ihr gerade abspricht, um sie zugunsten einer anders konzipierten, die Oberfläche betreffenden Komplexität zu gestalten.

19 Christoph Kepplinger: *Polyphone Sprachkompositionen: Elfriede Jelineks Hörspiele als Radiokunst*, S. 47 (http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Christoph_Kepplinger_Polyphone_Sprachkompositionen:_Elfriede_Jelineks_Hoerspiele_als_Radiokunst [01.07.2013]).

20 Das Hörspiel wird als radiophone *Kunst* bestimmt. „Das [Hörspiel] ist eine künstlerische Sonderform für Minderheiten innerhalb des auf Aktualität, Unterhaltung und Informationsorientierten Massenmediums Hörfunk. Es ist die originäre Kulturleistung des Radios.“ Hans-Jürgen Krug: *Hörspiel*, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft*, hg. v. Helmut Schanze, Stuttgart/Weimar 2002, S. 139-141 (hier: S. 139). Hebt dieser Artikel explizit die „künstlerische [...] Kulturleistung“ des Hörspiels hervor, so wird diese bei seiner

übergeordneten Präsentations- und Bezugsrahmen funktionierenden Werks²¹ – was keineswegs bedeutet, dass es nicht doch in einen solchen eingebunden ist, etwa in die Organisation des Rundfunkprogramms und dessen Strukturierungselemente wie Sender oder Sendeplatz –, so ist der *Remix*-Beitrag eigens für den Kontext eben dieses *Remix* hergestellt und mithin von Anfang an als Element eines größeren, der Verantwortung der Herausgeber unterstehenden Gefüges angelegt worden.²² Er befindet sich auf der 16. von insgesamt 20 CDs und ist der vorletzte der Figur Moosbrugger gewidmete Track, bevor – auf der 19. CD – seine Hinrichtung ins Zentrum rückt.

„Moosbrugger will nichts von sich wissen“ ordnet sich somit einem Unternehmen ein, das die Herausgeber selbst als „ein künstlerisches Projekt“²³ und ein paar Seiten weiter als „eine künstlerische Darstellung des Schreibexperiments *Der Mann ohne Eigenschaften* in seiner Gesamtheit“²⁴ auszeichnen. Insofern mittels einer solchen (Selbst-)Charakterisierung die Herausgeber Agathos/Kapfer auf der ‚künstlerischen‘ Leistung des *Remix* beharren, diesen also nicht als bloßen Kommentar bzw. eine lediglich kommentierende Adaption des Musilschen Romans zu verstehen auffordern, wird nahegelegt, die Formulierung von der ‚künstlerischen Darstellung des Schreibexperiments‘ auch im Sinne einer Neu- und Fortschreibung des *Mann ohne Eigenschaften* zu deuten. Für und in Jelineks Erzählung folgt daraus, dass der Musil-Bezug nicht nur als ihr Intertext fungiert, sondern vielmehr das Dach und den Funktionsraum vorgibt, innerhalb dessen sie sich zu positionieren

Definition als eine spezifische, literaturaffine Gattung impliziert: „Das Hörspiel ist eine mit dramatischen, epischen oder auch lyrischen Elementen arbeitende, Sprache, Geräusch und Musik verbindende Gattung, die [...] über den Rundfunk ausgestrahlt bzw. auf Tonträgern [...] aufgezeichnet und vertrieben wird.“ Stefan Bodo Würffel: Hörspiel, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. Harald Fricke, Bd. II: H-O, Berlin/New York 2007, S. 77-81 (hier: S. 77f.). Indessen gilt die Lesung nicht selten als ein entbehrliches Supplement, wenn sie etwa als „Epitext“ – vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main/New York 1992, S. 353 – bestimmt wird. Siehe dazu Natalie Binckek: Zwischen den Stockwerken. Texträume in Thomas Bernhards Lesung „Der Hutmacher“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012, S. 237-261 (hier: S. 237-243). Indessen rekonstruiert Harun Maye, wie im 18. Jahrhundert die Lesung im Hinblick auf eine eigene Poetik beschrieben und im Zuge dessen „als eigenständige Kunst- und Medienform“ aufgewertet wird. Harun Maye: „Klopstock!“ Eine Fallgeschichte zur Poetik der Dichterlesung im 18. Jahrhundert, in: Harun Maye/Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann (Hg.): *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Mit Hörbeispielen auf CD*, Konstanz 2007, S. 165-187 (hier: S. 167).

21 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass dieses Hörspiel weder auf einem Tonträger noch als Download verfügbar ist. Über seine Radio-Ausstrahlung hinaus ist es nicht veröffentlicht worden: ein ephemeres Kunstwerk.

22 Auch die Unterordnung unter die Verantwortung bzw. Konzeption der Auftraggeber gehört zu wichtigen Konstituenten von Gelegenheitsarbeiten.

23 Katarina Agathos/Herbert Kapfer: *Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*. Vorwort (Anm. 3), S. 9.

24 Ebd., S. 11.

hat. Ihr Status ist dabei durchaus herausgehoben, bildet sie doch den einzigen ‚neuen‘ literarischen Beitrag neben den im *Remix* neu abgemischten Auszügen aus Musils *Mann ohne Eigenschaften*.²⁵ Im Rahmen dieses Hörbuch-/Hörspiel-Projekts tritt Jelinek also *neben* Musil, weshalb das Vorwort im Hinblick auf ihren ‚Moosbrugger‘-Text zu Recht von einer *Paraphrase* spricht. Unter dem Dach der Autorschaft eines anderen – „Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix. Herausgegeben von Katarina Agathos/Herbert Kapfer“ steht auf dem Buchdeckel des Begleitbandes und auf dem Cover der CD-Box²⁶ – verfasst Jelinek eine Musil-*Paraphrase*, weshalb sie nicht ‚unter‘, als vielmehr ‚neben‘ ihn und seine Autorschaft tritt. Suggestiert wird auf diese Weise eine literarische Filiation, die Jelinek zur legitimen Nachfolgerin Musils erklärt, als könne nur sie es mit ihm literarisch aufnehmen. Und sie tut dies, indem sie sich eine seiner Figuren aneignet, um sie neu zu erschaffen.

Die übrigen *Remix*-Beiträge, Interviews mit u.a. Karl Corino, Walter Fanta, Joseph Vogl, aber auch Volker Schlöndorff oder Alexander Kluge, kommentieren Musils Romanfragment aus editionsphilologischer oder kulturwissenschaftlicher Perspektive. Sie liefern Erläuterungen in Interviewform. Elfriede Jelineks Beitrag erläutert Musils Frauenmörder-Figur hingegen weniger, als dass er sie rekontextualisiert und ‚abwandelt‘.²⁷ Literarische ‚Paraphrase‘ eines seinerseits literarischen Textes, die gleichwohl weniger nacherzählt, als umschreibt. Auch wenn sie immer wieder explizite Referenzen auf Musils Moosbrugger unternimmt, auch wenn sie

25 Das Inhaltsverzeichnis des *Remix*-Bandes weist fünf Kapitel auf sowie einen Anhang: 1: „Zum Remix“. In diesem Kapitel finden sich kommentierende Beiträge der Herausgeber, ein Interview mit dem Regisseur sowie eine Erläuterung der Textauswahl im *Remix* durch Walter Fanta. Das 2. Kapitel trägt die Überschrift: „Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix“ und umfasst dasjenige Material, welches sich weitgehend auch auf den CDs findet. Dabei nennt das Inhaltsverzeichnis unterhalb dieser zweiten Kapitelüberschrift zuerst die Verfasser des Skripts – „Skript: Katarina Agathos/Klaus Buhler/Herbert Kapfer“ – und dann: „Text: *Moosbrugger will nichts von sich wissen*. Von Elfriede Jelinek“. „Diskursbeiträge: Karl Corino, Walter Fanta, Alexander Kluge, Inka Mülder-Bach, Volker Schlöndorff, Katharina Teichgräber, Joseph Vogl und Roger Willemssen“ und „Quellennachweis. Von Lisbeth Exner“ schließt das im Inhaltsverzeichnis erstellte Tableau des zweiten Kapitels. Die nachfolgenden Kapitel haben die Überschriften 3: „Faksimiles und Transkriptionen“, 4: „Robert Musil und sein Roman“ und schließlich 5: „Diskurs“. Bemerkenswert ist dabei erstens, dass das Inhaltsverzeichnis Jelineks Beitrag als „Text“ typologisiert und damit zweitens dem „Skript“ des „Remix“ zwar einfügt, ja vielleicht sogar unterordnet, zugleich jedoch innerhalb dessen auch als eine gleichsam eigenständige Arbeit hervorhebt.

