TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:
Hugo Dittberner, Steffen Martus, Axel Ruckaberle,
Michael Scheffel, Claudia Stockinger und Michael Töteberg
Leitung der Redaktion: Hermann Korte
Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,
Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 0040-5329
ISBN 978-3-86916-198-3

Umschlaggestaltung: Dieter Vollendorf
Umschlagabbildung: Frank Stefan Kimmel

TEXT+KRITIK erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte
können einzeln oder im vergünstigten Abonnement durch jede
Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden.
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres
für den folgenden Jahrgang möglich.
Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband
und Neufassungen zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für diesen Band € 19,80

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.de abrufbar.

Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz
Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

TEXT+KRITIK

Heft 196
LITERATUR UND HÖRBUCH
September 2012

Gastherausgeber: Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger

Caroline Pross gewidmet

INHALT

Johannes F. Lehmann

Literatur lesen, Literatur hören

Versuch einer Unterscheidung

Wenn man sich der Frage zuwendet, worin der Unterschied besteht, ob man einen literarischen Text in Form eines gedruckten Buches liest oder aber in Form eines Hörbuchs[1] hört, ist es hilfreich und nötig, bei einer Bestimmung des Lesens zu beginnen.

Lesen verwandelt stumme Schriftzeichen in Lautzeichen und zwar einerseits nach bestimmten lautlichen Regeln sowie andererseits nach Kriterien der Bedeutung und des Sinns. Dass »s-c-h« als »sch« gesprochen wird, muss man ebenso lernen wie, dass »ph« wie »f« klingt. Dass dagegen das »o« in »hoch« lang, in »Hochzeit« dagegen kurz gesprochen wird, ist eine Frage der Bedeutung des Wortes (und damit des Sinnkontextes des Satzes). Falls nämlich von der »Hochzeit der Kirschblüte« die Rede ist, wird das »o« doch wieder lang gesprochen. Hier liefern Wort- und Satzbedeutung das Kriterium für die Lautung, das heißt die Versprachlichung von Schrift. Ähnlich im Satz: »Vater ist bis Freitag auf Montage.« Das Wort »Montage« als Plural von Montag macht hier keinen Sinn, ja erscheint vor dem Hintergrund des kulturellen Kontextes, in dem Väter von Montag bis Freitag arbeiten, geradezu als Umkehrung. Dass »Montage« hier also nicht wie der Plural von Montag klingen muss, sondern das »g« französisch etwa wie »sche« zu sprechen ist, geht allein aus dem Sinn des Satzes hervor. Lesen als die Verwandlung von Schrift in Sprache ist demnach ein komplexer Prozess, in dem Bedeutungs- und Sinnproduktion »in der eigenen Sprache«, so Klaus Weimar, immer mitlaufen.[2] Wenn der Leser oder die Leserin ein Kind ist und das französische Wort »Montage« nicht kennt, wird es »Montage« als den Plural von »Montag« lesen und dann vermutlich den auf diese Weise selbst produzierten Sinn des Satzes nicht verstehen. Der Leser, so kann man mit Weimar schlussfolgern, ist beim Lesen zugleich Sender und Empfänger, der sich einerseits die aus den Schriftzeichen und der eigenen Sprache gebildete Sprache (in ihrer nicht-artikulierten Lautlichkeit) sendet und andererseits – als Empfänger – eben diese stumme Sprache hört oder, weniger metaphorisch ausgedrückt, innerlich vernimmt.[3] Weimar spricht vor dem Hintergrund des Phänomens der Subvokalisation[4] von »innerem Sprechen«, das im Kopf des Lesers auf stumme Weise laut wird.[5] Alles Lesen von Schrift wird so begleitet von einem Quasi-Hören, einem Vernehmen dieser nicht-lauten, stimmlichen Lautgestalt der Sprache. Lesen ist »die Fortsetzung des Hörens

Natalie Binczek

Literatur als Sprechtext

Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit

1

Anhand der Analyse von Peter Kurzecks »Ein Sommer, der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit« werden im Folgenden einige systematische Überlegungen zur hörbuchförmigen Literatur und ihrer Poetik entfaltet. Die Darstellung richtet sich dabei auf einen Text, der als ein prägnantes Beispiel für das Ausloten literarischer Verwendungsmöglichkeiten dieses Mediums lesbar ist, insofern es dessen primäre und einzige Publikationsform darstellt. Eigens für die Audio-Aufzeichnung ist er konzipiert und ohne Vorlage eingesprochen worden. So gehört der Umstand, dass es sich hier um einen Hörbuch-Text handelt, zur wesentlichen und inneren Struktur seines Funktionierens und mithin auch zu seiner Poetik.

Was aber ist ein Hörbuch? Keineswegs lässt es sich eindeutig definieren. Aufgrund seiner Bindung an das Buch stellt Sandra Rühr die Bezeichnung »Hörbuch« als problematisch heraus. Stattdessen plädiert sie für den übergreifenderen Begriff des »Tondokuments«.[1] Wenn sie dabei ihre Beschreibung wie folgt fortführt: »Hörbücher sind somit akustische Formen mit vielfältigen Inhalten«,[2] kehrt sie zwar zu der zunächst abgelehnten Kategorie zurück, setzt jedoch im Anschluss den Akzent auf die medientechnische und als solche vom Buch unterschiedene Disposition: Hörbücher »benötigen technische Speichermedien zur Wiedergabe und werden anhand der akustischen Merkmale Stimme, Geräusch und Musik inszeniert«.[3] In zweifacher Hinsicht ist das Hörbuch demnach medial bestimmt: Erstens, indem es auf technische Speicher- und Wiedergabe-Apparate angewiesen ist. Es impliziert eine Vielfalt solcher Medientechniken. Zweitens, und mit dem ersten Punkt zusammenhängend, bezeichnet es ein vorrangig akustisches Ausdrucks- beziehungsweise Darstellungsmedium. Mit Rühr lässt sich das Hörbuch daher als ein nicht biblionomes Tonträgermedium definieren, das in unterschiedlichen technischen Varianten – aktuell vor allem in Form von CDs und Audio-Dateien – vorkommt und für vielfältige Inhalte offen ist.[4] Je nach Ansatz können schon Sprechaufzeichnungen auf den ersten Walzen und Sprechplatten vom Ende des 19. Jahrhunderts zumindest als Vorstufen des heutigen Hörbuchs bestimmt werden.[5]