26 Hier wird noch der Regisseur Klaus Buhler genannt.

27 Nach Quintilian besteht die Paraphrase ‚literarischer Vorlagen in der abwandlenden Wiedergabe des Textes der Vorlage‘. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2008, §§1099-1103 (hier: §1099). Damit wird erstens die ‚Abwandlung‘ der ‚Wiedergabe‘ und mit dieser zum zweiten in Bezug auf ‚aemulatio‘ (ebd., § 1100) die Konkurrenz zwischen Vorlage und Paraphrase hervorgehoben. Zum dritten schließlich handelt es sich bei der Paraphrase stets auch um eine Interpretationsleistung.

ihr Erzählverfahren deutlich als Annäherung qua Zitation markiert, so lässt sich Jelineks Erzählung jedoch kaum als eine sinngemäße Wiedergabe des Bezugstextes auffassen. Sie ist ‚Paraphrase‘ im Sinne von *Transkription*.²⁸

III.

Diese paraphrastische Funktion wird in Jelineks Text mit der des Remix im Sinne eines für das Gesamtprojekt *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix* maßgeblichen Vorgehens einer ‚Neuabmischung‘ von zitierten, in Verbindung mit neu verfassten Erzähl- und Textelementen, zusammengeführt. Sie wird somit in gewisser Weise überschrieben. Ein Remix „vereint Bearbeitung und (Neu-)Interpretation als medienästhetisches Verfahren.“²⁹ Dabei bespricht und wendet „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ diese Operation im kleinen Maßstab – es sind nur zehn Druckseiten bzw. eine ca. 35 minütige Lesung – insbesondere im Zusammenhang mit dem zentralen Motivkomplex der Erzählung, dem Schneiden an, das auch mit Zusteichen oder Aufreißen verknüpft wird. Von der Moosbrugger-Figur und dem Bündel der mit ihr assoziierten Themenkomplexe – der Gewalt bzw. des Verbrechens,³⁰ der Frage nach dem Bewusstsein und der Zurechnungsfähigkeit sowie der Sexualität – ausgehend, entfaltet Jelineks Erzählung eine Reflexion, die zugleich auf textuelle Verfahren referiert und damit ihr eigenes mediales Prozessieren in den Blick nimmt. In der 06:40 Minute, unmittelbar nachdem ein Ich-Erzäh-

28 Der Begriff wird im Sinne von Ludwig Jägers Transkriptionstheorie verstanden. Vgl. dazu exemplarisch Ludwig Jäger: *Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis*, in: Arnulf Deppermann/Angelika Linke (Hg.): *Sprache intermedial: Stimme und Schrift – Bild und Ton. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009*, Berlin/New York 2010, S. 301-324.

29 Rolf Großmann: *Remix* (Anm. 8), S. 311. – Der Remix-Begriff ist eine ursprünglich in der Musik gebräuchliche Bezeichnung. Inzwischen hat er eine Erweiterung auf viele andere kulturelle Bereiche erfahren. „In den letzten Jahren haben die Leute damit begonnen, den Begriff ‚Remix‘ auf andere Medien anzuwenden: visuelle Produktionen, Software, literarische Texte. Mit elektronischer Musik und Software, die als die beiden Schlüsselreservoirs von neuen Metaphern für den Rest unserer heutigen Kultur dienen, ist diese Erweiterung des Begriffs unvermeidlich.“ Lev Manovich: *Black Box – White Cube*, Berlin 2005, S. 14f. Manovich streift im Folgenden auch den basalen Unterschied zwischen Remixen und Zitieren, indem er ersteres als „Neuanordnung des ganzen Textes“ und letzteres als „Einfügung einiger Fragmente“ bestimmt. Ebd., S. 16.

30 Bereits der zweite Satz der Erzählung bringt diesen Gesichtspunkt zur Sprache, indem er ihn in einen größeren geschichtspolitischen Kontext einbettet, wenn es heißt: „Ich möchte jetzt bitte sofort ein Verbrechen aufarbeiten, irgendeins, es kann ruhig auch ein nationalsozialistisches sein, aber nein, das sind so viele, da kann ich mich nicht entscheiden, welches ich nehme!“ *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix* (Anm. 4), CD 19, Track 2: Elfriede Jelinek: „Moosbrugger will nichts von sich wissen“, 00:19-00:31 Minute. Dieser Aspekt wird an anderer Stelle durch mehrfachen Rekurs auf den ‚Führer‘ und die ‚Führung‘ wieder aufgegriffen.

ler eingeführt wird, der über sich berichtet, dass er „als ruhiger und besonnener Mensch geschildert“³¹ werde, dass ihm „aber irgendwann [...] dieses Schild heruntergefallen“³² sei, kommt die textreferenzielle Dimension des Schneidens – von der Formulierung „ich nagele und nagele“³³ eingeleitet – zur Sprache:

Es ist darauf hinzuweisen, daß ich den Unterrock vorn mit einem langen Schnitt durchtrennt, daß ich das Hemd des Opfers an der Seite aufgetrennt habe, ein Vorgehen, das dazu bestimmt ist, Körperteile bloßzulegen, die niemand gern freiwillig herzeigt. Dann mit dem Messer bearbeiten, das Arbeiten bin ich seit frühester Jugend ja gewöhnt [...]. Aber diesmal mache ich mich ans Werk und führe auch zu Ende, was ich mir vorgenommen habe [...]. Wie wäre es sonst zu erklären, daß es dazu kommt, daß ich die beiden Brüste mit einem mächtigen Schnitt, den mir niemand zugetraut hätte, der ihn gesehen hat, zu umschneiden und so von ihrer Unterlage abzupräparieren fähig war?³⁴

Geradezu gelassen, man könnte auch sagen: ‚besonnen und ruhig‘, als setze sie in ihrem Sprechmodus die obige Charakterisierung des Ich-Erzählers um, liest Jelinek diesen Passus vor. Damit evokiert sie nicht nur den Eindruck einer affektiven Distanz gegenüber dem beschriebenen, von enormer Grausamkeit geprägten Sachverhalt. Unterstrichen wird vielmehr auch der Bezug auf den sachlich-technischen Aspekt der Tat. Was die zitierte Passage auf der literalen Ebene verdeutlicht, nämlich eine detailgenaue Deskription der Durchführung des Verbrechens, wird mittels der Prosodie insofern gestützt, als diese von jeder affektiven oder moralischen Akzentuierung absieht. Stattdessen arbeitet sie daran mit, dass die Art und Weise, wie, d.h. mit welchen Werkzeugen, gemäß welcher Technik sowie in welcher Abfolge die Tat verübt worden ist, in das Zentrum der narrativen Aufmerksamkeit rückt. Bemerkenswert ist in dem Zusammenhang, dass die Formulierung „und so von ihrer Unterlage abzupräparieren“, mit welcher die beschriebene Tat an einen End-, gleichsam Höhepunkt gelangt, Bruckmaiers Hörspiel-Fassung einleitet. Bevor noch der erste Satz des Drucktextes ausgesprochen wird, macht seine Inszenierung in Form eines Hintergrundgeflüsters die mehrfach wiederholten Wörter ‚Unterlage‘ und ‚abzupräparieren‘ vernehmbar, womit diese als eine Voraussetzung des Nachfolgenden, zumindest aber überhaupt als zentrale Begriffe hervortreten.

Der Ich-Erzähler dieser Passage – insgesamt legt es die Konstellation nahe, den Frauenmörder Moosbrugger in ihm zu sehen –, beschreibt seine Tat als einen buchstäblich mehrschichtigen Schnittvorgang. Allerdings scheint die Beschreibung mit einer nicht Moosbrugger eigenen Diktion zu beginnen, als füge, als schneide er sich sozusagen in den Sprechduktus einer anderen, einer unpersönlichen Instanz hinein, wenn es heißt: „Es ist darauf hinzuweisen“. Erst im Anschluss folgt „dass ich“ und mit dieser durch das Personalpronomen bedingten Verankerung des Satzes die

31 Ebd., 06:01-06:04 Minute.

32 Ebd., 06:05-06:07 Minute.

33 Ebd., 06:08-06:09 Minute.

34 Ebd., 06:40-07:32 Minute.

Schilderung zuerst der Schnitte an der *textilen* Oberfläche, an den Kleidern, am Unterrock und Hemd des Opfers. Sodann gibt es erneut einen Schnitt in der zitierten Passage, der zeitlich, aber auch sprachlich markiert ist: „Dann mit dem Messer bearbeiten“. Eine Aussage, die kein grammatisches Aussagesubjekt aufweist, sondern das Werkzeug – ein ‚Messer‘ – zum Aktanten werden lässt und zugleich in die Schnitte am Körper des Opfers, insbesondere aber an seinen Brüsten, überleitet. Zunächst jedoch erscheint eine weitere, durch die Konjunktion ‚aber‘ angezeigte Zäsur: „Aber diesmal mache ich mich ans ‚Werk‘“, sagt der Ich-Erzähler, der sich somit als Akteur der Rede und der Tat, von der sie berichtet, reinstalliert. So geht der Text vom ‚Werkzeug‘ – ‚Messer‘ – zum ‚Werk‘ über und grenzt dieses Tun von bloßer Arbeit, die der Ich-Erzähler bis dahin zu verrichten gewohnt war, ab. Auf diese Weise ruft er gerade in der ausdrücklichen Kennzeichnung der Tat als ‚Werk‘ auch poetologisch-ästhetische Anknüpfungspunkte auf.

Bereits in der Operation des Aufschneidens der Kleider, vor allem jedoch im Herausschneiden von Körperteilen,³⁵ deutet er, auch in der Art und Weise, wie er sie selbst zum Einsatz bringt, auf textuelle Praktiken hin.³⁶ Insofern dieser als ‚mächtig‘ bestimmte Schnitt, der das Ausgeschnittene, die Brüste – womit ein auch literarhistorisch anspielungsreiches Motiv angesprochen ist – von seiner ‚Unterlage‘ löst, und insofern diese Ablösung eines Elements aus seinem ursprünglichen Zusammenhang – das ‚Herauspräparieren‘ – als ‚Werk‘ verstanden wird, erhält das Schneiden neben seiner destruktiven auch eine produktiv-konstruktive Dimension. Wie die narrative Kontextualisierung nahelegt, geschieht dies zunächst nur in der Perspektive des Ich-Erzählers und Täters. Bereits bei Musil ist Moosbrugger als Repräsentant der Idee des ‚anderen Zustandes‘ in einen ästhetischen Reflexionszusammenhang eingebunden und dient als eine metanarrative Figur.³⁷ An diesen Gesichtspunkt schließt Jelinek an, führt ihn allerdings auf die Technik des Schnitts zu, wo er in den Rahmen einer Remix-, also einer copy- bzw. cut-and-paste-Narrativik sowie ihrer Reflexion übergeht.³⁸

35 „Die Materiallogik des Kleides“, so Juliane Vogel in Bezug auf die Arbeiten Jelineks, „absorbiert jene des Körpers bis zur Unentscheidbarkeit. [...] Der Körper verhält sich zunehmend wie ein eingesunkenes Kleid, das den Träger zunehmend in sein eigenes Faltenwerk hineinzieht.“ Juliane Vogel: „Ich möchte seicht sein.“ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks, in: Thomas Eder/Juliane Vogel (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, München 2010, S. 9–18 (hier: S. 15). In „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ wird der Körper des Opfers in der gleichen Weise bearbeitet wie die Kleider, was ebenfalls in einer ‚Unterscheidbarkeit‘ beider resultiert.

36 Zum Schneiden als Motiv und Funktionsweise der Texte Jelineks vgl. ebd. S. 11f.

37 Norbert Christian Wolf: Warum Moosbrugger nicht erzählt. Zur metanarrativen Funktion psychopathologischen Wissens in Musils *Mann ohne Eigenschaften*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 54 (2010), S. 329–362.

38 Karl Bruckmaier setzt das Schneiden akustisch um, indem er die Aufzeichnung dieser Stelle als Abfolge zahlreicher Schnitte präsentiert. Mithin greift er das Thema der Erzählung ebenfalls selbstreferentiell auf, wenn er es operational auf die Technik des Tonschnitts überträgt. Auf diese Weise wird der Eindruck eines zerstückelten Textes erzeugt. „Ausgerechnet mit den Mitteln des radiophonen Schnitts werden die einzeln aufgenommenen Worte künst-

Bedeutsam ist hierbei, dass sich Jelineks Beschreibung der mit einem Messer ausgeführten Schnitte an einem Frauenkörper weniger an Musils Darstellung,³⁹ denn an der Dokumentation des Vorbilds für seine Figur, nämlich Christian Voigts, orientiert. Beinahe wortwörtlich zitiert sie aus der Schilderung des Kriminalpsychologen Siegfried Türkel von 1913:

Es ist darauf hinzuweisen, daß Voigt den Unterrock vorn mit einem langen Schnitte durchtrennt, daß er das Hemd der Peer auf der Seite aufgetrennt hat, ein Vorgehen, das offenbar dazu bestimmt war, Körperteile bloßzulegen, um sie mit einem Messer zu bearbeiten. Nur so wird begreiflich, daß er dazu kam, die beiden Brüste mit einem mächtigen Schnitte zu umschneiden und so von der Unterlage abzupräparieren.⁴⁰

Jelinek übernimmt diesen Textauschnitt, indem sie ihn in die Ich-Erzählperspektive übersetzt. Dabei macht sie aber den perspektivischen Wechsel dieser Übertragung anhand des ersten Satzes gleichsam als Nahtstelle kenntlich, verknüpft sie darin doch den ‚unpersönlichen‘ Duktus des wissenschaftlichen Berichts – „Es ist darauf hinzuweisen“ – mit der anschließenden Ich-Narration des Täters Moosbrugger und führt somit unterschiedliche Sprecher und Beobachter zusammen. Der Ich-Erzähler wird auf diese Weise als „Teil eines sprachlichen Gefüges“⁴¹ ausgestellt, in das er sich einschreibt bzw. in das er eingeschrieben wird. Im Zuge dessen wird nicht nur ein Wechsel der Erzählperspektive vorgenommen, sondern das zitierte ‚sprachliche Gefüge‘ um die Begriffe ‚Arbeit‘ und ‚Werk‘ maßgeblich erweitert.

lich wieder aneinandergesetzt, der Vorgang des Schneidens findet auf der technischen Ebene des Hörspiels eine ins Gegenteil verkehrte Entsprechung, wodurch sich deutlich hörbare Bruchlinien ergeben. Hier wird der Vorgang des ‚Sezierens‘, des Zerstückelns in ein Wortstakato übertragen, wird selbst in der Ich-Perspektive dadurch distanziert und eindringlich zugleich.“ (Christoph Kepplinger: *Polyphone Sprachkompositionen. Elfriede Jelineks Hörspiele als Radiokunst*, Wien 2007, S. 50. Magisterarbeit Universität Wien, online unter: <http://jelinek.com/2009/08/11/christoph-kepplinger-polyphone-sprachkompositionen-elfriede-jelineks-horspiele-als-ra-diokunst/> [01.07.2013].)