Aber ist die Abgrenzung des Hörbuchs vom gedruckten Buch tatsächlich so einfach? Wohl ist die Ansicht verbreitet, es handle sich bei einem Hörbuch gar nicht um ein Buch, die Bezeichnung sei lediglich eine metaphorische Anleihe. Jedoch trifft diese Festlegung schon deshalb nicht zu, weil sie unterstellt, das Buch als das andere des Hörbuchs könnte eindeutig festgelegt werden. Was aber ist ein beziehungsweise das Buch?

»Als Buch wird allgemein ein handwerklich oder maschinell hergestelltes physisches Objekt bezeichnet, das Schrift- und Bildzeichen dauerhaft speichert und überliefert.«[6] Obgleich Ursula Rautenberg hier nicht zuletzt durch die Bezugnahme auf das physische Objekt, insbesondere aber durch die anschließende historische Rekonstruktion das Buch in Kodexform fokussiert, so findet sich in ihrem Artikel dennoch auch folgender aufschlussreicher, wenngleich in Klammern gesetzter Hinweis: Hervorgehoben wird nämlich, dass die in Datenbanken erfassten elektronischen Publikationsformen sowie »Datenbanken, E-Books, online und als CD-ROM, aber auch in Form des Hörbuchs«[7] als Varianten des Buchmediums aufzufassen sind. Diesem Ansatz zufolge verweist das Buch auf die Einheit einer medientechnischen und phänomenalen Vielfalt, auf eine mediale Transformationsfolge, in die das Hörbuch ebenso einbezogen ist wie das gedruckte, kodexförmige Buch. Wie aber verhält es sich in diesem Zusammenhang mit der medientechnischen und -historischen Vielfalt des Hörbuchs, das in Form einer CD mit Booklet die heute zwar verbreitetste, gleichwohl nicht seine einzig mögliche Ausprägung darstellt? Und: An welchem Entwicklungspunkt treffen die als Hörbuch beschreibbaren akustischen Aufzeichnungs- und Reproduktionsmedien mit der Entwicklung des Buchs zusammen und wo verbinden sie sich zu einer gemeinsamen Medienentwicklung?

Ohne diese Fragen beantworten zu können, gilt es festzuhalten, dass sich innerhalb dieser die beiden Medien Buch und Hörbuch zusammenführenden Perspektive die zwischen ihnen bestehenden Differenzen nicht auflösen. Im Gegenteil erscheinen sie in ihrer asymmetrischen Struktur noch profilierter, wie etwa an folgender Gegenüberstellung nachzuvollziehen: »Das Hörbuch bezeichnet das Trägermedium eines vollständig oder in Auszügen gesprochenen Textes, das es ermöglicht, Literatur nicht lesend, sondern hörend zu rezipieren (etwa beim Autofahren, während der Haushaltsarbeit etc.).«[8] Aufschlussreich ist diese Definition, da sie die rezeptive Gebrauchsweise des Hörbuchs zu dessen wesentlichem Bestandteil erklärt. Zu seiner Basisbestimmung gehört offenbar, dass es, wie bereits im ersten Satz des Artikels hervorgehoben, als ein Nebenbei- beziehungsweise Parallelmedium genutzt werden kann: »etwa beim Autofahren, während der Haushaltsarbeit etc.«[9] Entscheidend ist, dass die rezeptive Gebrauchsform üblicherweise nicht zur definitorischen Grundausstattung des Mediums Buch gerechnet wird. Das mag damit zusammenhängen, dass die Vielfalt

der möglichen und tatsächlichen Gebrauchsformen den Gegenstand Buch folgenschwer zu diversifizieren drohte; es hängt jedoch gewiss auch mit dem Umstand zusammen, dass das Lesen eines Buchs nicht in pragmatischen, sondern in hermeneutischen Kategorien gedacht wird.

In Ursula Rautenbergs Ausführungen zum Lemma »Buch« sind keine Hinweise zu dessen Gebrauchsformen enthalten. Nachzulesen ist gleichwohl folgende signifikante Bestimmung: »Zudem ist das Buch kein Nebenbeimedium: Es bindet beim Lesen den wichtigen Gesichtssinn (die Entlastung davon erklärt teilweise auch die Beliebtheit des Hörbuchs) und verlangt wegen der im Buch nicht selten dargestellten komplexen Sachverhalte erhebliche mentale Anstrengungen, Konzentration und Zeitaufwand.«[10] Konzentriertes Lesen versus zerstreutes Nebenbeihören, so die Gegenüberstellung. Nachdem sie die Perspektive entwarf, das Hörbuch auch als eine Art Buch kategorisieren zu können, spitzt Rautenberg die Differenz zwischen beiden mittels der Kategorie der Nebenbei-Rezeptivität kompromisslos zu. Deutlich wird daran, dass die Rezeption eines Hörbuchs tendenziell nicht als eigenständige, exklusive Tätigkeit angesehen wird, sondern als bloße Arbeitsbegleitung. Kontrastiv wird ein – empirisch leicht zu widerlegendes – Konzept der Buchlektüre in Anschlag gebracht, demzufolge diese selbst als Arbeit zu begreifen ist; als anspruchsvolle und konzentrierte Arbeit am Text, die ohne ablenkende Verschaltung mit anderen Aktivitäten betrieben wird. Die so vorgeführte Asymmetrie wird dadurch noch gestützt, dass dem Hörbuch die Qualität, lesbar zu sein, abgesprochen wird. Denn im Fall des Hörbuchs, heißt es in dem zuvor zitierten Hörbuch-Artikel, wird »Literatur nicht lesend, sondern hörend rezipiert«. Entweder lesen oder hören, so die hier behauptete Differenz. Und hörend, erst recht nebenbei hörend, könne wohl nicht gelesen werden.

Demgegenüber impliziert die Entscheidung, das Hörbuch als Variante des Buchs zu definieren, dass es als ein *Lektüre*medium ernst genommen werden müsse. Die nachstehende Analyse versteht sich als Beitrag zu einem solchen Verständnis. Sie versucht den Nachweis darüber zu erbringen, dass auch Hörbücher ›gelesen‹ werden können.

2

Die nahezu fünf Stunden andauernde, auf 4 CDs verteilte Erzählung Peter Kurzecks hat keinen übergreifenden Handlungs- oder Entwicklungszusammenhang, der sich pointiert paraphrasieren ließe, nicht einmal die einzelnen Episoden laufen zwangsläufig auf narrative Pointen hinaus. Charakteristisch sind jedoch rekursive Schleifen, die für zum Teil mehrfache Wiederholungen der erzählten Begebenheiten sorgen. Immer wieder, und

immer wieder variiert, werden – von der Erinnerung an einen konkreten Gegenstand oder ein Ereignis ausgelöst – assoziative Verknüpfungen vorgenommen und auf diese Weise alltägliche, unspektakuläre Geschichten erzählt. Die Bauten des Dorfes Staufenberg, seine Bewohner, die Nachbardörfer und deren Bewohner, das Umland, die Infrastruktur, insbesondere aber die Landschaft sowie die Transportwege und -mittel beschreibt der Ich-Erzähler ein ums andere Mal aufs Neue. Dieser, der als Kind mit seiner Mutter und Schwester aus Böhmen geflüchtet und in diesem Dorf angesiedelt worden ist, verbindet dabei seine persönlichen Erlebnisse mit der Beobachtung eines bestimmten sozial-historischen Raums – auch eines die Nachkriegsjahre bis etwa in die frühen 1980er Jahre hinein umfassenden Zeitraums –, dessen Bestandteil er war. Ein Icherzähler, der im Untertitel des Hörbuchs genannt wird: »Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit«. Bemerkenswert ist nicht nur, dass der Erzähler als Element des Untertitels erscheint, sondern auch, dass die Funktionsstelle der Autorschaft unbesetzt bleibt. Weder innerhalb der Erzählung selbst, noch in den Peritexten des Hörbuchs werden Kurzeck oder auch ein anderer Beteiligter als Autor von »Ein Sommer, der bleibt« kenntlich gemacht. Stattdessen werden im Booklet unter der Angabe des Titels und vor dem »Erzähler: Peter Kurzeck« die »Konzeption, Regie und Produktion: Klaus Sander«[11] kreditiert. Gesondert und an dritter Position steht »Aufnahmen: Klaus Sander«.

Ebenfalls im Booklet und identisch, als eine Art Klappentext, auf der Rückseite der CD-Box wird das Projekt wie folgt spezifiziert: »Vergleichbar der improvisierten Vortragskunst der legendären schwarzen Bluessänger, die er in den 60er Jahren in hessischen Army-Clubs gehört hat, gerät Peter Kurzeck aus dem Gespräch heraus ins Erzählen und findet so zu einer neuen Form des Romans.«[12] Ausdrücklich wird hier der vorliegende akustische Text der Gattung Roman zugeschrieben, auch wenn er zugleich von einer musikalischen Tradition – »der Vortragskunst der Bluessänger« – hergeleitet wird. Ein Roman, der auf einen Autor verzichtet. An dessen Stelle tritt aber ein ganzes Bündel von für seine Herstellung konstitutiven und verantwortlichen Funktionsinstanzen: Konzeption, Regie, Produktion, Aufnahme und Erzählung. Hervorgehoben wird somit die auf Klaus Sander und Peter Kurzeck verteilte Kooperation, womit zugleich ein aufschlussreicher Einblick in das Making-of dieses Projekts gewährt wird.

»Ein Text, der erst während der Rede, während der Aufnahme entsteht, ohne Buchvorlage oder Manuskript – eine Beschwörung.«[13] Auch diese im Peritext des Hörbuch-›Romans‹ enthaltene Beschreibung lenkt die Aufmerksamkeit auf seine Entstehungsbedingungen. Auch hier wird das Making-of zum wichtigen Bezugspunkt der poetologischen Reflexivität, indem der Text sich als Produkt des Redens, also Erzählens, sowie der Aufnahme dieses mündlichen Erzählens charakterisiert.[14] Überdies wird die

Unabhängigkeit dieses Sprechtextes von einer schriftlichen Vorlage betont, womit auch sein Improvisationscharakter zum Tragen kommt. Der Hörbuch-›Roman‹ »Ein Sommer, der bleibt« dokumentiert demnach seine Entstehung als Text aus einer mündlich improvisierten Erzählung heraus.[15] Was und wie etwas herausgeschnitten oder ummontiert wurde (»Schnitt und Mastering: Michael Schlappa«[16]), darüber schweigt er sich jedoch aus.