39 „Die Berichteratter hatten genau eine vom Kehlkopf bis zum Genick reichende Halswunde, ebenso die zwei Stichwunden in der Brust, welche das Herz durchbohrten, die zwei in der linken Seite des Rückens und das Abschneiden der Brüste beschrieben, die man fast abheben konnte; sie hatten ihren Abscheu davor ausgedrückt, aber sie hörten nicht auf, bevor sie fünfunddreißig Stiche im Bauch gezählt und die fast vom Nabel bis zum Kreuzbein reichende Schnittwunde erklärt hatten, die sich in einer Unzahl kleinerer den Rücken hinauf fortsetzte, während der Hals Würgespuren trug.“ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und zweites Buch*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1987, S. 68.

40 Siegfried Türkel: Der Lustmörder Christian Voigt, in: *Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik*, Bd. 55, Leipzig 1913, zitiert nach: Katarina Agathos/Herbert Kapfer (Hg.): *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*, (Anm. 4), S. 621.

41 Armin Schäfer: Die Wörter ihre Arbeit tun lassen: Jelineks Stimmen, in: Thomas Eder/Juliane Vogel (Hg.): *Lob der Oberfläche* (Anm. 35), S. 103–116 (hier: S. 113).

Jelinek nähert sich der Romanfigur Moosbrugger, indem sie deren Quellentexte zurückverfolgt, womit sie den für das Prozessieren ihres eigenen Textes entscheidenden Aspekt der Umschrift auch an Musils Text hervorhebt. Dass seine Beschreibungen Moosbruggers in Teilen unmittelbar der zeitgenössischen Berichterstattung über Christian Voigt entnommen sind, also Texte aus der Presse gleichsam ausschneiden, bearbeiten und mit anderen verknüpfen, ist belegt.⁴² Hervorzuheben ist indes, dass Jelinek, wo sie auf die von Musil implizierten Quellen zurückgreift, auch seinen Text gewissermaßen aufreißt bzw. aufschneidet, um förmlich ‚herauszuparieren‘, was ihm zugrunde liegt: nämlich ein weiterer Text. So knüpft der Ich-Erzähler von „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ nicht nur an das ‚sprachliche Gefüge‘ der Türkel-Vorlage an, so bringt er dieses nicht nur zum Sprechen, sondern generiert zugleich auch selbst ein neues ‚sprachliches Gefüge‘, das seine Rede jedoch überschreitet, um den textuellen Verfahren seines eigenen Funktionierens nachzugehen.

IV.

Nachdem der Ich-Erzähler seinen ‚mächtigen Schnitt‘ als ‚Werk‘ bezeichnet und, in Koordination mit der spezifischen Führung eines Werkzeugs: des Messers gewissermaßen als *sein* Werk in Anspruch genommen hat, zieht er in der Folge diese alleinige Verantwortung für die Ausführung wieder zurück. Damit ist ein für den gesamten Text in unterschiedlichen Zusammenhängen und Spielformen charakteristischer Wechsel von An- und Enteignungsbewegungen angesprochen, die immer auch den prekären Stellenwert des Erzähler-Ichs implizieren: „Ich bin nicht ich selber. [...] Ich kann nicht ich selber gewesen sein, als ich das tat.“⁴³ Zwar wird mit diesen Worten die auch für Musil zentrale Frage nach der Schuld- und Zurechnungsfähigkeit Moosbruggers aufgerufen, jedoch dient der Verweis in Jelineks Text zugleich der Erörterung eines grundsätzlicher angelegten Problems. Infrage stehen

42 Karl Corino: ‚Zerstückt und durchdunkelt. Der Sexualmörder Moosbrugger im ‚Mann ohne Eigenschaften‘ und sein Modell, in: *Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne* 10, 1984, S. 105-119; „Musil arbeitet in seinem darstellerischen Collage-Verfahren mit wörtlichen Übernahmen ganzer Passagen aus zeitgenössischen Wiener Tageszeitungen, hielt sich auch in seinen Beschreibungen erstaunlich genau an die dort befindlichen Abbildungen, steigerte aber ‚den Kontrast zwischen dem Mann und seinen Taten bis aufs Äußerste‘, indem er das in den Quellen als gutmütig beschriebene Erscheinungsbild des Mörders besonders hervorhob und sogar mit physiognomischen ‚Zeichen der Gotteskindschaft‘ (MoE 69) versah. [...] Bei der Umsetzung der Zeitungsberichte entstand der Mehrwert der dichterischen Prosa durch Metapher und Vergleich‘, zwei von Musil generell intensiv benutzte Figuren sprachlicher Anreicherung.“ Norbert Christian Wolf: *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozialanalyse des 20. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 393.

43 *Remix*: Elfriede Jelinek: „Moosbrugger will nichts von sich wissen“, (Anm. 30) 08:16-08:25 Minute.

nämlich Produktionsprozesse jenseits der Vorstellung, dass ein ‚Werk‘ das Ergebnis der Leistung eines Einzelnen sei, mehr noch: einer spezifischen Handlung. Immer wieder hebt die Erzählung deshalb hervor, dass und in welchem Maße es auf den Einsatz eines Werkzeugs,⁴⁴ des Messers etwa, angewiesen und inwiefern es in eine Interaktion mit dem, was bearbeitet wird, involviert ist.⁴⁵

Wiewohl es die narrative Konstruktion der Erzählung an einigen Stellen nahelegt, das Personalpronomen ‚ich‘ mit der Moosbrugger-Figur zu identifizieren, so muss zugleich festgehalten werden, dass der Text insgesamt dazu neigt, die ‚sprachlichen Gefüge‘ der Figurenrede zu entziehen. Diese wird, den Handlungseinheiten analog, transgrediert, während die Textualität der ‚sprachlichen Gefüge‘ als primärer Aktant zum Vorschein kommt.⁴⁶ Der Ich-Erzähler spricht nicht, er handelt nicht, er lässt sich nicht einmal, wie noch zu zeigen sein wird, ausschließlich Moosbrugger zurechnen. Ihn durchkreuzen vielmehr unterschiedliche textuelle Zitate, Stimmen und Beobachter, die nur punktuell den Eindruck erwecken, als spräche in ihnen eine spezifische Figur. Indes selbst, wo das Erzähler-Ich mit Moosbrugger formal kongruiert, wenn dieser zu sprechen scheint, verweist seine Rede, wie in der folgenden eigentümlichen Umkehrung der Opfer/Täter-Asymmetrie, darauf, dass der Täter nicht gehandelt habe, sondern zum Handeln, das überdies als Sprechhandeln ausgezeichnet wird, geradezu gezwungen worden sei:

Sie folgt mir. Sie folgt mir nicht. Sie folgt mir doch. Sie rennt mir nach. Sie rennt mir dauernd nach. Sie verfolgt mich. Soll sie ja auch. Ich denke kurz über dieses Erlebnis nach, sage ihr, ich steche jetzt, jetzt steche ich, und um meinen Worten mehr Nachdruck zu verleihen, steche ich sogar rückwärts, ohne zu sehen wohin! [...] und sie fällt mit dem Oberkörper in das Kassahäuschen hinein, [...]. Tod oder Leben.⁴⁷

Nicht unerheblich ist, dass die hier aus der Perspektive des Täters vorgenommene Infragestellung der Opfer/Täter-Beziehung bereits zuvor im Text im Modus einer

44 Die Bedeutung des Werkzeugs für Jelinek hebt auch Deuber-Mankowsky hervor, die auf den Hammer verweist (auch Moosbrugger hämmert) und von „der Werkbank der Dichtung“ Elfriede Jelineks spricht. (Astrid Deuber-Mankowsky: Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! Zu Elfriede Jelineks *er nicht als er* (zu, mit Robert Walser), in: *Sprache im technischen Zeitalter* 153 (2000), S. 50-64 (hier: S. 59).)