Auch innerhalb der Erzählung findet sich der Rekurs auf die »improvisierte Vortragskunst der Bluessänger« wieder, wo er als eine selbstreflexive poetologische Stellungnahme markiert wird. Im ersten Track der vierten und letzten CD, gleichsam das Ende des Hörbuch-›Romans‹ einleitend, lässt uns Kurzeck unter dem Titel »Für meinen Vater ein Rezept« an folgender Erinnerung teilnehmen: »Ich hab' manchmal Blues-Sänger erlebt, also mit fünfzehn, sechzehn, die haben geredet, getrunken, mit anderen geredet. Hat man richtig gemerkt, jetzt will er gleich anfangen und redet einfach mit dem erst …, auch mit mir oder so. Ich hab' Memphis Slim in Gießen spielen sehen zum Beispiel. Und in Marburg. Und die haben sich so reingeredet, dass überhaupt kein richtiger Übergang war. Eben noch saß er da und sagte: ›Eigentlich müsste ich mein Geld zählen, aber heute mach' ich das nicht.‹ (Lachend) Das ist so ein Satz von Blues-Sängern. Hat immer sein Gepäck mitgehabt. Wusste nicht genau, ob er ne' Rückfahrkarte hat, also nach Amerika eine, oder nicht, gell. Aber sobald er dann wirklich drin war und zu singen anfing, war es ihm und allen egal, eigentlich. Die haben in so Army-Clubs und daneben dann auch in Kneipen gespielt, manchmal sogar an der Uni in Marburg, in irgend'nem großen Saal. Und das war einfach toll, sie zu hören. Und für die ging es so wirklich ineinander über. Sie essen was, sie trinken. (Schnalzen) Whiskey immer in diesen braunen Papiertüten getrunken, in denen man, also wie Amerikaner eben nicht aus der Flasche trinken. Sie trinken schon aus der Flasche, aber die, um die Flasche rum muss eine braune Papiertüte sein. Aus Anstand. (…) Na ja und so ähnlich, meine ich, muss man, kann man jetzt anfangen, oder? Muss man sich reinreden, dann, dass ich zu Hause war …«[17]

Erstaunlich lapidar wird die Kernaussage dieser poetologischen Selbstbeschreibung[18] vorgebracht: »Na ja und so ähnlich, meine ich, muss man, kann man jetzt anfangen, oder? Muss man sich reinreden (…).« Sie macht deutlich, dass die Performance der Blues-Sänger – namentlich die Memphis Slims – übergangslos vom Essen, über das Trinken zum Sich-Reinreden wechseln, um so schließlich in den Gesang überzuleiten, auch auf das hier sich vollziehende Erzählen anzuwenden ist. Übergangslos, nämlich mitten im Satz, wechselt deshalb auch der Erzähler von dieser Reflexion in die Erzählung über das Rezept, das er für seinen Vater in einer Arztpraxis abholen soll, und redet sich somit in sie hinein. Bemerkenswert, dass der Text die Komponente des Sich-rein-Redens poetologisch hervorhebt. Nicht den

Gesang, mithin das eigentliche Werk erklärt er zu seinem Vorbild, sondern das performative Bei- und Nebenwerk. Indem er dieses, nämlich das Essen und Trinken, um sich hineinzureden, aufwertet, hebt er nicht nur die Unterscheidung zwischen Werk und Beiwerk auf, sondern knüpft auch an die Bestimmung des Hörbuchs als Nebenbei-Medium an und kehrt sie dahingehend um, dass er das vermeintlich Bei- und Vorläufige, das Übergängige als das Wesentliche zu verstehen nahelegt.

Die Innovation von »Ein Sommer, der bleibt« liegt darin, eine eigens für das Hörbuch improvisierte mündliche Erzählung – einen Roman – aufgezeichnet zu haben. Dabei wird der mündliche Improvisationscharakter als wichtiges formales Merkmal dieses Textes immer wieder unterstrichen. Er lässt sich etwa am sporadischen Gebrauch von idiomatischen und von Füllwörtern – zum Beispiel »gell«, »eigentlich«, »oder so« – erkennen; daran, dass hin und wieder angefangene Sätze plötzlich abbrechen oder von Einschüben durchtrennt werden, bis sie entweder zu Ende formuliert oder aber in diesem bruchstückhaften Modus belassen werden. Was zunächst nur eine Paranthese werden sollte – zum Beispiel die braunen Tüten, die um die Whiskey-Flaschen herumgewickelt wurden –, kann unerwartet, sozusagen digressiv zu einer kleinen Geschichte anwachsen. Hin und wieder korrigiert sich der Erzähler: »Es gab die alte Schule. Die war aus Backstein. Und die hieß Goethe-Schule. Und dann hatten sie eine neue Schule gebaut neben dem Gemeindeamt aus braunem Backstein – die andere war aus rotem. In der ganzen Gegend waren die Dorfschulen aus rotem Backstein, und die in Staufenberg war die schönste. (…) Die rote Schule hieß Goethe-Schule und die braune hatte keinen Namen. Und irgendwann kam ich dann drauf, dass die eigentlich … Nein, die braune hieß Goethe-Schule und die schönere rote wurde nur die ›rut schoal‹ genannt.«[19]

Manchmal zögert seine Rede, bestimmte Wörter sind dem Erzähler nicht verfügbar. Er verspricht sich. Nur provisorisch, mehrere Anläufen nehmend, behilft er sich mit einer wenig eleganten Umschreibung: »Man sieht diese – wie nennt man das? – umgebogene kleine Blechfüßchen, oder was sie den Sinn haben, dass das Blech ineinander passt. Also dass dadurch ein Schlitz durch ein Stück Blech gestellt ist, gesteckt ist, und dann wieder umgebogen.«[20] Gelegentlich verselbständigt sich die Stimme gegenüber ihrer Funktion als transparentes Trägermedium sprachlicher Bedeutung, indem sie auch nonverbale Mitteilungen hörbar macht, etwa Lachen oder Seufzen, und indem sie ihre eigene Körperlichkeit zum Ausdruck bringt, wenn sie schnalzt oder sich räuspert. Sie kann den Redefluss aber auch stören, etwa durch ein Husten, der mitten im Satz die Erzählung unterbricht.[21] Dadurch, dass die Stimme nicht nur an der sprachlichen Sinngebung mitarbeitet – für das Erzählte hat das Husten keinen Sinn –, markiert der Text sie als einen eigenständigen, maßgeblichen Akteur der Erzählung. Zwar wird dort, wo

sie die Narration stört, die konstitutive Leistung der Stimme an der Hervorbringung des Textes besonders greifbar.[22] Sie kann jedoch auch dort nachgewiesen werden, wo sie die Narration miterzeugt und ihr jenseits der semantischen eine gleichsam parasprachliche Bedeutung verleiht.[23] Ein vokalisierter Text ist nämlich immer auch ein Testfall des Schibboleth.[24]

Tatsächlich legt »Ein Sommer, der bleibt« Zeugnis ab von einem Schibboleth. Es ist hier jedoch komplexer angelegt, als es seine ursprüngliche biblische Distinktion als Losungswort vorsieht, mit dessen Aussprache die ephraimitischen Flüchtlinge verrieten, dass sie nicht zum Territorium und zur Gemeinschaft gehörten. Der artikulatorische Akzent des Ich-Erzählers und Sprechers von »Ein Sommer, der bleibt« deutet im Verbund mit der gelegentlich erkennbaren dialektalen Färbung seiner Diktion zunächst einmal auf den Schauplatz und zentralen Gegenstand der Erzählung hin, nämlich das Dorf Staufenberg bei Gießen. Wenn der Untertitel des Hörbuchs lautet: »Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit«, erzählt also nicht von diesem, sondern – ohne Präposition – dieses, dann exakt in dem Sinn, dass es auch in der spezifischen dialektal-akzentualen Prägung seiner Stimme (insbesondere durch die nasale Aussprache, die spezifische Melodie der Wörter und das gerollte ›r‹) gleichsam zu Gehör gebracht, also stimmlich erzeugt wird.

Zugleich scheint in der Stimme jedoch auch die böhmische Herkunft des Ich-Erzählers mitzuschwingen[25], womit der Effekt einer gewissen Deterritorialisierung einhergeht. Vielleicht aber hört man sie nur deshalb so stark heraus, weil der Ich-Erzähler immer wieder darauf zu sprechen kommt, dass er ein Flüchtlingskind war. Deutlich wird an dieser Verunsicherung jedenfalls, dass angesichts der Vielfalt sowie der vielen möglichen Mischformen sich ein Akzent nicht immer eindeutig verorten, also entweder dem »Schibboleth« oder »Sibboleth« zuordnen lässt; dass er also einerseits sozial und territorial distinguiert, andererseits immer auch individuelle Eigenheiten spiegelt.[26] Auf diese Weise lässt Kurzecks Akzent zwar ein Dorf und mit ihm einen regional und sozial determinierten Raum aus der Erinnerung gleichsam wieder auferstehen, aber er verweist zugleich auch auf den individuell-persönlichen Zuschnitt dieser in der mündlichen Improvisation der Erzählung hervorgebrachten Erinnerungsleistung.

3

»Ein Sommer, der bleibt« ist ein akustischer beziehungsweise oraler Text. Gleichwohl ist er durch eine komplexe Beziehung zur Schrift gekennzeichnet, wodurch sein Status präziser als sekundär oral zu bestimmen ist. Auch wenn er sich nicht unmittelbar auf eine schriftliche Vorlage bezieht, knüpft

er dennoch, gewissermaßen in Form einer mündlichen Umschrift, thematisch und motivisch, zum Teil aber auch explizit, an frühere Romane Kurzecks an, vor allem an »Kein Frühling« und »Ein Kirschkern im März«.[27] Der Autor Kurzeck wird dabei zu einem »Erzähler«[28], dessen mündliche Erzählweise schriftlich zurückgebunden und dessen Improvisation durch Abwandlung, durch Rekombination bereits verwendeter Elemente vorgeprägt ist.[29] Umgekehrt kann jedoch auch ein schriftlich abgefasster Text Züge der (sekundären) Mündlichkeit aufweisen[30], wie an einer Stelle in »Ein Kirschkern im März« deutlich, wo vom Ich-Erzähler Aspekte der Improvisation als Bestandteil von Lektüre erfahren werden: »Der Autor liest. (…) Er liest, und dabei kommt ihm vor, dass er sich das alles gerade erst ausdenkt. Als ob es erst jetzt beim Lesen entsteht.«[31] Die Unterscheidung zwischen Lesung als Nachvollzug einer schriftlichen Vorlage und improvisierter Rede gerät hier ins Wanken.

Im Hinblick auf das Medium Hörbuch muss indes grundsätzlich festgehalten werden, dass es durch ein konstitutives Funktionsmerkmal der Schrift bestimmt ist, nämlich ihre Iterationsfähigkeit, der immer auch die Möglichkeit der Dekontextualisierung innewohnt.[32] Auf unterschiedlichen Trägertechnologien können Hörtexte gespeichert werden, mit Hilfe unterschiedlicher Speicher- und Reproduktionstechnologien ist das Ephemere der mündlichen Rede, ist ein Hörbuch-Text immer wieder und immer in unterschiedlichen Kontexten hörbar, also iterabel. »Ein Sommer, der bleibt« ist demnach keine flüchtige Improvisation im Sinne einer einmaligen Performanz, sondern aufgrund seiner technischen Aufzeichnung ein auf Wiederholungslektüre angelegter akustischer Text. Dabei erfüllt er mit dieser medialen Verfasstheit eine wesentliche Voraussetzung für eine textkritische, gleichsam philologische Annäherung: Denn beliebig oft kann er insgesamt sowie in einzelnen Textstellen gehört und nach Sicherstellung des genauen Wortlautes getreu zitiert werden.[33]

Bedeutsam ist ferner, dass jedes Hörbuch zumindest ein Minimum an schriftlich-grafischen Paratexten enthält und daher nie, nicht einmal im Fall von Audio-Dateien, als ein ausschließlich akustisches Medium aufzufassen ist. So gibt es auf dem Cover und / oder dem Display Angaben über den Autor und / oder Sprecher; der Titel des Werks und das Datum der Aufzeichnung werden genannt. Dass zum Beispiel Kurzecks Erzählung den Titel »Ein Sommer, der bleibt« hat, kann nur dem Cover, Booklet sowie der Prägung der einzelnen CDs entnommen werden. Der aufgezeichnete Sprechtext spart diese Information aus.[34] Die Stimm- und Artikulationseigenschaften der Sprecher sowie die Klangausstattung der Aufnahme differenzieren das Hörbuch als ein akustisches Medium aus, die Gestaltung des Covers und Booklets rückt es hingegen in die Nähe des gebundenen Buchs.