45 Hier spielt auch die im Zusammenhang mit dem *Remix*-Projekt relevante Kooperativität hinein.

46 Die Feststellung der Verselbständigung der Sprache gegenüber den Handlungen und Figuren ist in der Jelinek-Forschung immer wieder, vor allem auch im Zusammenhang mit ihren Dramen gemacht worden. Siehe dazu exemplarisch: „So tritt die Handlung nicht ‚hinter‘ die Sprache zurück [...], sondern eher aus ihr hervor. Es gibt [...] nichts außerhalb der Sprache, und die Nichtfixierbarkeit sowohl der Sprechsituation als auch des Subjekts des Sprechens [...], erschweren nicht nur ein Verstehen, sondern sind damit auch der Schlüssel zum Sinn des Textes.“ (Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, S. 248.)

47 *Remix*: Elfriede Jelinek: „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ (Anm. 30), 22:00-22:38 Minute.

allgemeingültigen, uneingeschränkt vertretenen Behauptung vorgebracht wurde: „Jedes Opfer ist nicht nur Opfer, es arbeitet mit dem mit, das es zum Opfer macht.“⁴⁸ Wer hier spricht, lässt sich kaum ausmachen. Es gibt jedenfalls keine Anhaltspunkte für eine Gleichsetzung mit Moosbrugger. Verquickt ist diese Aussage mit Überlegungen zum Verhältnis von Individuum und Kollektiv, in deren Zusammenhang das ‚Opfer‘ vom ‚Individuum‘ gleichsam überschrieben wird und in diesem aufzugehen scheint, wenn es heißt: „Auf welche Weise wird ein Individuum zu einem solchen, nein, nicht zu einem Opfer, zu einem Individuum,“⁴⁹ um im weiteren Verlauf der Erzählung in der Opfer/Täter-Asymmetrie wiederzukehren.

Obschon es sich in beiden Passagen um unterschiedliche Erzähler handelt, formulieren sie dennoch, so scheint es zumindest, die gleiche These, die in der akustischen Umsetzung dieses Textes sogar mittels derselben Stimme und in der gleichen distanziert-behutsamen Sprechweise gelesen wird: Indem „das Opfer dem Täter nachläuft“, arbeitet es mit ihm an seiner, vielmehr an deren gemeinsamer Tat mit. An zwei Stellen der Erzählung finden sich Formulierungen, die die Opfer/Täter-Unterscheidung umkehren und als Unterscheidung letztlich aufheben. Indes erscheint diese Aufhebung, wo sie als Aussage des Täters zum Tragen kommt, relativiert. Demnach wird weniger die Opfer/Täter-Unterscheidung in Frage gestellt, als vielmehr ihre Infragestellung seitens des Täters. Das Opfer zum Mittäter zu erklären, lässt sich nämlich ausschließlich in der Perspektive des Täters als ein plausibles Beschreibungsmodell nachvollziehen.

Jelinek referiert mit Moosbrugger allerdings nicht nur, wenn überhaupt, auf einen Täter, einen Sexualverbrecher, sondern ruft mit ihm zuallererst eine ebenso ambivalente wie vielschichtige literarische Figur hervor und damit eine Fülle unterschiedlicher Deutungsansätze auf. Sie referiert mit ihr auf einen Text, ein ‚sprachliches Gefüge‘, an das sie zitierend anknüpft und das sie, indem sie es zerschneidet und neu zusammensetzt, bearbeitet und fortschreibt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die ‚Tat‘ des als Moosbrugger bestimmbaren Ich-Erzählers auf das Engste mit sprachlichen Vorgängen verknüpft wird. Indem er, der Täter, seine Tat in eine unmittelbare Beziehung zum Sprechen bringt, weist er sie selbst als Sprechhandlung aus. „Ich sage ihr, ich steche jetzt, jetzt steche ich, und um meinen Worten mehr Nachdruck zu verleihen, steche ich sogar rückwärts“, heißt es dort. So verbindet dieses Zitat das Zu- bzw. Einstechen mit Hilfe eines Messers mit dem Sprechen – „um den Worten mehr Nachdruck zu verleihen“ – und öffnet daraufhin einen Reflexionszusammenhang, der mit dem Bezug auf das ‚Sagen‘ bzw. die ‚Worte‘ sowohl die Sprache als auch das Sprechen in den Fokus rückt, und unmittelbar übergeht in die Beobachtungen, die das ‚Digitale‘ betreffen. Denn im Anschluss an die Formulierung „Tod oder Leben“ folgt:

Das ist wie in der digitalen Elektronik, in den praktischen Rechnern, an die wir uns bereits gewöhnt haben – und die meisten Menschen sind ja Rechner, doch

48 Ebd., 01:18-01:24 Minute.

49 Ebd., 01:25-01:32 Minute.

darin übertreffe ich sie auch – liegen die digitalen Größen immer in binärer Form vor, entweder ja oder nein, ein Drittes gibt es nicht.⁵⁰

Von dem Binarismus ‚Tod‘ versus ‚Leben‘ ausgehend – dabei ist für den hier behandelten Zusammenhang von Interesse, dass er für die lange Diskurs- und Denktradition der Differenz zwischen mündlicher Rede und Schrift maßgeblich war bzw. immer noch ist⁵¹ –, erörtert der Text die Struktur der im engeren Sinn verstandenen, an die Medientechnik des Computers – des ‚Rechners‘ – gebundenen Digitalität,⁵² womit er eine zentrale Dimension seines eigenen medialen Prozessierens im akustischen und literalen Zustand⁵³ entspricht. Nicht allein über die Leben/Tod-Unterscheidung, die im Kontext einer als Lesung konzipierten Erzählung zwangsläufig das kulturhistorisch prominente, zwischen der ‚lebendigen Stimme‘ und dem ‚toten Buchstaben‘ bestehende Spannungsverhältnis adressiert, sondern deutlicher noch unter Rekurs auf die Digitalität des Rechners, womit die Digitalität der Aufzeichnungs- und Bearbeitungstechnologien des *Remix* sowie seiner Reproduktionstechnologien einbezogen ist, beobachtet der Text die eigene formale Konstitution. Diese aber bietet sich, recht gesehen, durchaus dazu an, sie jenseits der „Tod oder Leben“-„ja oder nein“-Alternative zu beschreiben. Denn insofern „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ als Lesung auf einem digitalen Tonträger (CD-Box und Download-Datei auf der Homepage des Bayerischen Rundfunks) veröffentlicht – als Lesung also auf eine Textgrundlage angewiesen – ist, verschränkt die Erzählung Schrift und Stimme,⁵⁴ Analoges und Digitales in unterschiedlicher Weise. Tatsächlich sucht sie in mehrfacher Hinsicht die Aussicht auf „ein Drittes“.⁵⁵

50 Ebd., 22:36-22:52 Minute.

51 Klassisch ist diese Topik von Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1974 aufgearbeitet worden.

52 Vgl. zu dieser Unterscheidung grundlegend Jens Schröter/Alexander Böhne (Hg.): *Analog Digital – Opposition oder Kontinuum. Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004.