Wenn die Funktion der Paratexte darin besteht, die Formen des Gebrauchs von Werken zu unterstützen und ihre Lektüre zu lenken[35], dann lässt sich für das zumindest heutzutage übliche Hörbuch festhalten, dass es immer auch wie ein gedrucktes Buch genutzt und gelesen wird.

Nachdem mehr als Dreiviertel der Gesamterzählung verstrichen ist, wendet sich Kurzeck dem Gegenstand Buch zu. In drei aufeinander folgenden Kapiteln der letzten CD[36] widmet er sich in zum Teil ausführlichen, erstaunlich detaillierten Beschreibungen biblionomer Peritexte, unter anderem den Formaten, der Typografie, den Einbänden und Umschlägen. An den Büchern aus der Bus-Bibliothek seines Dorfes hebt er dabei hervor: »Die hatten so einen Glanzfolieneinband. Man konnte wirklich süß den Leim riechen. Man war besonders empfänglich für alles Süße, natürlich durch den Mangel an, an Nahrung und Zucker.«[37] Der Erzähler stellt die Bücher nicht als Trägermedien dar, die diskret hinter dem Text verschwinden, sondern umgekehrt als sichtbare, greifbare und sogar durch den Geruchssinn charakterisierte Medienobjekte, die, wie im Fall der süß riechenden Folie, auch Essen und Trinken assoziieren können. Als solche jedoch verweisen sie auf die Performanz der Bluessänger und von dort aus auf die Poetik des Sprechens, wie sie dieses Hörbuch selbst umsetzt.

1 »Oberflächlich betrachtet, impliziert der Begriff [Hörbuch, N. B.], dass es sich um ein Buch zum Hören handelt. Um allerdings seinen verschiedenen, historisch bedingten Formen gerecht werden zu können, wird zunächst allgemein von Tondokumenten gesprochen.« Sandra Rühr: »Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifik – Rezeption«, Göttingen 2008, S. 16. — **2** Ebd., S. 18. — **3** Ebd. — **4** Insofern er es als »einen – akustischen – Text« bestimmt, spezifiziert Jürg Häusermann das Hörbuch über die Funktionsstelle der medialen Codierung seiner Ausdrucks- bzw. der Darstellungsformen. Erst im Modus einer Zusatzkennzeichnung fügt er die apparative Dimension hinzu: »Im Gegensatz zu Texten der Alltagskommunikation ist ein Hörbuch *reproduzierbar*.« Jürg Häusermann / Korinna Janz-Peschke / Sandra Rühr: »Das Hörbuch. Medium, Geschichte, Formen«, Konstanz 2010, S. 13. Allerdings erscheint die Gegenüberstellung zwischen Hörbuch- und »Alltagskommunikation« fraglich, setzt sie doch unter der Hand eine weitere und hochproblematische Opposition voraus. Danach wird Alltagskommunikation als flüchtige Face-to-face-Konstellation unterstellt und in dieser Form wird ihr die Fähigkeit abgesprochen, reproduziert werden zu können. Das Hörensagen ist aber auch ein Reproduktionsmedium, wenngleich eines, das großen Abweichungsspielraum impliziert. — **5** Die Bezeichnung Hörbuch ist eine Wortprägung der deutschen Blindenhörbücherei. Allerdings unterscheidet sich das Konzept der Blindenbücher von dem der Hörbücher entschieden, insofern Erstere nicht auf eine eigenständige Interpretation abzielen, sondern – ganz im Gegenteil – eine möglichst detailgetreue Übersetzung einer schriftlichen Vorlage anstreben, sodass auch deren jeweilige Seitenzahl oder die Absatzwechsel in den gesprochenen Text aufgenommen, d. h. sprechend markiert werden. — **6** Ursula Rautenberg: »Buch«, in: Erhard Schütz u. a. (Hg.): »Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen«, Reinbek 2005, S. 63–69, hier S. 63. — **7** Ebd., S. 64. — **8** Ulrich Sonnenschein: »Hörbuch«, in: Schütz u. a. (Hg.): »Das BuchMarktBuch«, a. a. O., S. 138–141, hier S. 138. —

9 Mir schiene es ein durchaus viel versprechendes Unternehmen, dieser Kategorisierung ernsthaft nachzugehen und damit die Strukturen dieses Hörens während der Ausübung anderer Tätigkeiten genauer zu prüfen. Was ist das für ein Hören? Ist es zerstreut und abgelenkt oder vielleicht besonders konzentriert oder gar zerstreut-produktiv? Tendenziell jedenfalls haftet ihm durchaus eine pejorative Note an. Festhalten muss man demgegenüber, dass auch ein gedrucktes Buch etwa während der Zugfahrt oder im Wartezimmer oder auch im Gehen sowie bei der Ausübung von anderen Begleittätigkeiten gelesen werden kann. Die Kulturgeschichte ist voll von Exempeln, die dies belegen. Siehe dazu sehr anschaulich ein Gemälde von E. Ritter v. Engert »Wiener Hausgarten« (1828 / 29), auf dem eine Frau zugleich strickt und ein Buch liest. Erich Schön: »Der Verlust der Sinnlichkeit. Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800«, Stuttgart [2]1993, S. 9; vgl. auch das Kapitel »Lesen im Freien«, ebd., S. 123 ff. — **10** Rautenberg: »Buch«, a. a. O., S. 65. — **11** »Ein Sommer, der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit«, 4 CDs, Berlin 2007, Booklet, unpag. — **12** Ebd. — **13** Ebd. — **14** Tatsächlich entstand die Aufzeichnung zunächst als ein, wenn auch ungleichgewichtig verteiltes, Gespräch zwischen Peter Kurzeck und Klaus Sander, dessen Part allerdings herausgeschnitten wurde. Der Text ist also eine Montage. Klaus Sander im Gespräch mit Cornelia Epping-Jäger am 20.2.2009 in Berlin. Vgl. dazu auch Häusermann / Janz-Peschke / Rühr: »Das Hörbuch«, a. a. O., S. 332. — **15** »Ein mündlicher Roman (…), der den Hörer zum Zeugen der Verfertigung eines Kunstwerks beim Reden macht (…)«, schreibt Hubert Winkels in seiner Rezension. Ders.: »Wie ein ewiger Augenblick«, in: »Die Zeit«, 22.11.2007. — **16** »Ein Sommer, der bleibt«, a. a. O., Booklet. — **17** Ebd., CD 4, Track 1: »Für meinen Vater ein Rezept«, 00 : 00–01 : 21 Minute. Hier und im Folgenden handelt es sich um meine Transkription. — **18** Vgl. zur Bedeutung dieses Zitats für »Ein Sommer, der bleibt«: Häusermann / Janz-Peschke / Rühr: »Das Hörbuch«, a. a. O., S. 337. — **19** »Ein Sommer, der bleibt«, a. a. O., CD 1, Track 7: »Der Blick aus dem Fenster«, 00 : 32–01 : 14 Minute. — **20** Ebd., CD 1, Track 12: »Vor dem Schaufenster«, 02 : 44–03 : 00 Minute. — **21** Ebd., 04 : 14–04 : 16 Minute. An solchen Stellen manifestiert sich das, was Roland Barthes als die »Rauheit der Stimme« bezeichnet: »In der Kehle, dem Ort, wo das Lautmetall gehärtet und gestanzt wird (…), bricht die Signifikanz auf und läßt nicht die Seele, sondern die Wollust hervortreten.« Roland Barthes: »Die Rauheit der Stimme (1972)«, in: Ders.: »Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III«, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt / M. 1990, S. 269–278, hier 272. — **22** Sybille Krämer verweist dabei auf den »fundamentalen Zusammenhang von Soma und Semantik der Stimme«. Sybille Krämer: »Die ›Rehabilitierung der Stimme‹. Über die Oralität hinaus«, in: Doris Kolesch / Dies. (Hg.): »Stimme. Annäherung an ein Phänomen«, Frankfurt / M. 2006, S. 269–295, hier S. 282. — **23** Vg. dazu Katja Hachenberg: »Hörbuch. Überlegungen zu Ästhetik und Medialität akustischer Bücher«, in: »Der Deutschunterricht«, 2004, H. 4, S. 29–38, insb. S. 31 f.; 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, ins. S. 33 ff. — **24** Buch der Richter, 12,6; vgl. dazu Jacques Derridas Ausführungen: »Nun waren die Ephraimiter dafür bekannt, daß sie das *Schi* in *Schibboleth* nicht korrekt aussprechen konnten, das von daher für sie ein *unaussprechlicher Name* wurde. Sie sagten *Sibboleth* und verrieten sich auf diesem unsichtbaren Grenzübergang von *Schi* zu *Si* dem Wachtposten bei Gefahr des Lebens. Sie verrieten ihren Unterschied, indem sie sich dem diakritischen Unterschied *Schi* und *Si* gegenüber indifferent verhielten; und sie machten sich dadurch be-merkbar, daß sie ein solcherart kodiertes Merkmal nicht (wieder)bemerken (*remarquer*) konnten.« Jacques Derrida: »Schibboleth. Für Paul Celan«, hg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Wolfgang Sebastian Baur, Graz, Wien 1986, S. 51. — **25** Vgl. dazu: »Weil erst Kurzecks mündlicher Vortrag, diese eigenwillige, singende, stets über die Welt staunende Stimme, in der das rollende ›R‹ der böhmischen Kindheit noch mitklingt, seine Texte zur Vollendung bringt.« Sandra Kegel: »Und wie viele Lederjacken haben Sie? Mit rollendem ›R‹: Peter Kurzeck hypnotisiert Hunderte im Frankfurter Literaturhaus«, in: »Frankfurter Allgemeine Zeitung«, 6.4.2011. — **26** »Der Begriff ›Akzent‹ wird