53 Damit ist neben der digitalen Aufnahmetechnik des Hörspiels/Hörbuchs auch auf die schriftliche Fassung des Textes auf der Homepage Elfriede Jelineks verwiesen.

54 „Ausgangspunkt für das Folgende ist daher nicht die Kontinuität sondern die unüberbrückbare Differenz zwischen einer primären und einer sekundären Oralität der Literatur, d. h. die neuzeitliche Dichterlesung setzt nicht die frühzeitliche Oralität in der Moderne fort, wie Gunter Grimm und andere Literaturhistoriker annehmen, sondern markiert ganz im Gegenteil einen Bruch mit deren medialen und poetologischen Bedingungen. Erst in Folge einer Umstellung der literarischen Kommunikation auf Schrift und Druck, die um 1800 als konsolidiert gelten kann, entsteht eine Poetik der Reoralisierung, die als Reaktion auf den zunehmenden Einfluss der Schriftkommunikation angesehen werden muss.“ (Harun Maye: *Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung* (Anm. 16), S. 39.)

55 Dieses wäre vielleicht mit dem Begriff der *Hybridität* zu umschreiben. Siehe zu hybriden akustischen Aufzeichnungstechnologien: Rolf Großmann: „Hybride Systeme“ in der Musikproduktion – technische Anfänge und ästhetische Konsequenzen, in: Irmla Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S. 282-299.

Überdies deutet die zuvor angesprochene Vernetzung der Motive ‚Stechen‘ und ‚Sprechen‘ bzw. der ‚Worte‘ mit dem ‚Messer‘ auf die Schlusspassage der Erzählung hin. Dort heißt es:

Schreiben allein genügt nicht. Schreiben allein genügt nie. Schreiben Sie sich das mit einem Messer hinter die Ohren [...] [...] Hinter Ihren Ohren kann ich es gut lesen, hinter meinen könnte ich es nicht.⁵⁶

In Form direkter Anrede, also selbst als eine Art Sprechakt gestaltet – „Fassen wir zusammen, gerade, weil wir es nicht fassen können.“⁵⁷ –, wird hier und damit an einer herausgehobenen Stelle des Textes eine Anleitung formuliert, welche nun nicht mehr das Sprechen, sondern das Schreiben betrifft und so auf einen Medienwechsel hinweist: von der Stimme zur Schrift. Von dort jedoch auch wieder zum Gehör. Zunächst wird die Feststellung, ‚Schreiben allein genügt nicht‘, durch die gesteigerte Wiederholung, ‚Schreiben allein genügt nie‘, geradezu festgeschrieben, um im Anschlussatz das ‚Schreiben mit einem Messer‘ in Anschlag zu bringen: ‚Schreiben Sie sich das mit einem Messer hinter die Ohren.‘ Unter dem Vorzeichen dieses metaphorischen Bildes ist das Messer-Motiv auch rekursiv, d.h. in der gesamten vorangegangenen Erzählung als Instrument des Schreibens lesbar. Unterstrichen wird noch einmal die bereits zuvor konstatierte Engführung der Operation des Schneidens mit Textherstellungsprozessen. Indes hat das Messer die Schrift, wie von der imperativen Aussage eingefordert, hinter den Ohren anzubringen. Neben der idiomatischen Komponente dieser Formulierung, neben dem damit einhergehenden Verweis auf die Ohrfeige, ist hier insbesondere auch die buchstäblich, ganz und gar unmetaphorisch evozierte Nähe zum Gehör hervorzuheben. Eine gleichsam unüberhörbare Beziehung zwischen Schrift, Schnitt und Akustik wird konstituiert. Nicht das flüchtig ausgesprochene, immer schon akustisch dimensionierte Wort, sondern die Schrift als eine iterative, auf Dauer stellende und in der Regel stumme, auf visueller Rezeption basierende Speichertechnik soll hier eine unmittelbare Beziehung zum Gehör eingehen.

Von Anfang an ist „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ für das „bimediale Edition“⁵⁸ bezeichnete Projekt, nämlich zugleich für die Druck- als auch für die Sprech- und Audiofassung, bestimmt. Jelineks Erzählung ist akustisch zwar im Format einer Lesung realisiert, weshalb sie einen schriftlichen Bezugstext voraussetzt. Sie ist jedoch *gleichzeitig* – so das Spezifikum der vorliegenden Ausgabe – in beiden Varianten veröffentlicht worden. Die primäre Verfasstheit dieses Textes ist ‚bimedial‘: zweiförmig. Ein Gesichtspunkt, den die Erzählung selbst zur Sprache bringt, wenn es heißt: „Schreiben allein genügt nicht.“ Es muss, wie man wohl ergänzen kann, auch verstimmlicht werden. Es bedarf der Stimme, denn es muss

56 *Remix*: Elfriede Jelinek: „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ (Anm. 30), 34:30-34:58 Minute.

57 *Ebd.*, 33:44-33:48 Minute.

58 Katarina Agathos/Herbert Kapfer: *Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*. Vorwort (Anm. 4), S. 9.

hörbar gemacht und in dieser Hörbarkeit aber auch wieder lesbar gemacht werden: „Hinter Ihren Ohren kann ich es gut lesen.“ lautet die selbstreferenzielle Äußerung.

Es ist möglich, die Schlusspassage der Erzählung im Sinne einer programmatischen Aussage aufzufassen. Unter ihrer Prämisse lässt sich die in der Rede von ‚Bimedialität‘ implizierte Gleichwertigkeit allerdings nicht uneingeschränkt aufrechterhalten. Zwar soll die Schrift sowohl einer visuellen als auch einer auditiven Lektüre zugänglich sein, eine Präferenz der letzteren wird jedoch insofern deutlich, als die Schrift auf die Stimme angewiesen erscheint. „Schreiben allein genügt nicht.“ Dieses ist insuffizient und bedarf deshalb einer Supplementierung. Gleichwohl soll aber die Schrift – und nicht etwa die Sprache –, hörbar gemacht werden, wodurch wiederum der Bezug auf die schriftliche Textfassung als notwendige Voraussetzung geltend gemacht wird.

V.

„Moosbrugger will nichts von sich wissen“ ist die Aufzeichnung einer Autorinnenlesung. Elfriede Jelinek spricht ihren in der Ich-Form erzählten Text selbst ein: Eine Ich-Erzählung, deren Ich-Erzähler keine spezifische Figur repräsentiert, sondern unterschiedliche ‚sprachliche Gefüge‘ und mit diesen eine Stimmenvielfalt zusammenhält. Indes werden weder durch entsprechende grammatische Markierungen noch prosodisch die perspektivischen Wechsel kenntlich gemacht. Vielmehr wird die narrative Mehrgestaltigkeit bzw. Mehrstimmigkeit des Textes akustisch mittels einer gleichmäßig ins Mikrofon⁵⁹ sprechenden Autorinnenstimme vermittelt, die ihre Lesung ausschließlich mittels Sprechpausen gliedert: Zäsuren, die auch als Einschnitte des Redeflusses funktionieren und, weil die im Booklet abgedruckte typographische Struktur von „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ keine solchen Gliederungselemente aufweist, die schriftliche Vorlage gleichsam ‚durchschneiden‘. Während diese Zäsuren die Rede gliedern, vielleicht aber auch zerlegen, jedenfalls eine Ablösung des Sprechens von der schriftlichen Vorlage kenntlich machen, wird durch die Stimme Jelineks und die Monotonie ihrer Lesung der Effekt einer ‚Einheit des Heterogenen‘ hervorgerufen. Die narratologisch motivier-

59 Cornelia Epping-Jäger hält in Bezug auf das Mikrofon fest: „Das [in den späten zwanziger Jahren] neu entwickelte Mikrofon (vorher arbeitete man mit einem ‚Aufnahmehorn‘) trennt das Sprechen und das Hören voneinander: Hier der Sprecher, der die eigene Stimme an einen resonanzlosen Äther adressiert, dort der Hörer, der aufgefordert ist, die Botschaft der – durch die Ausschaltung der gesamten körperlichen Rhetorik und den Wegfall der visuellen Präsenz des Sprechers charakterisierten – ‚disembodied voice‘ in einen Zustand glaubwürdiger Information rückzuführen.“ Cornelia Epping-Jäger: „Eine einzige jubelnde Stimme“. Zur Etablierung des Dispositivs Laut/Sprecher in der politischen Kommunikation des Nationalsozialismus, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln 2003, S. 100-123 (hier: S. 122). Zur Bedeutung des Mikrofons in einer Sprech- und Vorlesesituation vgl. auch: Daniel Gethmann: *Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*, Zürich/Berlin 2006, S. 116ff.

te Frage nach den sich artikulierenden Stimmen, wird indes unter der Prämisse der medialen Bedingung der Lesung mit Einstimmigkeit beantwortet: Es ist die Stimme Jelineks. In zweifacher Hinsicht erweist sich diese Feststellung als bedeutsam: Erstens, weil die Sprechfassung des Textes über die Sprecherinnenstimme eine Bindung an die – wie auch immer medial bzw. digital codierte – Leiblichkeit der Autorin suggeriert; und zweitens, weil diese ‚Leiblichkeit‘ weiblich konnotiert ist.

Im Kontext der um den Frauenmörder Moosbrugger gebauten Erzählung führt dies zu bemerkenswerten Effekten. Insbesondere in den Passagen, in welchen sich der Ich-Erzähler mit Moosbrugger gleichsetzen lässt und gleichwohl mit der Stimme einer Frau, mit der Stimme der Autorin spricht, findet eine eigentümliche Hybridisierung statt. Dort tritt die Stimme gewissermaßen als Komplizin des Ich-Erzählers auf, zumindest aber begleitet sie ihn. Mit den Worten des Textes formuliert: „Sie folgt mir. Sie folgt mir nicht. Sie folgt mir doch. Sie rennt mir nach. Sie rennt mir dauernd nach. Sie verfolgt mich.“ Der Hörtext weist eine geschlechtliche Markierung auf, die jeden Ich-Bezug begleitet, gleichsam ‚verfolgt‘ und dabei eindrückliche Pervertierungen gegenüber den inhaltlichen Aussagen erzielt, wenn etwa der Täter, ein Mann, mit der Stimme einer Frau, des Opfers, spricht. Diese vokale Umbesetzung⁶⁰ tritt umso signifikanter in Erscheinung, als in den Musil-Teilen des *Remix* Josef Bierbichler der Figur Moosbrugger seine Stimme leiht. So spricht in Jelineks akustischem ‚Text‘ nicht nur ein männlicher Ich-Erzähler mit einer weiblichen Stimme, sondern es tritt hier auch an die Stelle einer von einem Schauspieler eingesetzten Stimme die der Autorin. Zudem stellt sie mittels der österreichischen Färbung ihres artikulatorischen Akzents⁶¹ einen unmittelbaren Bezug zu Musil und zu einer beiden Autoren gemeinsamen nationalliterarischen Genealogie her.

In der akustischen Fassung des Textes behauptet jede ‚Ich‘-Aussage eine Nähe zur Sprecherin, die zugleich die Autorin ist, weshalb hier die erzähltheoretisch basale Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler zu wanken droht. Wo sich der Ich-Erzähler nicht als Moosbrugger identifizieren lässt, da wird, wie es scheint, eine

60 Anhand dieser Umbesetzung lässt sich der von Tobe Levin insbesondere für Jelineks Hörspiele konstatierte Befund bestätigen, „by destabilizing the dyad male/female, uncoupling the sexual signifier from its anatomical referent, it may increase the range of options for ‚women‘ and ‚men‘.“ (Tobe Levin: Jelinek's Radical Radio. Deconstructing the Woman in Context, in: *Women's Studies International Forum*, Bd. 14, 1/2 (1991), S. 85-98 (hier: S. 86).) Was Levin als ‚Destabilisierung der männlich/weiblich-Dyade‘ beschreibt, wird anhand anderer Beispieltex-te von Jelinek gar als eine Art Travestie beobachtet. Vgl. dazu z.B. Karin Hochradl: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*, Bern 2010, S. 297.

61 Zu dem Zusammenhang, in welcher Weise der artikulatorische Akzent in einer Audio-Erzählung an deren Bedeutung mitarbeitet und sie gleichsam miterzählt vgl. Natalie Binczek: *Literatur als Sprechtext*. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, in: *Text + Kritik: Literatur und Hörbuch*, S. 60-70, insb. S. 66f. Zur Beschreibung des artikulatorischen Akzents mittels der Unterscheidung von Figur/Ornament siehe den Beitrag von Till Dembeck in diesem Band.

Ich-Erzählerin vernehmbar, die unmittelbar auf Jelinek hindeutet. Und selbst wo Moosbrugger als das Erzähler-Ich greifbar wird, da figuriert er, wie nachgewiesen, als ein Reflexionsmedium der poetologischen Struktur des Textes, von wo aus wiederum Bezüge zur Position der Autorin deutlich werden. Gleichwohl handelt es sich hierbei nicht um eine Aufzeichnung, die in die Tradition der Dichterlesung einzuordnen wäre. Es ist eine Autorinnenlesung. In der betonten Reduktion des prosodischen Ausdrucks verweigert die Autorin/Sprecherin sich vielmehr einer phonozentrisch fundierten Poetik, wie sie das 18. Jahrhundert eingeführt hat.⁶²

Im Druck der Buch- bzw. Booklet-Fassung ist der gesamte Text als ein ‚Sprechtext‘ und zwar als ein von Jelinek gesprochener/vorgelesener ausgezeichnet. Bereits die schriftliche Fassung weist darauf hin, dass die Erzählung an die Sprecherin Jelinek gebunden ist. Unter der Autor-, Titel- und Jahresangabe „Elfriede Jelinek: Moosbrugger will nichts von sich wissen (2004)“ steht erneut „Jelinek.“ – diesmal fett markiert –, in der Funktion der *Sprecherin*, so wie in den kommentierenden Beiträgen die Interviewpartner und im Roman-Teil „Musil“ oder „Musil/Erzähler“ genannt werden, aber auch die Namen seiner Romanfiguren, um ihnen ihre jeweiligen Sprech- bzw. Textteile zuzuordnen. Keineswegs werden auf diese Weise in direkter Rede gehaltene Passagen des Romans abgebildet, sondern die großteils auktoriale Erzählung Robert Musils in einzelne Sprechfiguren, in einen Dialogtext transformiert.⁶³ Der gesamte *Remix* besteht somit aus einzelnen, bestimmten Sprechern zugeteilten Stimmen und ihren Aussagen, die einzig von der Stimme des Regisseurs – Klaus Buhlert – gerahmt werden, wenn dieser sich gelegentlich einschaltet, um etwa Überschriften vorzulesen oder um einzelne Kapitel bzw. Tracks durch ein Klopffzeichen einzuleiten. Auffällig ist demnach, dass der *Remix* die bei Musil dominante Instanz des Erzählers entweder durch die Romanfiguren ersetzt oder – wie der Schrägstrich in „Musil/Erzähler“ verdeutlicht – mit Musil verbindet, ja identifiziert. Wo also der Erzähler eine Stimme bekommt, dort wird diese eigentümlicherweise sogleich mit der Stimme des Autors überschrieben, als müsste die Differenz ihrer Positionen eingeebnet werden. Während der *Remix* also den auktorialen Erzähler mit dem Verfasser des Romans gleichsetzt, deren Einheit jedoch in die Stimme eines Schauspielers – Manfred Zapatkas nämlich – überträgt und damit als Inszenierung markiert, mäandert die Ich-Erzählung „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ zwischen unterschiedlichen, größtenteils nicht festlegbaren Erzählperspektiven, die in der Stimme der Autorin gleichwohl eine gemeinsame