in der Sprachwissenschaft völlig wertfrei verwendet, sodass alle Angehörigen einer Sprachgemeinschaft mit einem Akzent sprechen. Wie viele Akzente in einer Sprache zu unterscheiden sind, ist selten klar zu beantworten und führt letztlich zu den Idiolekten, das heißt den lautlichen Besonderheiten einer einzelnen Person.« Ekkehard König / Johannes G. Brandt: »Die Stimme – Charakterisierungen aus linguistischer Perspektive«, in: Kolesch / Krämer (Hg.): »Stimme«, a. a. O., S. 111–129, hier S. 125. — **27** Peter Kurzeck: »Ein Kirschkern im März«, Frankfurt / M., Basel 2004; Ders.: »Kein Frühling«, 2. erheblich erweiterte Auflage, Frankfurt / M., Basel 2007. — **28** Lothar Müller betont die stilistischen Unterschiede zwischen dem schriftlichen Werk Kurzecks und dieser Hörbuch-Erzählung: »Der Schriftsteller Kurzeck ist in diesem Hörbuch nicht anwesend. Er hat das Erinnerungsfeld ganz dem mündlichen Erzähler überlassen, der von der häufig ins Präsens verfallenden Kurzsatzprosa des Autors autobiographischer Romane nichts zu wissen scheint. An die Stelle der nicht selten ohne Verb auskommenden Notizen treten ganze, gelegentlich ausschwingende Sätze, in die reflexive Paranthesen, verallgemeinernde Einschübe, moralische Sentenzen eingeflochten sind.« Lothar Müller: »Über den Satzbau«, in: »Merkur«, 2008, H. 3, S. 237–243, hier S. 243. — **29** Damit entspricht das Verfahren durchaus dem Verständnis von Improvisation: »Improvisieren bedeutet (…) keineswegs bloß ›Spielen‹. Improvisieren bedarf der ausgedehntesten vorgängigen Kenntnis derjenigen Strukturen und Formen, in denen ein Spielen sich als Freisetzung von allzu engen Mustern entfalten möchte. (…) Improvisieren zielt darauf, die Strukturen durch das ganze rhetorische Repertoire der Überdehnungen und Verkürzungen, Verschiebungen und Überlagerungen so zu behandeln, dass in der Ausdehnung Abweichungsmöglichkeiten entstehen, die für etwas Neues, für die Modifikation der Form in einem möglichst offenen Prozess genutzt werden können.« Hans Ulrich Reck: »Technik und Improvisation. Betrachtungen zur Logik des Paradoxen«, in: Ders.: »Spiel, Form, Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens«, Hamburg 2010, S. 329–357, hier S. 340 f. Vgl. dazu auch Häusermann / Janz-Peschke / Rühl: »Das Hörbuch«, a. a. O., S. 337 f. — **30** Vgl. dazu Jörg Döring: »›Redesprache, trotzdem Schrift‹. Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht«, in: Ders. / Christian Jäger / Thomas Wegmann (Hg.): »Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert«, Opladen 1996, S. 226–233. — **31** Kurzeck: »Ein Kirschkern im März«, a. a. O., S. 113. — **32** Vgl. dazu Jacques Derrida: »Signatur, Ereignis, Kontext«, in: Ders.: »Randgänge der Philosophie«, hg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Günther R. Sigl, Wien 1988, S. 291–314. — **33** Dies verweist allerdings zugleich auf die Schwierigkeit, dass dieses wortgetreue Zitieren der mündlichen Rede nur unzureichend transkribiert, also schriftlich wiedergegeben werden kann. — **34** Auf den CD-Hüllen von »Ein Sommer, der bleibt« sind einige dem Privatarchiv Peter Kurzecks entnommene Fotografien abgedruckt, auf welche die Erzählung selbst explizit eingeht. Die Fotografien werden somit als die Narration beglaubigende Referenten in die Erzählung integriert. Zwischen dem Hörtext und seinen schriftlich-graphischen Paratexten besteht daher eine enge Beziehung, die deutlich macht, dass ein Hörbuch immer auch mit den Augen lesbar – also als bi-medial – aufzufassen ist. — **35** Siehe dazu Gérard Genette: »Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches«, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt / M., New York 1992, S. 10 ff. — **36** »Ein Sommer, der bleibt«, a. a. O., CD 4, Track 5: »Der Bücherbus«, Track 6: »Die Bücher im Dorf«, Track 7: »Bücher, die ein Leben lang reichen«. — **37** Ebd., Track 5, 07 : 02–07 : 13 Minute.

Waltraut und Christian Brückner

Das Hörbuch – Nur eine Zweitverwertung des Buchs?

Ein Gespräch

Vor mehr als zehn Jahren gründeten Waltraut und Christian Brückner den parlando-Verlag. Das Verlagsprogramm umfasst bis heute nahezu 130 Titel, zugehörig den Kategorien: Prosa, Poetry+Jazz, Politik. Das »Kommunistische Manifest«, der »Kunstwerk«-Aufsatz von Walter Benjamin, politische Texte von Platon, Tocqueville und Gene Sharp werden von parlando ebenso als Hörbuch angeboten wie Novalis' »Hymnen an die Nacht«, Gedichte von Mandelstam, Celan und Wondratschek, Prosa von Tschechow, Coetzee, Eichendorff und Flaubert, von Kafka, Keilson, Röggla, Stifter und Updike, um nur wenige Namen aus dem Programm zu nennen. Waltraut und Christian Brückner haben es vermocht, parlando als Marke auf dem Hörbuchmarkt zu verankern, sie sind in der privilegierten Lage, selbstbestimmt und anhand ihrer eigenen Kriterien und Wünsche darüber zu entscheiden, welche literarische Vorlage sie als Hörbuch-Aufnahme produzieren wollen. Keine Redaktion kann ihnen vorgeben, diese Texte zu kürzen; sie selbst wählen aus, wer spricht, wer die Literatur liest, von welcher Musik die Aufnahmen begleitet werden und wer sie spielt. Waltraut Brückner führt bei den Aufnahmen Regie, Christian Brückner liest, hin und wieder von Kolleginnen und Kollegen begleitet, ansonsten weitgehend solitär. Mit welchem Tonmeister und in welchem Studio sie aufnehmen ist ebenso ihre Entscheidung wie die Gestaltung der Hörbuchcover oder das Schreiben der Ankündigungstexte. Wer also wäre besser als sie geeignet, Auskunft zu geben über das Verhältnis von Stimme und Text, über Auswahlkriterien und Kanonfragen, darüber, ob das Medium Hörbuch gegenüber dem Buch einen eigenen ästhetischen Raum eröffnet oder welche Kriterien die Programmpolitik des Hörbuchmarktes leiten; kurzum: über alle Fragen, die für ein Buch über das Hörbuch von Interesse sind.

Das Interview führte Cornelia Epping-Jäger im Frühsommer 2011.

1 Stimme, Hörbuch und Buch

Cornelia Epping-Jäger: Herr Brückner, Sie sind der wahrscheinlich berühmteste Sprecher Deutschlands und vielen Menschen gelten Sie auch als der beste. Ist von »The Voice« die Rede, dann denkt man an Sie. Daher lautet meine erste Frage: Was denken Sie – ist das Hörbuch eine Inszenierung der Stimme des Sprechers oder eine Inszenierung der Vorlage, der Literatur, die durch die Stimme zum sprechen gebracht wird?

Christian Brückner: Der Vorlage, absolut der Vorlage. Für mich gilt es, erst das Buch zu sehen. Das mag nicht generell gelten, aber für uns gilt das. Wir gehen beide davon aus, weil wir denken, das ist ein Text, der weitergegeben werden soll. Häufig sind die Texte ja unbekannt oder sie sind verschwunden gewesen. Zwar sind wir keine Pioniere, keine Entdecker, manchmal aber doch.