62 Harun Maye: Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung (Anm. 16), S. 38f.

63 „Im *Mann ohne Eigenschaften* tritt mitunter eine so genannte auktoriale Erzählinstanz auf, ein übergeordneter überkluger Urheber der Erzählung, die erzählende Instanz taucht aber oft hinab in die Nähe der Figuren und macht sich deren Bewusstsein und deren Perspektive zu eigen. [...] Der *Remix* übernimmt die vagabundierende Mehrstimmigkeit des Textes, in männlichen und weiblichen Stimmen erkennen die Zuhörer die Figuren des Romans“. Walter Fanta: Zur Textauswahl im *Remix*. Ein Kommentar, in: Katarina Agathos/Herbert Kapfer (Hg.): *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix* (Anm. 4), S. 51-66 (hier: S. 57).

Adresse bekommen. Mehr noch: Trotz dieser perspektivischen Streuung wird die Erzählung mit einem Verweis auf deren monologische Struktur eingeleitet.

Die Eingangssequenz von „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ beginnt mit einem Klopfzeichen am Mikrofon, das dazu dient, die einzelnen Einheiten des *Remix* voneinander abzugrenzen, überdies aber auch immer wieder an die Aufnahmesituation im Studio zu erinnern.⁶⁴ Anschließend nennt der Regisseur Klaus Buhler Elfriede Jelineks Namen, woraufhin erneut das Klopfen am Mikrofon hörbar wird. Es folgt die Nennung des Titels „Moosbrugger will nichts von sich wissen“, an die wieder das Klopfzeichen anschließt, sowie die Angabe des Erscheinungsjahrs des Textes „2004“. Auch Jelinek liest den Titel ihrer Erzählung und bindet ihn somit, nachdem er nun zum zweiten Mal ausgesprochen wird, in gewisser Weise intradiegetisch ein, als handle es sich nicht mehr um einen Titel, sondern bereits den ersten Satz der Erzählung.

Elfriede Jelinek spricht den einzigen Beitrag – dieses eine Gesamtauflaufzeit von knapp zwanzig Stunden umfassenden Projekts –, der formal nicht gesprächsförmig auf mehrere Stimmen verteilt ist, sondern, zumindest vordergründig, einen Monolog (Jelinek/Moosbrugger) darstellt. Dass die monologische Anlage aufgrund der Uneinheitlichkeit des Erzähler-Ichs wiederum unterwandert wird, spricht die Erzählung unmittelbar im Anschluss an die Wiederholung des Titels selbst an, und zwar in Klammern, die nicht hörbar zu machen sind, weshalb das, was sie einklamern, in der Sprechfassung nicht eingeschoben erscheint. „(Ist das jetzt ein Monolog oder was? Keine Ahnung!)“⁶⁵ Gleichwohl wird hier die Bedeutung dieser Aussage insofern hervorgehoben, als an „Keine Ahnung!“ – einen Satz, der übrigens nicht ‚ausgerufen‘, sondern gewissermaßen ohne Ausrufezeichen artikuliert wird – eine fünf Sekunden dauernde Sprechpause folgt. So führt die Eingangssequenz über die Einbeziehung des Regisseurs und mittels Fokussierung des Mikrofons in das Aufnahmestudio, in welchem Jelinek ihren „Moosbrugger“-Remix einspricht. Nicht zuletzt auf eben diese Aufnahmesituation im Studio Bezug nehmend, befragt sie den folgenden, ihren eigenen Text daraufhin, ob er ein ‚Monolog‘ sei. „Keine Ahnung!“ Pause. Ein erster Schnitt wird gesetzt.

⁶⁴ „Durch die hörbaren Kommandos aus dem Regieraum“ wird „Werkstatt-Atmosphäre hergestellt.“ Katarina Agathos: Unter dem aufgeräumten Schreibtisch lauert die Entropie. Wahrnehmungspänomene. Zerlegungsprozesse. Übertragungsversuche, in: Katarina Agathos/Herbert Kapfer (Hg.): *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix* (Anm. 4), S. 15–28 (hier: S. 16). An anderer Stelle schreibt Agathos, den Werkstatt-Aspekt in anderer Variante wieder aufgreifend: „Das Scheitern des Romanprojekts *Der Mann ohne Eigenschaften* ist die Chance des *Remix*: Er macht die Laborbedingungen sichtbar, unter denen die Musilschen Gedankenspiele ablaufen.“ (Ebd., S. 21).

⁶⁵ *Remix*: Elfriede Jelinek: „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ (Anm. 30), 00:12:00:14 Minute.

VI.

Aufgrund der spezifischen Konstellation, die eine Autorenlesung grundsätzlich bildet, schreibt sich Jelineks Text einer Poetik ein, deren Charakteristika und Strukturen in neuerer Forschung einer systematischen Analyse unterzogen werden. Allerdings unterminiert er zugleich die mit dieser Poetik einhergehende Erwartung einer mithilfe des akzentuierenden Stimmeinsatzes zu leistenden Signifikation. In der prosodischen Monotonie der Sprechweise Jelineks wird die Stimme als ein gleichsam ausdrucksreduziertes Kommunikationsinstrument eingesetzt, das einen deutlichen Bezug zu der Schriftlichkeit seiner Textvorlage unterhält. Dabei treten trotz dieser Monotonie zwei akustische Parameter der Lesung hervor, nämlich die formale Engführung von Erzähler- und Autor-Ich sowie die geschlechtliche Markierung. Beide sind, wie die vorangegangene Lektüre darzulegen versucht hat, für die vielschichtige Bedeutungsökonomie des Textes entscheidend.

In seiner Funktion als Lesung, präziser: Autorinnenlesung, gehört „Moosbrugger will nichts von sich wissen“ einer anderen Gattung an als das Hörspiel üblicherweise. Man könnte sagen, Hörspiel und Lesung bezeichnen unterschiedliche Formate akustischer Literatur. Indem das Projekt *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix* beide miteinander verknüpft, hebt es diese Gattungsgrenze gewissermaßen auf, um damit zum einen die Möglichkeiten beider auszuloten, vor allem jedoch zum anderen das medientechnisch und -ästhetisch ebenso weitläufige wie wenig erforschte Terrain der Hörbuch-Literatur abzuschreiten. Es fragt nach deren medienästhetischen Eigenleistungen. So macht das Projekt deutlich, dass es als eine Rundfunk- und Buchproduktion immer schon auch bzw. sogar vorrangig als ein Hörbuch konzipiert worden ist: Allein schon deswegen, weil es sich ausdrücklich als „bimedial“ bezeichnet und damit auf die schriftliche Fassung des Buchs oder Booklets verweist, die nur dem Hörbuch eigen ist. Vor allem aber, weil es – akustisch – Probleme der Lesbarkeit erörtert.